

hudobné centrum  
MUSIC CENTRE SLOVAKIA

# hudobný život

11

2007 65,- Sk  
ROČNÍK XXXIX

Portrét: V. Silvestrov / Debussy:  
Rytiny pre klavír / História:  
Liszt ako pedagóg, Liszt ako  
človek v posledných chvíľach  
života / Vlastnými slovami:  
E. Fischerová-Martvoňová /  
Alternatíva: duo Tucan...

9 771335 414008 11

# OPERA

## Múzeum či divadlo?





**07 / 12 pia**

GUY VAN BELLE (BE, SK)  
& SHENGGY (CN)  
& MICHAL KINDERNAY (CZ)  
INSTITUT FÜR FEINMOTORIK (DE)  
FUCKHEAD (AT)

**08 / 12 so**

DON@U\_COM (SK, AT)\*  
MARCO ENEIDI (USA)  
& PHILIPP QUEHENBERGER (USA/AT)  
MONOTEKTONI (DE)

**07-08 / 12 A4 LOBBY:**

JKLMF (SK) / KYL THE SISTEM (SK, CZ)



**07-08 / 12**

**A4 - NULTÝ PRIESTOR**

**NÁM. SNP 12, BRATISLAVA**

**ORGANIZÁTORI:** Atrakt Art – združenie pre aktuálne umenie a kultúru a A4 – nultý priestor. Koncert don@u.com je pripravený v spolupráci s festivalom Večery novej hudby  
**PODPORA:** MK SR, Rakúske kultúrne fórum, Veľvyslanectvo USA, Goethe-Institut Bratislava, Hudobný fond, ISCM  
**REKLAMNÝ PARTNER:** Recar

[www.nextfestival.sk](http://www.nextfestival.sk) [www.a4.sk](http://www.a4.sk)

**MEDIÁLNI PARTNERI:** Rádio\_FM, Rádio Tlis, Radio Art, Hudba, Hudobný život, His Voice, 3/4, A2 – kultúrny týdeník, Boomerang media, Zion.sk, Kultura.sk, imusic.sk, Gregi.net, musiqlist.com, kyberia.sk, freemusic.cz  
**PREDPREDAJ A REZERVÁCIE:** Dr. Horák, Notape, A4 – nultý priestor  
**INFO:** info@a4.sk



**59.** koncertná sezóna 2007/2008

**OTVÁRACIE KONCERTY SEZÓNY**

12. a 13. decembra 2007 o 19.00 h  
Koncertná sieň SF

**SLOVENSKÁ FILHARMÓNIA**

**SLOVENSKÝ FILHARMONICKÝ ZBOR**

Serge Baudo /dirigent/  
Jozef Chabroň /zbormajster/  
Adriana Kohútková /soprán/  
Otokar Klein /tenor/  
Vladimír Chmelo /barytón/  
Peter Mikuláš /bas/  
Stanislav Beňačka /bas/  
Hector Berlioz Kristovo detstvo, oratórium op. 25

**PREDAJ ABONENTIEK**

Prednostný predaj celosezónnych abonentiek (výmena) **15. 10. - 9. 11. 2007**  
Voľný predaj abonentiek pre všetkých záujemcov **12. 11. - 23. 11. 2007**

**PREDAJ VSTUPENIEK**

Na mimoriadne koncerty **od 19. 11. 2007**  
na jednotlivé abonentné koncerty v sezóne 2007/2008 a voľný výber koncertov **od 26. 11. 2007**

Pokladnica SF, Reduta, Palackého 2, Bratislava  
[www.filharmonia.sk](http://www.filharmonia.sk)

## Editorial

Vážení čitatelia,

v novembrovom čísle opäť poskytujeme priestor „verejnej diskusii“, tentoraz na tému „**Opera ako divadelný druh**“ a opäť formou internetového chatu. Zdá sa, že moderná, instantná verzia okrúhleho stola sa na našich stránkach začína udomáňovať, a tak v nej budeme pokračovať aj v ďalších vydaniach Hudobného života. Ak otázky a odpovede piatich diskutérov zo sveta opery zarezonujú v širšom meradle, radi tejto téme otvoríme priestor na našom internetovom diskusnom fóre. (Kde, mimochodom, neustále prebieha vášnivá debata o situácii v Symfonickom orchestri Slovenského rozhlasu a počet príspevkov už dávno prekročil číslo 100.)

Jesenná festivalová sezóna je na Slovensku bohatá na súčasnú hudbu a aj keď ju budeme reflektovať až v budúcom čísle, už teraz prinášame atraktívny predkrm v podobe **portréту** jedného z najzaujímavejších žijúcich autorov – **Valentina Silvestrova**.

V História sa monotematicky zameriavame na **osobnosť Franza Liszta**: Elena Letňanová prináša pohľad na virtuóza a skladateľa očami jeho súčasníkov a žiakov, Ivan Teplý mapuje posledné okamihy Lisztovho života z lekárskeho hľadiska. Verím, že vás zaujmú **memoáre** jubilujúcej klaviristky a pedagogičky **Doc. Evy Fischerovej-Martvoňovej** či analytická sonda Juraja Hatríka na margo neprehliadnuteľného fenoménu slovenskej alternatívnej scény – **dua Tucan**.

Zaujímavé čítanie praje

Andrea Serečinová



Opera ako divadelný druh

V. Silvestrov

F. Liszt

## Obsah

### Spravodajstvo, koncerty

**Symfonický orchester Slovenského rozhlasu, Nedelne matiné v Mirbachovom paláci, Štátny komorný orchester Žilina, Štátna filharmónia Košice, Novodobá premiéra Wagenseilovho oratória, Koncert k jubileu Bratislavského chlapčenského zboru** – str. 2

### Portrét

**Valentin Silvestrov** B. Veres, M. Varga – str. 6

### Téma

**Opera ako divadelný druh (chat: M. Glocková, R. Leška, M. Mojžišová, P. Unger, V. Zvara)** – str. 8

### Skladba mesiaca

**C. Debussy: Rytiny pre klavír** R. Kolář – str. 12

### Miniprofil

**Andrea Čajová** – str. 15

### Hudobné divadlo

**Stále aktuálna Konwitschného Butterfly** P. Unger – str. 16  
**Matka Niobé ako projekt osláv školy** E. Miškovičová – str. 16

### História

**Franz Liszt ako pedagóg** E. Letňanová – str. 18  
**Posledné dni Franza Liszta v Bayreuthu** I. Teplý – str. 21

### Vlastnými slovami

**Eva Fischerová-Martvoňová** F. Pergler – str. 23

### Zahraničie

**Barcelona: Andrea Chénier v 160-ročnom opernom dome** P. Unger – str. 26  
**Ostravské dny** I. Šiller – str. 27  
**Praha: začiatok opernej sezóny** R. Leška – str. 28

### Čo počúva

**diplomat Juraj Králik** – str. 29

### Jazz, alternatíva

**Kapitoly z dejín jazzového saxofónu** V. E. Rothenstein – str. 30  
**Zlo vstáva, zdá sa, zlo je tu, do frasa! (duo Tucan a jeho pesničky)** J. Hatrík – str. 34

### Recenzie CD, DVD, knihy

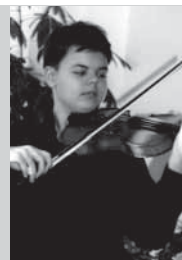
– str. 36

### Kam/kedy, Informácie

– str. 40

Mladý slovenský huslista **Karol Daniš** (1993) sa stal víťazom Medzinárodnej husľovej súťaže **Louisa Spohra**. Súťaž sa konala od 28. 10. do 9. 11. vo Weimare a zúčastnilo sa na nej 96 huslistov z 20 krajín. K. Daniš zvíťazil v 1. kategórii (do 14 rokov) a o prvé miesto sa delí s ruskou huslistkou Annou Savkinou. Prestížnosť súťaže potvrdzuje aj fakt, že sa koná len raz za 3 roky. Víťaz 1. kategórie získava 1500 eur, Daniš získal okrem toho aj zvláštnu cenu 150 eur na nákup sortimentu od weimarského husliara M. Cressina. K. Daniš sa už ako 7-ročný stal mimoriadnym poslucháčom bratislavského Konzervatória v triede Š. Gyöbösa, v súčasnosti pokračuje v štúdiu u J. Kopelmana. V máji t. r. zvíťazil na Kocianovej husľovej súťaži v Ústí nad Orlicí. Účasť Karola Daniša na Spohrovej súťaži podporilo Hudobné centrum, ktoré mu pripravuje recitál – 16. decembra o 17. hod. v Zrkadlovej sieni Primaciálneho paláca v Bratislave.

as, hc



**Hudobný život** • Vychádza v **Hudobnom centre**, Michalská 10, 815 36 Bratislava

**Redakčná rada:**

Ladislav Kačic, Boris Lenko, Alžbeta Rajterová, Igor Wasserberger, Vladimír Zvara

**Šéfredaktorka:**

Andrea Serečinová (tel: +421 2 59204845, 0905 643 926, serecinova@hc.sk)

**Redakcia:**

Andrej Šuba (tel: +421 2 59204845, fax: +421 2 54430366, suba@hc.sk)

**Externá redakčná spolupráca (jazz):**

Peter Motyčka

**Distribúcia a marketing:** Hana Helemenská (tel: +421 2 59204846, fax: +421 2 59204842, distribucia@hc.sk)

• **Adresa redakcie:** Michalská 10, 815 36 Bratislava 1, www.hudobnyzivot.sk • **Grafický návrh:** Peter Beňo • **Tlač**

**a zalomenie:** ORMAN, spol. s.r.o. • **Rozširuje:** Slovenská pošta, a.s., Mediaprint-Kapa a súkromní distribútori

• **Objednávky na predplatné** prijíma každá pošta a doručovateľ Slovenskej pošty • **Objednávky do zahraničia**

vybavuje Slovenská pošta, a.s., Stredisko predplatného tlače, Námestie slobody 27, 810 05 Bratislava 15, zahranična.

tlac@slposta.sk. Objednávky na predplatné prijíma aj redakcia časopisu. Používanie novinových zásielok povolené

RPPBA Pošta 12, dňa 23. 9. 1993, č. 102/03. • **Indexové číslo** 49215. ISSN 13 35 41 40 • **Obálka:** Lenka Rajčanová,

• **Názory a postoje** vyjadrené v uverejnených textoch nie sú stanoviskom redakcie. Redakcia si vyhradzuje právo

redakčne upravovať a krátiť objednané i neobjednané rukopisy. Texty akceptujeme len v elektronickej podobe.

• **Vyhľadávať** v dátach uverejnených v tomto čísle môžete na adrese www.siac.sk

## Symfonický orchestr Slovenského rozhlasu

Prvý koncert novej sezóny **Symfonického orchestra Slovenského rozhlasu** (4. 10.) bol napäto očakávanou udalosťou. Teleso, nad ktorého existenciou v minulých sezónach visel veľký otáznik, malo príležitosť potvrdiť schopnosť a zmysel svojho ďalšieho fungovania. Tomu nasvedčoval aj mimoriadny záujem obecnstva. Rozhlasový orchestr, posilnený o mladých hudobníkov, študentov VŠMU, viedol **Juraj Valčuha**.



J. Valčuha [foto: P. Brenkus]

Program koncertu, hoci pozostával výhradne z diel druhej polovice 19., resp. začiatku 20. storočia, bol zostavený trochu netradične. Hneď na úvod zaznel známy, no u nás nie až tak často uvádzaný *Dvojkoncert pre husle, violončelo a orchestr a mol* Johanna Brahmsa. Je otázkou, či práve toto dielo bolo tým najvhodnejším na začiatok otváracieho koncertu; treba však oceniť snahu o vybočenie z tradičnej schémy predohra – koncert – symfónia. Náročných partov sa zhostili sólisti zvučných mien, huslista **Juraj Čizmarovič** a violončelista

**Ján Slávik**. Výkon violončelistu bol podľa mňa najproblematičnejším prvkom prvej časti programu. Najmä kvôli nie vždy čistej intonácii a tiež súhrs orchestrom, miestami zlyhávajúcej; hlavne v 2. časti a v úvode finále. Výkon Juraja Čizmaroviča bol omnoho istejší a suverénnejší. Juraj Valčuha viedol orchestr s prehľadom a až na niekoľko intonačných prehrškov možno povedať, že Brahmsovo dielo zaznelo s dôstojnosťou, ktorá mu prináleží.

Viac dokázali hudobníci vytážiť z partitúry Čajkovského symfonickej predohry – fantázie *Rómeo a Júlia*. Orchester, po

predávke a snád aj po opadnutí úvodného napätia, ju interpretoval s plným nasadením. Vrucnosť a jednotný ťah v lyrických pasážach, ráznosť a zároveň presnosť vo vášnivých allegrových úsekoch – tak by sa dala stručne charakterizovať interpretácia tohto diela. Zdá sa, že fantázia *Rómeo a Júlia* bola najstarostlivejšie pripravenou skladbou a podľa mňa bola po interpretačnej stránke vrcholom večera. Dirigent bezpečne viedol dobre zohratý orchestr ku kvalitnému a presvedčivému výkonu. Po trochu strnulom Brahmsovi bola Čajkovského skladba príjemným prevkapaním.

Záver koncertu patril orchestrálnej suite z opery *Cavalier s ružou* od Richarda Straussa. Výber tohto diela pokladám za dosť odvážny, aj keď z dramaturgického hľadiska celkom vhodný. Partitúra plná jemností a delikátnych nuáns, ale aj okázalých instrumentačných efektov, mimoriadne náročná na výkony jednotlivých hráčov a nástrojových skupín a ich vzájomnú súhru, bola pre orchestr tvrdým skúšobným kameňom.

Vyššie dvadsať minút plynúca skladba nesie so sebou riziko upadnutia do fádnosti v pomalých pasážach a k hrubosti a ťažkopádosti v pasážach, kde Strauss pracuje s mohutnými masami zvuku. Tomu prvému sa interpreti vďaka umeniu Juraja Valčuha úspešne vyhli, tomu druhému nie vždy... Najmä v záverečnej valčíkovej pasáži, ktorá (najmä po tom, čo si ju nadšené publikum vyžiadalo ako prídavok) dostala skoro až cirkusový ráz. Asi najviac ma vyrušovala trochu predimenzovaná a zvukovo surová skupina trombónov a tuby, za čo do značnej miery môže aj rozsadanie orchestra a akustika rozhlasového štúdia. Príjemne zapôsobili výkony drevených dychových nástrojov, bicích, výkon prvého trubkára a takisto skupiny lesných rohov. Hoci *Cavalierovi* chýbalo k dokonalosti čosi z verbálne ťažko definovateľnej viedskej ľahkosti a rafinovanosti, pokladám výkon orchestra za kvalitný. Juraj Valčuha odviezol kus dobrej práce a ostáva dúfať, že ho za dirigetským pultom budeme vidieť častejšie.

**Robert KOLÁŘ**

## Wiener Jeunesse Orchester v Bratislave

Každé stretnutie sa Mahlerovou hudbou je sviatkom, v ktorom sa každodennými starosťami ubiedená ľudská duša prebúdzá ku skutočnému životu. Tak tomu bolo v mojom prípade pri opätovnom stretnutí s Mahlerovou *Symfóniou č. 3 d mol* (2. 10.) vo Veľkom koncertnom štúdiu Slovenského rozhlasu. Sprostredkovateľmi stretnutia, v ktorom Mahler prostredníctvom svojej hudby vedie duchovný dialóg so svetom nebies boli: **Wiener Jeunesse Orchester**, **Annette Markert** (alt), **Damenchor des Concentus Vocalis**, **Mozart Knabenchor Wien** a dirigent **Herbert Böck**.

Často sa zamýšľam nad touto symfóniou a kladím si tú istú otázku, v čom vlastne spočíva tajomné vyžarovanie tejto hudby – tejto básne v tónoch. V symfónii pociťujem rozhovor takmer so všetkým, čo bolo Božou rukou stvorené, od „neživej“ prírody počnúc až po tanec kvetín, rozhovor s vetrom, zvieratami, anjeli až po dialóg so Stvoriteľom, ktorý sa odohráva v poslednej časti ako vrúcny spev lásky. Celé dielo je dôkazom toho, že Mahler bol vyvoleným dieťaťom nebies, aby počul a zaznamenal to, čo je pre nás ostatných „zapečatené“. Tak v hudbe ako i prostredníctvom slova (altové sólo, ženský a detský zbor) nespieva len o

nebeskej krajine v lone Božom, ale rovnako o ľudskej duši (text F. Nietzsche *Tak vrazil Zarathustra, Des Knaben Wunderhorn*). Hudba pod textom *O Mensch* mrazí a siaha až hlboko do útrob duše; ukazuje hlbokú priepasť – tajomnú a nám neznámu, vedľa ktorej kráčame počas našej pozemskej púte. A potom i túžbu po večnosti, vyjadrenú tak trochu hedonistickou myšlienkou: „Predsa každá rozkoš chce večnosť...“. Ak je hudba najduchovnejšou múzou, tak o Mahlerovej hudbe to platí dvojnásobne.

A ešte niekoľko slov o interpretácii. Žiaľ, napriek veľkým očakávaniam som bol tak trochu sklamaný. Predovšetkým orchestr

nebol technicky pripravený na túto obrovskú úlohu. Mnohé nepresnosti zahmlievali hudobné súvislosti. Jednotlivé nástrojové skupiny neboli zosúladené. Orchester nevtvoril jednotný homogénny zvukový celok. Dirigent mal síce skvelú predstavu o diele, no nedokázal ju preniesť na orchestr. Vynikajúco zvládla svoju úlohu sólistka A. Markert (dokonale pochopila priepastnú hĺbku hudby a slova) a ženský i chlapčenský zbor vniesli krásu do celej interpretácie. Nepochopiteľný nezáujem bratislavskej verejnosti o tento koncert si neviem vysvetliť. Na túto skutočnosť treba hľadať odpoveď.

**Igor BERGER**

## Nedelné matiné v Mirbachovom paláci

V cykle nedeľných hudobných matiné v Mirbachovom paláci, ktoré organizuje Hudobné centrum, zažiaril 23. 9. klavírny recitál **Mariána Lapšanského**. K vystúpeniu klaviristu pred bratislavským publikom poskytl príležitosť umelcovo životné jubileum. Je škoda, že aj interpreti takýchto umeleckých kvalít majú len málo príležitostí na verejnú prezentáciu vo svojej domovine. Ak je dôvodom nízky záujem publika, je to dôvod na zamyslenie. Skonštatovať, že Lapšanský sa predviedol vo vynikajúcej forme, je málo.

Umenie jeho hry spočíva v hudobnosti, citlivej rovnováhe medzi efektnou hrou a nevyumelkovaným lyrizmom, istota a energia. Jeho prejav dopĺňa elegantná úhozová technika a cit pre mieru. Preto ani v hudobne alebo technicky „najatraktívnejších“ miestach nevyznieva jeho prejav samoučelne, ale s nadhľadom



M. Lapšanský [foto: archív]

sleduje ucelený estetický koncept. Dramaturgia recitálu bola zostavená so zreteľom na stupňovanie technickej náročnosti smerom k záveru a obsahovala aj diela, ktorých uvedenie možno charakterizovať ako

záslužné. Výber 15 skladieb z cyklu *Náklady, dojmy a spomienky* Zdeňka Fibicha k nim určite patria. Hoci niektoré môžu svojimi názvami hudobne i obsahovo zvädzať a sú dnes vnímané skôr ako „nostalgické či naivné výlevy“ skladateľa, Lapšanského uchopenie skladieb bolo vzdialené akejkoľvek sentimentálnosti. Sústreďením sa na formu, harmóniu, komplementárnosť motívov a tém bol Fibich sprostredkovaný v čistej podstate svojej tvorivej fantázie.

*Sonáta 1. X. 1905 Z ulice* Leoša Janáčka nepatrí k efektným dielam, no jej stvárnienie bolo najhodnotnejším príspevkom recitálu. Bola interpretovaná rýdzo v duchu exaltovaného temperamentu a osobného štýlu moravského majstra. Údemnosť akordov, prízvuky, gradácie, tvrdosť princípu opakovania hudobných formúl, zdôrazňovanie ostinatnosti rytmu pôsobili priamočiaro, no predsa s akousi

latentnou lyrikou bez najmenšieho náznaku „atakovania“ poslucháča. Lapšanského Janáček podčiarkol niekoľko momentov: štylizáciu folklóru a originalitu hudobnej štruktúry, v ktorej skladateľ pretavil folklórne elementy do vlastného jazyka. V interpretácii *Sonáty* tieto vrstvy získali podobu uceleného hudobného obrazu.

Dve nasledujúce čísla programu boli efektným záverom: Albénizova *Granada, Sevilla, El Puerto, Castilla* a Lisztova *Koncertná parafráza „Rigoletto“ G. 434*. Technicky efektne, náročne a frapujúce interpretácie, ktoré zaujali triezvým prístupom, premyslenými tempami a diferencovanosťou tónu, pričom tieto parametre boli pod stálou kontrolou hudobného vkusu. Vďaka disciplinovanosti a kontrole detailov, ktorým však nechýbala spontánnosť, bol výsledok kreatívny, vášnivý a presvedčivý.

**Ingeborg ŠIŠKOVÁ**

## Štátny komorný orchester Žilina

Sympatickou akciou sa od roku 2003 stalo každoročné udeľovanie Ceny Zlatá nota Slovenskej sporiteľne mladým koncertným umelcom, povšimnutiahodným talentom, účinkujúcim v našich profesionálnych telesách. Prezencie laureátov za rok 2006 sa ujal ŠKO Žilina (11. 10.), čo bola dobrá voľba aj dôstojná platforma pre mladých sólistov. Basista **Eugen Gaál**, člen Slovenského filharmonického zboru, bol nominantom Slovenskej filharmónie. Mladý spevák si zvolil pomerne náročné čísla: Mozartovu áriu Sarastra *In diesen heil'gen Hallen* z opery *Čarovná flauta* a áriu Gremina *Ljubvi vse vozrasty pokorny* z Čajkovského *Eugena Onegina*, ktoré stvárnil so ctou – prejavil disciplínu, muzikalitu, solídny technický arzenál, predsa však „zaťal privysoko“. Obe populárne árie zväčša zaznievajú ako efektne čísla zreých spevákov, ktorí v nich zúročujú svoj volumen, lesk a vyspelú výrazovú

„bezbariérovosť“. Gaálov prejav možno pochváliť ako korektný, spoľahlivý, no okrem ansámblového spevu má zatiaľ predpoklady na menej náročné sóla. Podobne zapôsobil aj ďalší reprezentant SF, člen SKO B. Warchala, kontrabasista **Marián Bujňák**. S vervou aj empatiou, miestami s menšími intonačnými odchýlkami a akoby v náhlení, no štýlovo, stvárnil sólovú part v príjemne plynúcom „salónnom“ *Koncerte pre kontrabas a orchester* od C. Dittersa von Dittersdorfa. Príjemné prekvapenie a oživenie znamenala interpretácia Vivaldiho *Koncertu pre dvoje huslí, sláčiky a čembalo*. V minulej sezóne som na pódiu počula **Maroša Didího** (ŠKO Žilina) v peknej, no sólisticky dosť ostýchavej inkarnácii. Tandem v dvojkonzerte so zreteľne odvážnejšou a ambicióznou **Zuzanou Oráčovou** (ŠF Košice) mu prospel. Spomedzi laureátov Zlatej noty obaja vyzneli najpresvedčivej-

šie. Mladý pôvab s nádychom juvenilnej hravosti a šarmu blahodárne oživil kontúry aj dej dvojkonzertu.

Bol to zmysluplný, pestrý koncertný večer, nad ktorým dirigentsky bdela muzikantsky vládol osvedčený **Leoš Svárovský**. Orchester, s ktorým si očividne dobre rozumie, brilantne „zapálil“ už v Mozartovej *Predohre k opere Don Giovanni* a všetko, čo chcel, vrátane inšpiratívnych sprievodov k sólam, dopovedal a zavŕšil v *Symfónii č. 4 c mol „Tragickej“* od F. Schuberta. Energia, schopnosť maximálnej koncentrácie na minuciózne elementy v službe oblúkov aj pompéznych gradácií, kľbká motívov a z nich odvíjajúce sa zmysluplné frázy, to všetko sú akoby zábavky v tvorivých prstoch a gestách citiaceho a citlivého Svárovského. Osciluje medzi našimi aj zahraničnými orchestrami a akoby len tak, *en passant*, rozdáva muzikantské potešenie...

Lýdia DOHNALOVÁ

Slovenská filharmónia absolvovala 23. 10.–6. 11. úspešný zahraničný umelecký zájazd do **Japonska** (Tokio, Sendai, Akita) a **Južnej Kórey** (Soul, Daejeon, Kangbuk, Gumi). Filharmonici odohrali 10 koncertov s dielami Smetanu, Dvořáka, Rossiniho, Chopina a Brahmsa. Ako sólisti sa predstavili poľský klavirista Piotr Paleczny, kórejský klavirista Lim Dong Min a izraelský violončelista Gavriel Lipkynd. Za dirigentským pultom sa striedali stály hosťujúci dirigent **SF Leoš Svárovský** a Japonec **Joji Hattori**. Na koncerte v Soule sa zúčastnil aj premiér Robert Fico, ktorý bol v krajine na oficiálnej návšteve.

(sf)

Nový projekt **Únie nevidiacich a slabozrakých Slovenska** (ÚNSS), pripravený v spolupráci so **Slovenským národným divadlom** umožní nevidiacim a slabozrakým návštevníkom započítať si pred predstavením **bulletiny v braillovom písme** vo foyeri divadla. Prvými inscenáciami, ku ktorým ÚNSS vydá bulletin, sú *Hamlet*, *Kráľ sa zabáva* a *Madama Butterfly*. Postupne sa takto spracujú všetky bulletin k premiéram. Do 4. januára 2009, kedy uplynú 200 rokov od narodenia L. Brailly by mala mať každá inscenácia SND bulletin v braillovom písme. (snd)

24. 10. zomrel český skladateľ a pedagóg **Petr Eben** (1929), ktorý patril k najvýznamnejším osobnostiam českej kultúry. Jeho tvorba sa stretala s uznaním rovnako doma ako i v zahraničí, kde sa stali obľúbenými najmä jeho organové skladby a zbory. Komponoval tiež duchovnú hudbu a hudbu pre deti. Bol známy ako obdivovaný improvizátor. Ako pedagóg kompozície pôsobil na Filozofickej fakulte Karlovej univerzity a na pražskej Akadémii umení.

Vo veku nedožitých 96 rokov zomrela 25. 10. slovenská operná speváčka **Margita Česányiová** (1911). Rodáčka zo západoslovenskej Studienky absolvovala Hudobnú a dramatickú akadémiu v Bratislave. V r. 1933–1976 bola sólistkou Opery SND. Úspechy slávila ako primadona v operetách Lehára, Straussa, v povojnovom období sa stala vedúcou osobnosťou SND v mladodramatickom a dramatickom sopránovom odbore. Vynikla v belcantovej talianskej literatúre (*Aida*, Alžbeta v *Donovi Carlosovi*, Amélia v *Maškarnom bále*), ale aj v slovenskom repertoári (prvá Katrena v Suchoňovej *Krútnave*, Milada v Smetanovom *Daliborovi* a d.).

(www.snd.sk)



zľava Eugen Gaál, Zuzana Oráčová, Maroš Didí a Marián Bujňák [foto: archív]

## Štátna filharmónia Košice

V rámci Višegrádskych dní 2007 a Dní českej kultúry 2007 vystúpil 25. 10. v košickom Dome umenia **Sukov komorný orchester** z Prahy, ktorý pritiahol početné publikum. Hostia naplnili očakávanie vrchovato. Dramaturgia koncertu bola sústredená na diela Josefa Suka a tvorbu českých skladateľov. Na úvod zazneli Sukove *Meditácie na staročeský chorál „Svatý Václave“ op. 35*, ktoré sú vášnivým vyznaním skladateľovho patriotizmu a úcty. Vskutku impozantný vstup 15-členého orchestra zloženého zo sláčikových nástrojov! V *Dvojkonzerte pre husle, kontrabas a sláčikový orchester* Zdenka Lukáša sa predstavili ako sólisti huslista **Martin Kos** (koncertný majster a umelecký vedúci) a kontrabasista **Tomáš Vybíral**. V skladbe upúťali kompozičné kvality i

interpretáčnej prednosti umelcov. Od prvého tónu znela hudba, založená na farebných, tvarových i zvukových kontrastoch. Autor postavil celú skladbu a hudobný materiál na akejsi „antimelódii“ sólových nástrojov. Vyskúšal farbu nástrojov, zaujal vo vážnych, meditatívnych častiach rovnako ako v razantných vstupoch. Citlivé ucho mohlo postrehnúť aj rytmicko-melodické jadro záverečných taktov, ktoré smerovali k ľudovým intonáciám. Miroslav Hlaváč a jeho *Slovenské invencie* boli pre poslucháčov príjemným prekvapením, čo dosvedčil aj aplauz skladbe a jej interpretácii. *Západoslovenská Dumka* v strednej časti a záverečná *Východoslovenská* citovali slovenské ľudové melódie ako cantus firmus. Najviac zaujala *Dumka* so zaujímavou meditáciou sláčikov. „*Hommage*

à Josef Suk“ pre husle a sláčiky Otmara Máchu priniesli spomienku na veľkú osobnosť. Nad držaným akordom v orchestri zaznievali romanticko-impresionistické vyznania sólistu na pozadí tmavých tónov vo violončelách a kontrabasoch. Etuda v strednej časti mala všetky znaky svojho druhu – virtuoziu, tempá, bezchybnú súhru. Nasledovala slávnostná záverečná časť, ktorá umožnila vyznieť husliam. Známa Sukova *Serenáda Es dur pre sláčikový orchester op. 6* zaznela v plnej kráse so sólovými vstupmi violy a veľkým dynamickým oblúkom, čo ešte umocnilo dojem kompaktnosti a virtuozy sólistov i celého orchestra. Potvrdili to aj skladby Dvořáka a Čajkovského, ktoré si nadšené publikum vyžiadalo ako prídavok.

Lýdia URBANČIKOVÁ

Poctu skladateľovi a muzikológovi **Ladislavovi Burlasovi**, ktorý tento rok oslávil okrúhle životné jubileum, vzdali 1. a 2. 11. na koncertoch **Veľkého symfonického cyklu Janáčkovy filharmónie Ostrava**, kde v podaní Petra Čecha zaznela *Poetická hudba pre organ*. Koncert, na ktorom zazneli diela Brahmsa a Janáčka, dirigoval **Rastislav Štúr**.

(jfo)

**Štátny komorný orchester Žilina** podnikol začiatkom novembra týždňové koncertné turné po Francúzsku. Zájazd, financovaný prevažne z prostriedkov EÚ, je súčasťou medzinárodného projektu „Kultúra 2007“, do ktorého sú zapojené popredné orchestrálné telesá Francúzska, Nemecka, Fínska, Poľska, Lotyšska, Slovinska a Slovenska. Na 6. tohtoročnom zahraničnom turné ŠKO odohral 3 koncerty pod taktovkou francúzskeho dirigenta Emmanuela Leducq Baromea, na ktorých uviedol diela E. Rautavaaru, H. Pfitznera, J. Sibelia a L. van Beethovena.

(mp)

V októbri prebehol prvý ročník **Hudobných dní Flauto Dolce**, pilotného projektu zameraného na starú hudbu, konkrétne na flautu v ranom baroku. Projekt pripravilo nedávno založené združenie Academia Musica Antiqua. Na interpretácii kurzoch pod vedením Kataríny Dučaiovej a Gábora Prehofferera z maďarského Konzervatória Szombathely sa zúčastnilo 72 flautistov. Súčasťou kurzov boli aj prednášky o ranobarokovej ornamentike alebo súvislostiach medzi slovom a inštrumentálnou hudbou v tomto čase.

„*Ranobaroková hudba môže byť pre hráčov utrpením, ak sa jej zle porozumie*“, povedal o. i. Gábor Prehoffer. Umelci na veľmi dobre navštívených koncertoch v Univerzitej knižnici a na Bratislavskom hrade dokázali, akým pôžitkom táto hudba môže byť, ak sa hrá s porozumením. Koncerty, na ktorých sa okrem K. Dučaiovej a G. Prehofferera predstavili Andrea Hašková (čembalo) a pražská sopranistka Ivana Bílej Brouková, obohatili barokové sonety v podaní herečky Márie Landlovej.

(AHH)

## Novodobá premiéra Wagenseilovho oratória

Koncom septembra Slavistický ústav Jána Stanislava SAV zorganizoval z iniciatívy hudobného historika **Ladislava Kačica** zaujímavú medzinárodnú interdisciplinárnu konferenciu *Aurora musas nutrit – Die Jesuiten und die Kultur Mitteleuropas im 16.–18. Jahrhundert*. Ako slávnostné otvorenie sa 26. 9. v Jezuitskom kostole v Bratislave uskutočnil koncert, na ktorom zaznela novodobá premiéra diela Georga Ch. Wagenseila *Oratorio per la novenna di Sancto Xaverio*.

Dielo našťudoval súbor **Solamente Naturali** (um. ved. **M. Valent**) v spolupráci so zborom **Chorus Salvatoris** (um. ved. **R. Mésároš**) pod vedením francúzskeho dirigenta **Didiera Talpaina**. V sólových vokálnych partoch sa predstavili francúzska sopranistka **Hjördis Thébault**, altistka **Mária Henselová**, poľský tenorista

**Marian Olszewski** a basista **Matúš Trávníček**.

Výber Wagenseilovho oratória L. Kačicom nebol v kontexte prebiehajúcej konferencie náhodný, pretože odpis diela pochádza z jezuitského archívu. Predvádzanie skladby, viažuce sa k novému (sviatku) ku sv. Františkovi Xaverskému, sa v priebehu 18. storočia uskutočňovalo formou jednotlivých častí v Jezuitskom kostole v Bratislave. S potešením môžem skonštatovať, že po vyše 250 rokoch kompozícia zaznela v obnovennej premiére v pôvodnom priestore „u Jezuitov“.

V podaní orchestra **Solamente Naturali** dielo získalo štýlovo čistou podobu i presvedčivé umelecké vyznenie. Vyváženou voľbou tempa jednotlivých častí dirigent umožnil všetkým zložkám hudobného aparátu prirodzeným spôsobom stvárniť rozmanité afekty tejto kompozície. V akustickom priestore jezuitského kostola sa pozitívne prejavili najmä jednotné artikulačné východiská hráčov **Solamente Naturali**. Hudobnej štruktúre diela rozhodne prospelo použitie dobových nástrojov. Svetlejšia farba a lepšia artikulačná schopnosť črevových strún sláčikovej sekcie sa v kostolnej akustike prejavila v podobe dobrej zrozumiteľnosti hudobnej štruktúry. Jednoznačným pozitívom orchestra bol zvukový balans medzi sláčikovou sekciou, kontinuum a trúbkami, ktoré jemným a inteligentným hraním nezneužívali svoj dynamický potenciál. Azda pod vplyvom prítomnej akustiky, či vďaka rozmiestneniu orchestra však v súbore inštru-

mentálnej zložky miestami prichádzalo k jemným posunom nástrojových sekcií. Z rovnakého dôvodu nie vždy ideálne ladili unisona prvých huslí s trúbkou vo vysokých polohách.

Prejavu zboru nechýbal entuziazmus i aktívny prístup. Silnou stránkou telesa bol dobrý dynamický pomer jednotlivých hlasov a homogénnosť zvuku. Chorus Salvatoris pôsobil muzikálne, dobre deklamoval text a záblesky intonačnej rozkolísanosti v sopránoch boli skôr výnimkou v celkovo solídnom dojme z jeho účinkovania.

Výstupy sólistov boli náročné v pripodobení sa špecifickým afektom chrámevej hudby. Z dvoch slovenských sólistov sa z hľadiska typológie hlasu k Wagenseilovej hudbe hodil najmä mäkký a nepredramatizovaný hlas M. Trávníčka. V prejave M. Henselovej sa o poznanie zrelšie prejavil cit pre charakter chrámevej hudby; speváčka výrazne zjemnila a zjednodušila svoj hlasový prejav, pričom nestratila nič z vlastných emocionálnych dispozícií. Vhodným doplnením slovenských spevákov bolo hostovanie sopránistky **Hjördis Thébault**, ktorej nosný (ale nie veľký) hlas s podmaňujúcou farbou a istota v intonovaní kvalitatívne obohatili interpretovanú hudbu. Trojicu sólistov doplnil Marian Olszewski s krásnym svetlo zafarbeným tenorom, ktorý sa skvele hodil do tohoto druhu kompozície. Spevákov prejav, pretkaný kontinuívnym používaním vibrata, však postupne strácal svoje pôvodné čaro.

Uvedenie Wagenseilovho oratória možno považovať za vydarené, správne pochopené, variabilné i muzikálne. K ideálnemu vyzneniu diela chýbal azda ešte jeden deň skúšok.

Róbert ŠEBESTA



Jezuitský kostol v Bratislave [foto: archív]

## Koncert k jubileu Bratislavského chlapčenského zboru

V piatkový večer 19. 10. si v Bratislavskom Dóme sv. Martina jubilejným koncertom pripomenul štvrtstoročie od svojho založenia známy **Bratislavský chlapčenský zbor**. Zbor, ktorý tvoria chlapci vo veku 7–25 rokov, si počas svojej existencie na konto pripísalo viaceré úspechy doma i v zahraničí. Nepochybne vďaka dokonalej organizačnej i umeleckej zariadenosti zakladateľky zboru a zbornajsterky **Magdalény Rovňákovej** sa môže teleso popýšiť účinkovaniami v rozličných oratóriách a kantátach, opakovaným vystupovaním na významných festivaloch, či spoluprácou s renomovanými telesami, sólistami i dirigentmi zvucných mien. Zbor pravidelne účinkuje v predstaveniach Opery SND, spolupracuje s Viedenskou štátnou operou, disponuje viacerými nahrávkami a je držiteľom rôznych vyznamenaní a ocenení.

Program jubilejného koncertu, ktorý svojou účasťou podporili aj známe osobnosti spoločenského života, bol zostavený zo sakrálnych diel, v súlade so súčasným dramaturgickým smerovaním. Pod vedením **Magdalény Rovňákovej**, **Gabriely Bernáthovej** zaznel v koncertrovanom predvedení repertoár starších období (gregoriánsky chorál, tvorba G. F. Händela, A. Vivaldiho, J. Pachelbela či J. Haydna), skladby z 19. storočia (F. Schubert, J. R. von Herbeck, C. Franck) a zastúpenie mala i domáca tvorba. Okrem *Memento Domine, David* od F. X. Tosta a *Ave Marie* M. Schneidera-Trnavského sa uskutočnila i premiéra skladby **Luboša Bernátha**, *O Jesu, mea vita* pre soprán, organ a harfu, skomponovanej pre túto príležitosť. Sólistických partov sa zhostili **Darina Tóthová** (pô-

sobiaca ako hlasová pedagogička chlapcov), ďalej účinkovali **Dana Hajóssyová** (organ) a **Ivana Rovňáková** (harfa).

Spolu so zborom sa predstavili súbor **Solamente Naturali** pod vedením **Miloša Valenta**, ktorý o. i. predviedol i samostatné úvodné číslo programu, *Vodnú hudbu* G. F. Händela, tenorista **Jozef Kundlák** v skladbe *Pueri concinite* J. R. von Herbecka a viaceré sólové party veľmi dobre interpretovali priamo členovia telesa. Celým koncertom sprevádzal a roly recitátora sa zhostil **Štefan Bučko**. Súčasťou večera bola aj prezentácia nového DVD Bratislavského chlapčenského zboru, spojená so symbolickým krstom – cukrom. Dúfame, že na Bratislavský chlapčenský zbor ešte mnoho „sladkých“ chvíľ čaká...

Eva PLANKOVÁ

## Robert Faltus: „Pre Španielov sme národom, ktorý veľa spieva.“

Skladateľ Robert Faltus už niekoľko rokov pôsobí v Španielsku, kde mu nedávno vyšlo CD s hudbou na poéziu významného katalánskeho básnika. Cyklus *Cançons de Mandràgora* pre spev, klavír, violončelo a perkusie predstavil 9. novembra „naživo“ aj slovenskému publiku v bratislavskom Štúdiu 12.

**Cyklus *Piesne z Mandragory* je zhudobnením poézie významného katalánskeho básnika Gerarda Vergésa. Čo vás priviedlo k tejto inšpirácii?**

Na začiatku bola ponuka a objednávka organizátorov Veľtrhu kníh a autorov povodia rieky Ebro na predstavenie, vychádzajúce z tvorby autora, pochádzajúceho z tejto oblasti. Zadanie bolo veľmi voľné, určená bola len približná minútáž, všetko ostatné bolo na mne. Organizátori ma navigovali k tvorbe Gerarda Vergésa a mňa zaujalo jeho dielo *Koreň Mandragory*, ktoré obsahuje 4 básnické zbierky.

**Logicky sa ponúka otázka, prečo organizátori neoslovili katalánskeho skladateľa?**

To naozaj neviem, v každom prípade, o mne mali isté referencie. V tej dobe som tam pôsobil už tretí rok, založil som spevácky zbor, s ktorým som odpremiérovával niektoré moje diela, na škole som viedol niekoľko skladateľských seminárov...

**V Katalánsku pôsobíte ako pedagóg, zbormajster i člen etnomuzikologického výskumného tímu, mapujúceho miestny folklór. Do akej miery reflektuje hudobný jazyk *Piesní z Mandragory* vašu skúsenosť s miestnou hudbou?**

Vedome nie, je tam síce jedna časť, ktorá má skôr stredomorský charakter, ale určite som nechcel, aby moja hudba znela „katalánsky“. Niektorým prirodzeným vplyvom sa však asi nevyhnem, keďže tu žijem, pracujem, hovorím po katalánsky a mám k tomuto prostrediu blízky vzťah. Inšpiroval som sa skôr slovenskou melodiou, ale len v takej miere, aby to Slováci nezbadali a aby to Kataláncovi neprekážalo. Komorné obsadenie bolo zase prirodzene limitované nielen financiami, ale aj subtilnejším prostredím, v ktorom malo byť dielo predvedené – teda knižnicou.

Najsilnejšou inšpiráciou však boli Vergésove texty, z ktorých som si vybral básne, inšpirované vodou a farbami, konkrétne čiernou a bielou. Vergés vybrané témy reflektuje z najrôznejších uhlov pohľadu: je tu báseň o šachu, o rasových problémoch, báseň s ekologicickou tematikou ale aj báseň, inšpirovaná klasickou filozofiou a poéziou...

**Text najprv exponujete „melodramaticky“ ako čítaný text so sprievodom hudby, ktorá má „podfarbujúci“ charakter, vzápätí nato zaznieva ten istý text v plnohodnotnej zhudobnenej vokálno-inštrumentálnej podobe...**

Súvisí to s charakterom objednávky, konkrétne s podujatím, pre ktoré bolo

určené predstavenie. Na spomínanom literárnom veľtrhu sa odohráva množstvo čítaní poézie a literatúry. Zdalo sa mi zaujímavé poskytnúť poslucháčovi možnosť konfrontovať text v dvoch rôznych situáciách.

**V krátkom čase po premiére sa vám podarilo dielo aj nahráť, vydať ho na CD nosiči, niekoľkokrát uviesť v Španielsku a nedávno ho predstaviť aj slovenskému publiku. Na slovenské pomery ide o dosť nezvyčajnú dynamiku života novej kompozície. Ako ju máme chápať v katalánskych kontextoch?**

Určite to nie je bežné ani v Katalánsku. Vznik CD ma prekvapil a môže zaň účasť samotného básnika na premiére a jeho pozitívna reakcia na zhudobnenie básní. Krátko po premiére ma kontaktovali jeho príbuzní, ktorí sa rozhodli financovať nahrávku diela. Chceli, aby sa *Piesne z Mandragory* zaznamenali pre potreby rodiny, nerátal som však vôbec s tým, že by vzniklo CD, ktoré by sa predávalo. Pristrihaní a mixovaní nahrávky sa o mojej hudbe pozitívne vyjadrili profesionáli, s ktorými som na nej spolupracoval a odporučili mi oslovit nejaké vydavateľstvo. Skúsil som to, a dielo vyšlo koncom júna vo vydavateľstve PICAP v Barcelone.

**Komponujete v Katalánsku veľa?**

Nie, nie je to moja hlavná náplň a zväčša nepíšem bez objednávky. Komponoval som nedávno pre mládežnícky orchestier skladby, inšpirované katalánskym folklórom, niekoľko skladieb a úpravy pre zbor, ktorý vediem a kompozície na skladateľské súťaže. Mám však ďalšiu objednávku od organizátorov literárneho veľtrhu, vďaka ktorému vznikli *Piesne z Mandragory*...

**Do Katalánska ste prišli kvôli pôsobeniu na hudobnej škole. O aký typ školy ide a čo na nej učíte?**

Je to na španielske pomery pomerne veľká škola vzhľadom na počet obyvateľov v meste. Má viac než 200 žiakov od predškolského veku až po 19-ročných. Deti sa hrovou formou začínajú hudbe venovať už v 4 rokoch, ide o akúsi predprípravu, ktorá zahŕňa aj pohybovú výchovu, potom nasleduje 4-ročný základný stupeň, 4-ročný stredný stupeň a potom tzv. profesionálny stupeň, na ktorom poslucháč môže získať kvalifikáciu profesionálneho hudobníka, alebo môže pokračovať v štúdiu na vysokej škole. V pedagogickom zbere je viacero cudzincov. Ja učím teoretické predmety a klavír na strednom stupni 13–19-ročných. Škola má medzinárodný rozmer – mám napríklad dvoch ruských kolegov, kolegu z Japonska... V

porovnaní s našim hudobným školstvom sa v Španielsku vôbec kladie veľký dôraz na aktívne čítanie partitúry a na sluchovú analýzu. Uplatňuje sa pritom metóda absolútnej solmizácie. Každý študent má dvakrát do týždňa hudobnú teóriu, dvakrát hlavný nástroj a povinnú aj orchestrálnu prax. Tunajší systém stojí niekde medzi našimi hudobnými školami a konzervatóriami.

**Ako by na miske váš obstáli pozitíva a negatíva španielskeho hudobného školstva?**

Systém súkromných škôl núti tunajších pedagógov neustále sa vzdelávať. V posledných rokoch sú veľmi obľúbe-

vychovávať nielen profesionáli ale aj „milovníci“.

**V Španielsku pôsobí od 90. rokov veľa slovenských hudobníkov v orchestroch i na školách...**

Slováci majú v Španielsku povest dobrých hudobníkov, a je to oprávnené. Určite je to vďaka tradícii spievania u nás, folklóru, veď najmä v dedinskom prostredí sa v rodinách veľa spievalo a muzicírovalo. Naopak, v Španielsku sa celé desaťročia, v období Francovej diktatúry, v duchu oficiálneho centralizmu potlačala kultúra autonómnych národov. Ludové tance boli zakázané, zakázaná bola aj katalánčina. Pre Slovákov bolo odjakživa prirodzené spievať si napríklad pri práci, a aj v povedomí



né rôzne kurzy a semináre pre učiteľov na všetkých stupňoch škôl. Vždy, keď na škole hostuje zahraničný pedagóg, usporiada prednášku alebo kurz a učiteľia sa na nich radi zúčastňujú. Toto „postvzdelávanie“ tu má veľkú tradíciu – na rozdiel od Slovenska, ktoré má síce tradíciu a kvalitný inštitucionálny systém, no v súčasnosti prežíva istú krízu. Štátne školy akoby stagnovali a tie súkromné sa ešte len profilujú. Španielsky systém charakterizuje aj bližší vzťah rodičov k škole. Na druhej strane, možnosť individuálneho prístupu, prispôbenia študijného plánu možnostiam a ochote žiaka či rodiny zase prináša z môjho pohľadu aj negatíva... Výhodou je však určite fakt, že tento systém priťahuje aj tých, ktorí nemajú profesionálny záujem o hudbu, teda to, že sa cielavedome

Španielov sme národom z oblasti, kde sa veľa spieva a kde deti lásku k hudbe sajú už s materským mliekom...

Pripravila Andrea SEREČINOVÁ

Skladateľ, dirigent a etnomuzikológ Robert Faltus (1973) študoval na Vysokej škole múzických umení a na Pedagogickej fakulte UK v Bratislave. Ako dirigent spolupracoval s Operou SND, Orchestrom ľudových nástrojov SRO, zborom Tempus, založil a viedol Orchester Orfeus. Jeho skladba *Hriech?* získala r. 2004 cenu SOZA za najspešnejšiu kompozíciu mladého autora v oblasti folklórnej hudby. V súčasnosti pôsobí v Španielsku ako pedagóg, dirigent a vedúci projektu regionálneho výskumu katalánskeho folklóru v mestách Móra d'Ebre a Lleida.

# Umenie slabosti

## Úvod do diela Valentina Silvestrova

Bálint VERES

**Ukrajinský skladateľ Valentin Silvestrov je považovaný za jedného z najvýznamnejších tvorcov dneška. Túto jeseň mu krátko po sebe v prestížnom nemeckom vydavateľstve ECM vyšli hneď dva tituly – 6. symfónia a Bagately a Serenády. Pri príležitosti vydania Bagatel a Serenád sa súčasne v Mníchove konal slávnostný koncert ku skladateľovým 70. narodeninám. Silvestrov bol hosťom maďarského festivalu Arcus temporum 2007. Jeho organizátori Hudobnému životu veľkoryso poskytli nasledujúce texty, vrátane exkluzívneho rozhovoru.**

Za znak veľkosti v umení sa väčšinou považuje sila, schopnosť duchovného ovládnutia materiálu. Existujú však významné tvorivé oevre, pri ktorých sa toto vysvetlenie nezdá uspokojujúce a naše dojmy sú presne opačné: stretli sme sa s čudnou silou slabosti, s nezabudnuteľným svedectvom absencie sily a bezmocnosti, ako protikladu k tzv. veľkému umeniu. Takéto diela (a dielo ukrajinského skladateľa Valentina Silvestrova k nim určite patrí) nám poskytujú negovanie veľkosti a významnosti. Týmto gestom sa však ich autori nepripájajú ku kultu deštrukcie. Preto však oni sami nevybudujú nejakú novú, silnú a originálnu stavbu? Preto „nevyvolajú“ negatív obrazu? Preto neprekonajú vlastnú slabosť? Predovšetkým preto, lebo stavenie pre nich môže byť vždy len „prístavbou“ či „prestavbou“ a sila môže vzniknúť iba z napätia spätného pôsobenia, zo vzťahu. Nadväzovanie a prístavba však predpokladajú súvislosť, vyplývajúcu z kultúry stavania a spoločného bývania (*oikumené*). Je však dnešná architektúra o súvislostiach? (Spomeňme hoci sebadeštruujúce nesúvislé stavby veľkomiest, či babylonský chaos duchovných stavieb.) Existuje konsenzus, alebo aspoň priestor pre konsenzus, v ktorom

by sa mohlo rozhodovať o stavaní a ničení? Veľké umenie po stáročia bolo význačným miestom týchto rozhodnutí, filozofovia však už dlho rozprávajú o smrti umenia. Ako keby malo umenie svoj vlastný osud, ktorý ho vedie k zániku, likvidácii, pomalej agónii. Jeho smrteľnú postel' obklopujú traja anjeli smrti: anjel utópie, gýču a mlčania. Anjel utópie, zástupca menej revolučného spoločenstva, ohlasuje sebalikvidáciu umenia a jeho pozdvihnutie na vyšší stupeň. V republike utópie umenie zaniká tým, že sa všetko stáva umením a z každého umelec. Anjel gýču miesto budúcnosti odkazuje na súčasnosť, odvoláva sa na „realitu“ – na to, že utópia sa v istom zmysle už uskutočnila, umenie fakticky vystriedal mechanizmus a norma krásy. Kozmické umenie sa stalo kozmetickým, technicky vyrobeným skráslením všetkého viditeľného. Je tam napokon aj (nemý) anjel mlčania. Jeho mlčanie je nemoťou sebaopretia a nositeľom dvojakeho odkazu: kolíše medzi aktívnou alebo pasívnou samovraždou umenia. Jeho rezignácia je kapituláciou pred nezadržateľným, alebo naopak urýchľovaním konečného rozuzlenia. Veľkosť Silvestrovovej hudby, ktorú on sám istý čas charakterizoval ako „slabý štýl“, vyplýva z toho, že sa vyrovnáva so všetkými tromi an-

jelmi smrti umenia: v 60. rokoch obzvlášť s anjelom utópie (prostredníctvom protestujúcich skladieb, posúvacích hudbu smerom k „scénickému deju“) a počnúc 70. rokmi špeciálne s anjelom gýču a mlčania. V skladbách z posledných 30 rokov sa protikladné momenty gýču a mlčania vzájomne neutralizujú vo forme spomínania a amnézie. Mlčanie, ktoré sa u neho artikuluje ako ozvena veľkosti kultúry 19. storočia, stojí v službách síl minulosti. (A ozvena nie je ničím iným ako nemou, pevnou plochou, ktorej „zvuk“ prepožičiava minulosť.) Zato gýč pôsobí proti silám spomínania a ozveny, pretože všetko napodobňujúc, aktualizujúc, dovyrábajúc a skrášľujúc, stráca práve to, čo dáva veciam charakter, čo by garantovalo ich dôstojnosť. Kým teda mlčanie je spomínaním, maskovaným ako zabúdanie, gýč je zabúdaním, maskovaným ako spomínanie. Silvestrovova „slabá“ hudba zaznieva v siločiarach týchto pólov a keď zväžeme, do akej miery vykresľuje toto všetko osud moderného umenia, ľahko môžeme potvrdiť názor jedného z jeho svetoznámych súčasníkov, Estónca Arva Pärta, podľa ktorého sa podstata umenia našej doby pre budúcnosť zachováva práve v tvorbe takých autorov, akým je Valentin Silvestrov.

Preklad z maďarského jazyka Tomáš HORKAY

**Valentin Silvestrov** – najvýznamnejší predstaviteľ súčasnej ukrajinskej hudby – sa narodil v roku 1937 v Kyjeve. Štúdium hudby začal neskoro, ako 15-ročný sa učil hrať na klavíri na Večernej hudobnej škole v Kyjeve (1955–1958). Vzápätí študoval skladbu na Konzervatóriu v Kyjeve u Borisa Latošinského (1958–1964). Silvestrov je jedným z najvýznamnejších symfonikov súčasnosti, no v jeho tvorbe nachádzame aj množstvo komorných, klavírných a vokálnych kompozícií (medzi nimi 2 rozsiahle piesňové cykly). Na rozdiel od mnohých iných sa Silvestrov nestal emigrantom a dodnes žije v Kyjeve. Jeho dvaja veľkí súčasníci – emigranti, Alfred Schnittke a Arvo Pärt ho nazvali najväčším skladateľom, pretože bol neschopný kompromisov a aj v najťažších rokoch sa držal svojej pravdy (stavajúc tým svojej „kariére“ obrovské prekážky). V 60. rokoch sa ako prominentný predstaviteľ kyjevskej avantgardy (Leonid Grabovskij, Vitalij Godzatskij, Vladimir Zagorčev)

musel vyrovnáť s kritikami, spochybňujúcimi jeho umenie (na Západe sa ho zastal Theodor W. Adorno), v 70. rokoch uskutočnil obrat vo svojich tvorivých predstavách a udržiavajúc dištanc od avantgardnej i konzervatívnej sovietskej línie bol kritizovaný nielen oficiálnymi kruhmi, ale aj zo strany niekdajších prívržencov (na istú dobu ho vylúčili zo Zväzu skladateľov). Koncom 90. rokov svet objavil dnes najviac oceňovanú súčasť jeho diela – skladby, ktoré vznikali od polovice 70. rokov. Tie sú považované za raný príklad postmodernej hudby, jednu z alternatív postmodernej estetiky. Silvestrov túto hudbu v poslednom desaťročí nazval „meta-hudbou“, „hudbou o hudbe“, „hudbou s metaforickým zmyslom“, „hudbou po hudbe“, „hudbou nad hudbou“, „hudbou mimo hudby“ a „hudbou presahujúcou hudbu“. „*Hudba, ktorú píšem, nie je novou hudbou. Je to skôr určitá odpoveď a echo na všetko, čo ako hudba existuje,*“ povedal o svojej tvorbe skladateľ. Často hovorí aj o tom, že hudba dnes zaznieva v čase vlastnej „kódy“ a je už

nemožné pustiť sa do čohokoľvek „od začiatku“, že skúsenosť prevrátila celú hierarchiu hudobných žánrov a že žánrami našej doby sú namiesto symfónie a sláčikového kvarteta „postlúdium“, „post-symfónia“, hudobné post scriptum. Z nahrávok viacnásobného držiteľa Grammy vydali najviac mníchovský label ECM a belgický Megadisc Classics, no nájdeme ich aj v repertoári mnohých iných vydavateľstiev. K najznámejším interpretom Silvestrovových diel patria Viktor Baley, Gidon Kremer, Tatiana Grindenko, Ivan Monighetti, Alexej Lubimov, David Robertson, Dennis Russell Davies, Andrej Borejko, Kyjevská Camerata, Kyjevský komorný zbor, komorný orchester Musica Viva, Rosamunde Quartet a Lysenkovo kvarteto. O jeho noty sa stará M. P. Belaieff Stiftung, rukopisy a skice sa nachádzajú v archíve švajčiarskej Nadácie Paula Sachera.

Spracoval Bálint VERES

Preklad z maďarského jazyka Tomáš HORKAY



# Tichá hudba

Pripravil: Matyás VARGA

**Čas a ticho. Stáli pri kolíske hudby, no často si ich význam uvedomíme, až keď sa s nimi skladateľ nepohodne. Sú tiež symbolmi transcendentna, mlčania i nedopovedaného. Fenomén „ticha“ v hudbe sa opakovane objavuje v rozhovoroch so skladateľmi ako Arvo Pärt alebo Gija Kančeli. O „tichej hudbe“ sa s Valentinom Silvestrovom rozprával organizátor festivalu Arcus temporum Matyás Varga.**

## Akú úlohu vo vašom živote a diele zohráva čas?

Hudba je spojená s časom, dokáže ho uchopovať, ozdobovať a premieňať. Keď sa skladba skutočne podarí, zdá sa, že sekunda trvá večnosť alebo naopak. „Pseudohudba“ s časom nerobí nič. Počúvate a nič sa nedeje – nič dobré, nič zlé, ako skladba začala, tak skončila. Keď počúvam hudbu, neviem, či je dobrá alebo zlá. Prijmem informáciu, nekritizujem. Až na konci sa so mnou niečo deje, cítim osvietenie, oslobodenie vo vnútri. Poznáte ten pocit, keď po koncerte vyjdete von a zrazu sa všetko chveje. Hudba obnovuje city človeka, dokáže ho meniť. Toto robí prostredníctvom času. Čas dokáže byť neúprosný, pripomína nám, že nie sme veční. Človek môže upadnúť do monotónnosti, automatizmu. Hudba s touto mechanickosťou času bojuje.

## Vždy ste to takto cítili?

Áno. Aj v avantgardnom období, dokonca vtedy to bolo aktuálne a intenzívne. V grafickom zápise boli priestor a čas stotožnené. Keď boli noty blízko alebo ďaleko, hrali sa rýchlejšie alebo dlhšie. Priestor a čas sa zjednotili. To je technická stránka veci, ale pri počúvaní je to iné. Jeden z momentov klasifikácie hudby je premena času, vtedy, keď sa dlhé dielo zdá krátkym a krátke dlhým. Potom strácame orientáciu v čase. Predtým som písal rozsiahle formy, napríklad *2. sonáta* má 18 minút. No odkedy som prešiel na štýl bagatel (*Stille Musik*), prišiel som na to, že keď sú malé formy správne vytvorené, 3-minútové dielo znie ako 40-minútové. Nie v negatívnom zmysle, dochádza ku koncentrácii času.

## Ako sa vyrovnávate s časom? Máte nejaké princípy alebo spôsob?

Nie, existuje len inštinkt. Z pohľadu vzdelanosti je azda možné sformulovať nejaké princípy. Keď sa však začínate zaoberať hudbou, toto ide bokom... Zvádzanie intelektu som zažil v avantgardnom období, kedy anotácie skladateľov boli veľmi múdre a zaujímavé, no keď znela hudba, nič sa nedialo.

Vtedy som pochopil, že hudba musí byť „naivným“ umením, musí sa zakladať na hudobnom inštinkte. Samozrejme, že ten inštinkt prešiel v umení vývojom. No prichádzať na návštevu k hudbe ozbrojený po zuby s granátmi, guľometmi a lietadlami, strašiť hudbu skladateľskou výzbrojou, s tým treba okamžite skončiť. (*smiech*)

## V tomto zmysle nadobúda „ticho“ v hudbe stále dôležitejšie miesto...

Áno, ale ticho od ticha sa líši. Existujú rôzne formy, napríklad „priame ticho“ Mortona Feldmana. V jeho ne-

skorších kompozíciách je ticho a opakujúce sa štruktúry. Prostredníctvom ticha zastavuje čas, opakuje, ničomní. Mám pocit, že to ticho je sformulované ako filozofia. Je v tom koncepcia, ktorej sa dá porozumieť. Keď si ho niekto vypočuje a neporozumie koncepcii, buď zaspí alebo odíde. Bez podráždenia, pretože tá hudba je tichá a neagresívna. To je priame ticho. Alebo „ticho na hrane“ Luigiho Nona. Existuje tiež konceptuálne mlčanie Johna Cagea (4.33). To je „čierny štvorec Maleviča“. Ja sa pridržam symbolického ticha. To znamená, že ticho má funkciu režiséra za javiskom. Poznal som Webernovho žiaka Filipa Gerškoviča, na ktorého často spomínal aj Schnittke. On sa zameriaval len na veľkých majstrov, za ktorých považoval Bacha, Mozarta, Beethovena, Wagnera, Mahlera,



V. Silvestrov [foto: M. Varga]

Schönberga, Weberna a s výhradami Berga. Ostatní boli len talenty. Šostakovič bol Mahlerov klaun. Ale klaun balansuje na hrane, je to smrteľne vážna profesia... A veľkí majstri, na rozdiel od talentov, nepíšu „zvukmi“, ale štruktúrou ticha. Štruktúra ticha neznamená len tichú hudbu, ale tiež hudbu, ktorá sa zrodila z ticha. Napríklad Beethovenova *5. symfónia*. Začína sa, akoby sa ticho dlho akumulovalo, až kým zvuky nevyletia ako blesk.

## V poslednej dobe komponujete duchovnú hudbu...

V roku 1995 som skomponoval *Diptychon* (kantáta pre miešaný zbor, pozn. red.): jedna časť je, keď sa učenci Krista pýtajú, ako sa modliť Otče náš, to je to „božské“, zviazané s liturgiou. K tomu je ako pár „ľudské“, ukrajinský text *Závet* od ukrajinského básnika Tarasa Ševčenka. Ten text je veľmi silný a poznajú ho všetci. Nehovorí o modlitbe, ale o ľudskom šťastí. A o tom, že nešťastie je bieda, ktorú ľuďom robia iní ľudia. To bolo moje prvé stretnutie s liturgickým. Keď prišiel rok 1995, tí, ktorí

spievali stranické piesne, začali zrazu spievať o Bohu. Prešlo 10 rokov, ja som zatiaľ skladal *Bagately* a nenápadne sa oslobodil od „skladateľstva“. Pripomína to pôst cirkevných maliarov, ktorý museli držať predtým, ako nakreslili ikonu. Nestaval som si žiadny cieľ, môj prístup bol inštinktívny. Keby som neprešiel túto púť, počítaval by som to „ideologicky“. Keď som začal čítať liturgické texty, pochopil som, že Ján Zlatoústý bol básnik. Keď sa človek začíta do litánií, je to pocit akoby objal celý svet: ľudia sa objímajú, modlia za plody zeme, za chorých, pútnikov... V jednom liturgickom texte svietia všetky ostatné – v *Otče náš* je sformovaná celá liturgia. Nesnažil som sa písať pre cirkev a podľa kánonov cirkevnej hudby. Usiloval som sa o rovnováhu medzi slovami a hudbou, o pravdu bez zbytočných citov, aby to pôsobilo organicky. Keď človek nerozumie, často to maskuje pátosom. Hovorili mi, že to nie je kánonické, no kánon sa tiež niekedy narodil. A z niečoho. No rozumiem, že keď sa komponuje pre cirkev, musia sa dodržiavať určité pravidlá a kánony, to je jasné.

## Predstavuje *Rekviem* (*Rekviem pre Larissu*, pozn. red.) určitú syntézu?

Áno, ale v tomto prípade to malo existenčný charakter, súviselo to s mojou ženou. Pre mňa to nebolo „kánonické“. Obyčajne sa *Rekviem* komponuje podľa kánonických princípov, je tam 6 kánonov. V mojom *Rekviem* sú fragmenty: v dvoch Dávidových žalmoch som nepoužil všetky texty. Len kľúčové slová. Len v druhom, *Sláva Hospodinovi*, je celý text.

Preklad z ruského jazyka Sergej TOLSTOV  
Krátene, redakčne upravované.  
(aj)

**Arcus temporum** je festival, ktorý sa každoročne koncom leta koná neďaleko Györu, v starobyľom benedikťánskom opátstve Pannonhalma. Ťažiskom dramaturgie je konfrontácia dvoch klasikov minulosti a súčasnosti. No možno tu navštíviť koncerty z iných žánrov, ktoré dopĺňajú výstavy, inštalácie, divadelné podujatia a filmové projekcie. Idea festivalu má blízko k slovenským Konvergenciám – pritiahnúť inteligentného, otvoreného poslucháča. Po Gubajduline s Haydnom, Sciarrinovi s Mozartom „prjali pozvanie“ Silvestrov a Schubert. A s ním špičkoví interpreti: A. Lubimov, D. Ránki, A. Keller, alebo Kyjevský zbor... Na festivale Arcus temporum koexistujú hudba, priestor a ľudia v inšpirujúcej „symbióze“. Odporúčam poznačiť si do kalendáru koncertných podujatí veľkými písmenami.  
www.arcustemporum.hu  
(aj)

CHAT:

## operní kritici, teoretici a dramaturgovia

TÉMA:

## Opera ako divadelný druh

**Čo je optimálna operná inscenácia? A kto je jej autorom? Režisér, dirigent, skladateľ alebo celý hudobno-inscenačný tím? Otázky kládli a odpovede hľadali tí, ktorí operným inscenáciám, ich konceptom či interpretačným výkonom zvyčajne nastavujú zrkadlo. V internetovej diskusii pre Hudobný život.**

**Michaela Mojžišová:** Hoci diskusia, odzrkadľujúca rôzne uhly pohľadu na operné divadlo, nie je ničím novým, pár inscenácií posledného obdobia ju znovu oživilo. Opäť sa nástojčivejšie vynorila otázka, aké kritériá má naplňať operné divadlo. Názory oscilujú medzi „muzeálnym“ čítaním na jednej strane a priestorom pre režisérsky experiment na strane druhej, líšia sa odpovede na otázky priority hudobnej či scénickej koncepcie, dirigenta alebo režiséra. Podme teda aj my spoločne hľadať odpovede na – zdá sa – aktuálnu tému.

Dovolím si ju odštartovať otázkou: Akoby ste definovali optimálnu opernú inscenáciu? Čo jej nesmie chýbať a čo je možné oželiť?

**Rudo Leška:** Optimálna operná inscenácia? Nevie, čo musí mať tá „optimálna“, ale skôr, čo musí mať každá, aby bola (operným) divadlom: priestor a herca. A keďže to má byť operné divadlo, tak pravdaže aj spievane slovo. Bez primátu ktorejkoľvek zložky a bez určenia ich pomeru. Nič viac nie je nutné.

**Pavel Unger:** Ja sám pre seba by som si otázku doplnil – pre koho optimálnu? Pre nás kritikov? Pre diváka (vieme o ňom niečo?), pre inscenátorov (dirigenta či režiséra, neraz nenaladených na jednu strunu?), pre spevákov („čo najmenej hrať...“)? A čo je vlastne ukazovateľom úspešnosti inscenácie? Standing ovations (naša choroba), priaznivá kritika (budme na zemi...), návštevnosť (*Nabucca* a *Carmen* nepretromfne Janáček či Prokofiev, ani keby boli pozlátení)...? Na začiatok teda stručne. „Optimum“ je, keď sú v rovnováhe vnem sluchový a zrakový. Teda keď inscenácia rešpektuje skladateľský zápis a pritom vyjadruje názor tvorcov.

**MM:** Ako optimálna situácia sa často cituje vyrovnanosť hudobnej a inscenačnej zložky. Zrejme je ťažké odmerať ich na miskách váh. V súčasnosti nepovažujem za schodnú cestu muzeálne divadlo, kde je režisér len aranžérom libreta. To sú tie situácie, keď divák radšej zavrie oči a počúva. No za ešte otravnejší považujem opačný extrém, ak je síce inscenačný výklad zaujímavý,

podnetný, provokujúci, no hudobná stránka kríva. Podľa môjho názoru je základným predpokladom kvalitnej inscenácie poctivo odvedené remeslo na oboch stranách.

**Mária Glocková:** Ak optimálna v zmysle najlepšia alebo naj... potom je to veľmi subjektívny parameter. V každom prípade musí rešpektovať základné požiadavky partitúry.

**RL:** Keď Forman oseká *Dalibora* a poprehadzuje Smetanovi výstupy, ak iný režisér hrá *Bystroušku* s kvartetom hudobníkov v malých sálach, keď Brook z *Carmen* vykreše hodinu a pol trvajúcu existenciálnu výpoveď, vždy je dôležité, či to je odôvodnené a či to má zmysel z hľadiska inscenácie ako celku. Ja sa priznám, že neviem, čo sú to základné požiadavky partitúry. Optimálna ale podľa mňa nie je taká inscenácia, ktorej zložky sú vyrovnané, ale taká, v ktorej je zvolený pomer zložiek odôvodnený výsledkom a artikulovanou výpoveďou.

**MM:** Skúsme konkrétne: čo nás v poslednom čase uspokojilo a čo zdvihlo zo stoličky?

**PU:** Uspokojilo ba nadchlo ma viacero inscenácií, žiaľ, nie u nás doma. Ich spoločným menovateľom bola práca s hercom/spevákom, a nie scénografické ornamenty, barličky odpútavajúce od podstaty. Konkrétne: *Traviata* v réžii Deckera (Salzburg), *Don Giovanni* (Viedeň, Warner), *Titus* (Praha, Herrmannovci)... Nemám rád samoučelné experimenty bez nadväznosti na predlohu, nemám rád, keď režisér vidí len sám seba a nie partitúru.

**MG:** Inscenačná pavučina, kliše a hranie sa na divadlo – tomu neverím a neverím. Zdvihla ma *Traviata* zo Salzburgu. Bazálne, elementárne požiadavky partitúry sú pre ďalšie spracovanie podstatné. To by ste sa, pán Leška, čudovali, že aj tento elementárny princíp býva niekedy problémom, ale nie prekážkou pre inscenovanie. Aspoň v mieste, kde žijem.

**RL:** *Traviata* vás dvíhala k standing ovations? Ja túto inscenáciu považujem za skvelý príklad moderného divadelného myslenia. Otázne pravdaže je, do akej miery je nutná „nadväznosť na predlohu“, respektíve, čo sa tým vlastne myslí. Ako nadväzuje Decker na Verdiho, okrem toho, že hrá jeho muziku? Ved' on vytvára celkom nové, svoje vzťahy, postavy...

**MG:** Samozrejme, *Traviata* ma zdvihla v dobrom. Som zástancom režijného typu operných inscenácií, pokiaľ majú „hlavu a päťu“ a nie sú samoučelnou exhibíciou.

**PU:** Pán Leška, Decker nevytvoril nové vzťahy a postavy. Podľa mňa riešil len to, čo je v notách a texte.

**RL:** Trafili ste klinec po hlavičke pán Unger! On nerieši, čo je v notách a texte! To môže riešiť muzikológ, nie divadelný režisér. Ako je v notách a texte napísané, prečo konkrétne postavy jednáajú, ako jednáajú a ako to robia?

**PU:** Nechápem vás: ved' hovoríme o inscenácii a nie o muzikologickom rozbere. Salzburgská *Traviata* má obsah, má silu výpovede, má emócie, má výborných spevákov a čo ešte chcete viac?

**RL:** V tomto máte pravdu, preto sa pýtam, či sú výpoveď a emócie tejto Deckerovej *Traviaty* napísané v partitúre? A ak áno, ako to, že v inej inscenácii môže byť tá výpoveď celkom odlišná?

**PU:** Ba dokonca v inej inscenácii nemusia spomenuté parametre vôbec byť, ak ich tím tvorcov a interpretov neobjaví alebo falošne interpretuje.

**RL:** Lenže réžia je predovšetkým umelecká tvorba, neexistuje čosi ako falošná (dobrá, nesprávna, správna, optimálna atď.) interpretácia. Ja aspoň neviem, aká je falošná interpretácia napr. *Traviaty*...

**PU:** Asi ste ešte toho málo videli.



Použitá fotografie sú zábermi zo salzburskej inscenácie *Traviaty* v réžii Willa Deckera, v hlavnej úlohe s Annou Netrebko. [foto: K. Lefebvre]

**RL:** Pravdaže, videl som strašné inscenácie *Traviaty*, často ale boli strašné pre svoju bezobsažnosť. Preto, že sa spoľahli na to, že to všetko rieši Verdi. Ono to tak ale nie je, svoju výpoveď musí kreaovať režisér. Nie je len interpretom, je tvorcom novej kreácie.

**Vladimír Zvara:** Vrátim sa k „základným požiadavkám partitúry“. Zajímavý pojem. Možno aj existujú, ale nepáčilo by sa mi, keby tento pojem mal byť nejakou pomyselnou mierkou v ruke kritika. Lebo oprávnenosť toho, čo režisér s partitúrou urobí, sa neposudzuje praviťkom, ale vkusom. Vkusový súd je individuálny. Aj keď dnes, v mediálnej dobe, asi vzrastá úloha kritika ako arbitra vkusu. Úloha a zodpovednosť :-)

**PU:** Nie, pán Zvara, nie je arbitrom. Píše tiež len svoj subjektívny názor, podložený možno skúsenosťami. A ani kritik si nemyslí, že to, čo napísal, je svätá pravda. Lebo druhý kritik napíše niečo iné, a tretí úplne opačné.

**MG:** K partitúre iba poznámka: súhlasím s pánom Zvarom. Ba dokonca si myslím, že režisér v nej môže objaviť aj nový priestor pre „jeho priestor“ a v takom prípade akceptujem aj porušenie. Je to naozaj subjektívny vklad a výklad.

**MM:** Nemyslím si, že sa režisér má natolko vcitovať do skladateľa, aby bol otrockým médiom jeho diela. Tým sa cítil byť napríklad pán Troška pri košických inscenáciách *Rusalky a Fausta a Margaréty* – a ako to dopadlo. Režisér má byť jedným z autorov inscenácie. No nie natolko sebastredným, aby z jeho tímu vypadol skladateľ.

**VZ:** Svätá pravda.

**RL:** Ďakujem, pani Mojžišová. Lenže režisér je JEDINÝM autorom inscenácie. Inscenácia nemá spoluautorov.

**PU:** Akože jediným autorom? Nechápem vás... To myslíte žartom, však?

**RL:** Smrteľne vážne. Dovoľte mi prostú analógiu s filmom. Autorom je režisér, aj keď používa diela iných k vytvoreniu svojho vlastného.

**PU:** Nediskutujeme o filme, nemiešajme žánre.

**MM:** Nesúhlasím s vašim názorom, Rudo. Ak by ste aj z tímu vynechali autora (s tým sa nestotožním), tak vám ešte vždy ostáva dirigent – ak aj scénických spolupra-

covníkov berieme len ako realizátorov režisérových zámerov. Hudba v opere nie je „podmaz“.

**RL:** Napokon, už štrukturalisti učia, že hudba je len jednou zo zložiek inscenácie. Zo štrukturalistického hľadiska je rovnako dôležitou ako trebárs kostýmy alebo scénografia.

**MM:** Áno, vo filme možno. Ale v opere určite nie.

**RL:** Každá inscenácia má predsa svojho autora. A ak aj nehovoríme o filme, chcete mi povedať, že autorom filmovej *Carmen* bude Bizet??

**MM:** Myslím si, že diváci si film *Carmen* pozrú kvôli/vďaka Bizetovi, nie režisérovi.

**PU:** Autormi inscenácie sú (v tomto poradí): dirigent, režisér, scénograf, atď.

**RL:** Dirigent je predovšetkým interpret, ťažko tu hovoriť o autorstve. Scénograf je potom autorom diela použitého v inscenácii, nie je ale spoluvorcom inscenácie, pretože je to režisér, kto dbá na to, aby inscenácia zodpovedala jeho vlastnej umeleckej výpovedi. Preto nemožno hovoriť o spoluautorstve a už vôbec nie o nejakom poradí. Ja osobne si *Carmen* pozriem kvôli Brookovi, Kušejovi... nie kvôli Bizetovi – to si pustím CD!

**MG:** Režisér je rovnocenným spoluvorcom inscenácie. A ak hovoríme o divadle, potom mu prisudzujem minimálne prioritu, ale nie samoúčelnú.

**VZ:** Opakujem: Na tieto veci neexistuje univerzálna formulka. Kritériami oprávnenosti režisérskeho diela sú: 1) partitúra, 2) doba, v ktorej MY žijeme. Ak aj režisér dielo dekonštruje, nie je to automaticky dobré alebo zlé – záleží na tom, ako!

**MM:** Súhlasím s Vladom.

**PU:** Opera je pre mňa hudobné divadlo a nie činohra s hudbou. A preto dôrazne odmietam povyšovanie režijného postu nad post dirigenta a spevákov!! Pritom, aby bolo jasné, som zástancom moderného „režisérskeho divadla“. Ale nie za každú cenu a hlavne nie na úkor hudby a spevu!

**RL:** Už pojem režisérske divadlo je zavádzajúci. Každé divadlo je predsa režisérske. Nepoznám „ne-režisérske“ divadlo.

**PU:** Použil som terminus technicus, ktorý sa vžil a dal som ho do úvodzoviek.

**MM:** Žeby to bolo divadlo s výraznou stopou po režisérovej prítomnosti? Minulý týždeň som bola vo Viedni na hosťujúcich predstaveniach Mariinského divadla, dirigoval Valery Gergiev. Jednou z uvedených inscenácií bol načisto staromilský *Eugen Onegin*, druhým bol Prokofievov *Hráč*. Ani v tomto prípade inscenácia neposúvala výklad do iných sfér, no aj tak to bolo silné divadlo, vďaka detailnej práci s hercami, sklbeniu psychodrámy a až cynickej satiry a v samozrejme v skvelom hudobnom nastudovaní – jednoducho profesionalizmu vo všetkých zložkách.

**PU:** V zahraničnom opernom divadle je zaujímavý trend minimalizovať výpravu a ísť po charakterokresbách, pointovaní vzťahov. Potom vôbec nezáleží, či sa hrá baroková opera v džínsach.

**MM:** Lenže to predpokladá práve onú prácu s hercom, po ktorej voláme.

**PU:** A kto z našich režisérov pracuje s hercom?

**MM:** V slovenskom divadle, ktoré sa snaží nadobudnúť parametre moderného – a to zďaleka nehovorím len o opere! – je trendom provokatívna koncepcia a vizuálne zaujímavý koncept. Na detaily už zrejme neostane energia. Forma víťazí nad obsahom.

**RL:** Myslím, že k divadlu patrí aj provokácia a experiment, vid' Freyer, Homoki atď. Môže totiž objaviť také vrstvy a možnosti, aké by sme bez odvahy k experimentu a riziku nenašli...

**PU:** Ale isteže patrí, aj s rizikom, že polovica divadla bude bučať. Veď to je korenie umenia.

**MM:** Súhlasím s Rudovým názorom. Aj ja veľmi vítam provokáciu v divadle: takú, ktorá vyprovokuje divákovu fantáziu, intelekt. :) Takže – ktorá z inscenácií v aktuálnom repertoári slovenských divadiel spĺňa aspoň časť z podmienok stať sa OPERNÝM DIVADLOM?

**MG:** To chce absolútny prehľad, čo nemám... Ale za operné divadlo by som určite označila Bendikovho *Modrofúza*.

**RL:** Myslím si, že sa ich šťastnou zhodou okolností v Bratislave zopár zišlo: *Eugen Onegin, Madama* >



► *Butterfly, Hrad kniežaťa Modrofúza, Trubadúr.* Pravda, zväčša nie sú dokonale.

**PU:** K inscenáciám, ktoré majú šancu konkurovať aj v inom, než v našom priestore, by som priprával Lackovej *Alcinu*, Bendikovho *Modrofúza*, Hlinkovej *Čarovnú flautu* v Košiciach a asi aj bystrický veristický dvojtítul (*Sestra Angelika, Cigáni*). Z tých, čo podpísali zahraniční režiséri: Konwitschného *Onegina*, Nekvasilovu *Rusalku* a Kaegiho *Ariadnu na Naxe*.

**MM:** Ja za také považujem: *Eugena Onegina* – ako režisérsky výklad, rozširujúci sumu existujúcich interpretácií, šťastné stretnutie formy a obsahu s hlbokým katarzným účinkom; *Hrad kniežaťa Modrofúza* – vizuálne zaujímavá inscenácia, no najmä doposiaľ scénicky najsilnejší príspevok režiséra na tému „zákutia ľudskej duše, duchovia minulosti a prítomnosti“; *Madama Butterfly* – režisérsky je síce podstatne diétnejšia než *Onegin*, no opäť dáva lekcii z remesla a predstavuje šťastný stret nemeckej presnosti a hlbokoj emocionality, ktorá sa za seba nehanbí. *Ariadna na Naxe* – to je sústo pre intelekt, *Alcina* – výtvarne a pohybovo čisté, štýlové divadlo.

**RL:** *Ariadnu na Naxe* považujem za pomerne konvenčnú. Remeselne je veľmi dobre zvládnutá, ale mal som pocit, že presunutie v čase zostalo nevyužitú, resp. nezdôvodnené, pokiaľ sa nekonal aj adekvátny myšlienkový výklad. Ale možno mi len ušiel.

**PU:** *Trubadúra* som neprijal, lebo pán režisér si nestihol prepísať libreto. Falk Richter v salzburskom *Čarostrelcovi* tak učinil.

**MG:** A ešte mi napadlo jedno veľké porevolučné divadlo: *Orfeus a Eurydika*, opäť Martin Bendik a skvelý scénografický počin Aleša Votavu.

**VZ:** K rebričku pána Ungera: Teším sa na to, ako budem mať teraz, keď som skončil pracovný pomer v SND, konečne viac času chodiť na predstavenia aj do slovenských divadiel mimo Bratislavu. A budem si môcť sám overovať to, čo sa píše v novinách. Ale to s tým *Trubadúrom* pán Unger nemyslí vážne... :-)?

**PU:** Ale áno, úplne vážne. Alebo je druhá možnosť – zrušiť titulokovacie zariadenie. Ale nás starých veteránov, čo máme slovenský text v ušiach, to nezmätie :-)

**MG:** Myslím si, že Bendik *Trubadúra* iba zintelektualizoval. Mne skôr prekážali titulky starého prekladu. Tie bolo treba prepísať.

**PU:** Libreto je stále to isté, na detailoch prekladu nezáleží.

**MG:** Prepáč, Paľko, ale nemôže sa v texte hovoriť o „hrade“ a javisko je o inom. Tam bolo treba možno iba sylaby, nie otrocké texty. I keď Bendikov *Trubadúr* bol nielen o „hrade“.

**RL:** Decker si ale tiež neprepisoval libreto, či áno? A nevadilo vám, že tam visia staničné hodiny, nie je tam žiaden salón atď... Moderné divadlo sa predsa nepozná podľa toho, či dianie na javisku zodpovedá libreto! To by sme vyžadovali naturalizmus.

**VZ:** Výkon inscenátorov pri práci na konkrétnom diele by som pracovne rozdelil na dve časti: koncept (výklad diela, základná metafora plus výtvarné riešenie) a následná detailná scénická práca so spievajúcim hercom. Ťažko povedať, že jedna z tých dvoch častí je dôležitejšia, dôležité sú obidve. Myslím si, že v tej prvej časti obstál Bendik v *Trubadúrovi* určite na veľmi dobrej medzinárodnej úrovni.

**PU:** Bolo to znásilnenie predlohy... *Primo il regista e poi il trovatore*.

**VZ:** Tak fajn, aspoň sme si povedali svoje.

**RL:** Postavenie libreto do nového kontextu a napätia s javiskovou situáciou predsa neznamená, že inscenácia je zlá. Ak Sellars hrá *Giovanniho* na newyorskú predmestí, je to zlé? Chcel to Mozart? A kde je socha Komtúra? A prečo nemá historický kostým? A prečo to nie je v Európe? To sú otázky, ktoré si nemožno klásť z hľadiska inscenovaného textu a nôt, ale z hľadiska inscenačného konceptu. Teda, má to význam pre konkrétnu umeleckú výpoveď? Myslím si, že vizuálna zložka v prípade *Trubadúra* presne odôvodnená bola a dávala zmysel v logických súvislostiach novej režisérovej kreácie.

**MM:** Myslím si, že problémom *Trubadúra* nebola koncepcia. Problém vidím v jej naplnení, v nedotiahnutých detailoch, v nedostatočnej práci s hercami... Aj ja cítim napätie medzi dielom a inscenáciou ako žiaduce, no musí to byť napätie tvorivé. A koncept musí byť zargumentovaný.

**MG:** Koncept nepodlieha argumentácii, jednoducho je tam a my ho vnímame, cítime a „čítame“. Napríklad aj prostredníctvom symbolov.

**MM:** Parafrazujem *Písmo*: nemožno plniť nové sudy starým vínom, novú koncepciu starými výrazovými prostriedkami.

**RL:** Kým budeme hrať *Trubadúra*, asi ho budeme musieť plniť novým vínom, lebo inak zostávam pri CD.

**MG:** Gratulujem, pán kolega. A pripíjam na nové víno.

**PU:** A ja na citrónový čaj... Je to vec názoru. Mne môj nevezmete. A ešte ďalšie: Aby vznikol ucelený výsledok, režisér musí o svojej koncepcii presvedčiť minimálne dirigenta a protagonistov. Inak sa hrá na svojom piesočku. Vieme, o čom hovoríme?

**RL:** Pán Unger, neberiem vám váš názor, ale zdá sa mi nekonzekventný, lebo pri všetkých tých *Aidách* v hoteli, na pláži atď. (ako ste to i písali v recenzii) ste zrazu *Trubadúrom* zaskočený, a ja neviem prečo. Je ale absolútnou pravdou, že dirigenta režisér presvedčiť musí. Rovnako spevákov. Druhá vec je, že spevák profesionál tu nie je na to, aby režíroval alebo diskutoval o režižnej koncepcii...

**VZ:** Viete, čo ma trochu vyrušuje? Ale asi to tak v našej malej Bratislave musí byť. Do kritik sa dostávajú dosť často a nie vždy najšťastnejším (najobjektívnejším) spôsobom informácie zo zákulisia. Či režisér presvedčil protagonistov... Mali by sme to vedieť trochu oddeľovať. Dôležitý je výsledný tvar. Alebo analyzujeme vnútro podnikové procesy a vzťahy v SND – to by ale potom chcelo aspoň 14-dňový kongres...

**PU:** Ale pán Zvara, SND nie je SIS, ste platení aj z našich daní. A osobne preferujem o problémoch hovoriť otvorene a hlavne pravdivo, nie ich „ututľávať“, čo, žiaľ, v minulej sezóne bolo pravidlom.

**VZ:** Veľmi správne, SND nie je SIS. Ale aj tak: nemyslite si, že najdôležitejší je výsledný tvar – predstavenie? A prepáčte mi, po rokoch strávených v divadle už tiež ťažšie znášam niektoré príkre súdy, vyslovované v recenziách. Tento fakt nemienim „ututľávať“ :-). Aj keď nespochybnujem slobodu kritika a jeho právo na vlastný názor.

**Mária Glocková (1952)**  
hudobná publicistka a teoretička, operná kritička Na Fakulte múzických umení AU v Banskej Bystrici prednáša dejiny hudby, dejiny divadla, vedie kriticko-publicistický seminár. Pôsobila ako dramaturgička v Štátnej opere Banská Bystrica. Je stálou spolupracovníčkou Hudobného žižvota, spolupracovala s rozhlasom a televíziou.



**Rudolf Leška (1984)**  
teatrológ a právnik Je poslucháčom doktorského štúdia na Ústave autorského práva, práv priemyselných a práva súťažného PF UK v Prahe. Venuje sa divadelnej publicistike a pravidelne prispieva do českých a slovenských divadelných periodík; zaoberá sa tiež problémami divadelného a autorského práva. Publikuje o. i. v Hudobnom žižvot.



**MM:** Mám ešte jednu otázku do diskusie: Kde sú noví slovenskí operní režiséri?

**RL:** Nevieť - nesúvisí to so slovenským umeleckým školstvom? Povedal by som, že áno, ale v Bratislave už dlho nežijem. Napokon, tvorivú krízu u nás cítim dlhšie, no nemyslím si, že za to môžu umelci.

**VZ:** Chodí k nám stále málo kvalitných zahraničných režisérov. To je pravda. Pritom to ale nemusí byť len problém peňazí. Keď riaditeľ Chudovský pozval Petra Konwitschného, ten prišiel a nehladel na honorár, lebo cítil naozajstny a kvalifikovaný záujem.

**RL:** To je ono pán Zvara, isto by to mohlo posunúť záber nášho publika.

**PU:** Otázka ale nebola o zahraničných režiséroch, znela: kde sú slovenskí? No kde sú? Kto ich školí? A chodia sa inšpirovať do sveta?

**MM:** Práve na to som narážala, že ak máme potrebu novej krvi, musíme zavolať matadorov zo zahraničia. Vďaka za Konwitschného! No aj tak nepovažujem za normálne, že napriek existencii samostatného odboru na VŠMU, vyjde zo školy jeden režisér za desať rokov.

**MG:** Režiséri sú, ale možno majú málo príležitostí doma. S výnimkou angažmánov to ovládajú aj iné väzby. Asi robia niečo iné? Netuším, ale stálo by to za sociologický prieskum.

**RL:** V Nemecku je napríklad mnoho vynikajúcich mladých režisérov, ktorí režírujú na oblastných scénach, nemali by problém prísť, čo by našim pomerom tiež mohlo pomôcť.

**PU:** Ale my nemáme niekoľko desiatok operných divadiel ako Nemci.

**MG:** Na tvorbu dobrého divadla - operného zvlášť - niekedy ani nie je potrebné absolvovať réžiu na VŠMU či iných typoch umeleckých škôl. To štúdium je (možno) iba predpokladom, ale rozhodne nie zárukou finálnej kvality javiskového tovaru. Tvorba na „vlastných nohách“ je v dnešnom divadle najmä o hľadani nových možností v riešení a následnej odvahe prísť s novým vizuálom. A to aj za cenu nepochopenia.

**RL:** Všimli ste si našu cenu na Pražskom Quadriennale? Dostal ju Boris Kudlička za poľskú inscenáciu. Takže asi toľko...

**MM:** Možno na Slovensku nie je dostatočne inšpiratívne prostredie. Áno, je to aj prípad Kudličku. Mimochodom, výtvarník nedostal cenu za jednu inscenáciu, ale za celú svoju tvorbu, ktorú na Pražskom Quadriennale prezentoval prostredníctvom expozície slovenského Divadelného ústavu. No každopádne si medzinárodné renomé urobil tvorbou mimo Slovenska. Ku cti nám to veľmi neslúži...

**RL:** Ešte k pánovi Ungerovi: Samozrejme, nemáme 60 divadiel, ale výhovorky na „tie naše malé pomery“ nemám rád. Máme (mali sme?) mnoho vynikajúcich umelcov. Alebo sa porovnávajme s niekým menším - Česko, Rakúsko, Švajčiarsko... Tiež to nebude lichotivé...

**PU:** U nás nemajú začo dostať ceny, lebo DOSKY nemajú opernú kategóriu.

**MG:** To je škoda.

**RL:** DOSKY sú predsa divadelná cena! Radoka tiež dostal operný režisér, neraz! Načo teda kategóriu? Hlasoval niekto trebárs za *Onegina*? Pritom DOSKY dostanú niekedy také málo pozoruhodné veci ako napr. *Tančiareň*... Ale to odbieham, pardon.

**MM:** Ale áno, hlasoval. *Onegin* bol nominovaný v kategórii „najlepšia inscenácia“. Rovnako, ako boli predtým nominovaní *Hrad kniežata Modrofúza*, *Alcina* (tá aj dostala cenu za najlepšie kostýmy), dávnejšie tiež figuroval Dalibor Jeniš medzi nominovanými mužskými výkonomi za *Dona Giovanniho*... Potenciál je.

**RL:** To je určite dobre, už len presvedčiť činohercov, aby vyrazili do opery.

**MM:** Možno by ste sa divili, ale oni tam chodia - oveľa viac, ako my „operáci“ do činohry...

**PU:** Ja do tohto „doskového guláša“ odmietam hlasovať.

**RL:** Nechcem vstupovať do duše operného kritika, ale možno by konfrontácia so súčasným činoherným divadlom neškodila.

**PU:** Mimochodom, vo mne hlboký dojem dokáže zanechať aj koncertné uvedenie opery, keď speváci vokálno-výrazovými prostriedkami vyčaria atmosféru a odovzdajú posolstvo diela. Čo by nato?

**RL:** Súhlas! Robme operu pietne na koncertoch a v divadle hrajme divadlo!

**PU:** Ale, ale... Mimochodom, máme tému opera a ešte nepadli slová dirigent, sólisti... Nielen režiséri je opera živá...

**MM:** Takže to vyzerá tak, že nás - vzhľadom na vyčerpanie dnešného priestoru - čaká druhé dejstvo na tému dirigenti a interpretácia.

**PU:** Ďakujem za plodnú diskusiu, teším sa na druhé dejstvo. K tomu prvému len toľko, že ste ma utvrdili, že „strážit“ hudbu a spev v opere sa oplatí.

**MG:** Pozdravujem a prajem ďalšie šumenie okolo opernej scény.



**Michaela Mojžišová (1975)** muzikologička, operná kritička. Od roku 1998 pracuje v Divadelnom ústave. Publikuje v denníku SME, mesačníkoch KOD, Hudobný život a v českom odbornom periodiku Svět a divadlo. Je autorkou viacerých výstav s opernou tematikou. Od roku 2004 je členkou dramaturgickej rady Divadelnej Nitry pre výber inscenácií zo Slovenska.



**Pavel Unger (1951)** hudobný kritik a publicista. Venuje sa opere, je dlhoročným spolupracovníkom časopisu Hudobný život, v súčasnosti publikuje aj v denníku Pravda. Dlhodobo spolupracuje so Slovenským rozhlasom, je členom tímu hodnotiteľov projektu Monitoring divadiel na Slovensku (Divadelný ústav) a doktorandom Kabinetu divadla a filmu SAV.

**Vladimír Zvara (1969)** hudobný historik. Pracoval ako dramaturg v Opere SND, prednášal na univerzitách v Prahe a v Bayreuthe, v súčasnosti je vedúcim Katedry hudobnej vedy na Filozofickej fakulte UK v Bratislave. Publikuje doma i v zahraničí, a to najmä o opere 19. a 20. storočia.



## Claude Debussy (1862–1918)

## Rytiny pre klavír

Robert KOLÁŘ

Premiéra opery *Pelléas a Mélisanda* v roku 1902 zabezpečila Claudeovi Debussymu pevné miesto na vtedajšej parížskej hudobnej scéne. Štyridsaťročnému skladateľovi, v tom čase známemu autorovi úspešných diel ako *Prelúdium k faunovmu popoludniu*, *Kvarteto G dur*, *Bergamská suita* (so slávnym *Svitom luny*), *Nokturná* a množstva vynikajúcich piesní, sa konečne podarilo dosiahnuť jednu z najvyšších mét – uspieť ako operný skladateľ. Štýl hudby *Nokturná* a *Pelléas a Mélisandy* síce vyvolával polemiky a odmietanie v konzervatívnych kruhoch, zároveň si však získaval množstvo obdivovateľov. Okruh „debussystov“ sa postupne rozrasta. Debussy sa s tým ale neuspokojil a jeho kompozičné myslenie sa po prelome storočí začína meniť. Pozvoľna, no zásadne. Jedným z diel, ktoré dokumentujú tento prerod, je cyklus troch klavírných skladieb *Rytiny* z roku 1903.

## Na ceste k novému štýlu

Maurice Ravel sa o Debussyho klavírnej tvorbe z konca 19. storočia vyjadril, že je síce veľmi krásna, no mnoho nového neprináša. To je v zásade pravda; hudba *Bergamskej suity* či *Malej suity* pre dva klavíry ešte reprezentuje tradičný typ harmonicko-melodického kompozičného myslenia. Ide o veľmi kvalitnú salónnu hudbu, ovplyvnenú Chopinom, Griegom či Faurém, francúzsky elegantnú a jasnú – postavenú viac na melodickú invenciu než na tematickom rozvíjaní a nezaťaženú prílišným chromatismom či nekončnými moduláciami.

Debussy si bol dobre vedomý obmedzení tradičného kompozičného myslenia a vedel, že paralelné kvinty či pentatonické stupnice, charakteristické črty jeho osobného štýlu, nie sú dlhodobým riešením a že môže rýchlo dôjsť k ich opotrebovaniu, ak sa zásadne nezmení kontext, v ktorom ich používal. Prerod, ktorý sa udial okolo roku 1903, sa – zjednodušene povedané – týkal prechodu od harmóniou sprevádzanej melódie k práci so zvukom organizovaným v čase a tónovom priestore. Neznamená to však, že by Debussy náhle a radikálne odvrhol už existujúce (práve v tom spočíva veľkosť jeho novátorstva), ide skôr o hľadanie alternatívy. Vonkoncom sa nevzdal ani melódie, ani harmónie, ani tonality – len s nimi začal pracovať novým spôsobom. To mohol uskutočniť najskôr na pôde klavírnej tvorby, kde bolo jednoduchšie experimentovať a zároveň overovať výsledky. *Rytiny* ale zďaleka nie sú len experimentom; sú plnohodnotným umeleckým dielom, prvým klavírnym cyklom skutočne zreleho Debussyho.

## Lokálny kolorit

Podobne ako neskoršie orchestrálne *Obrazy*, aj *Rytiny* majú tri časti a každá z nich je spojená s konkrétnym prostredím, prinášajúcim isté hudobné asociácie. Prvá skladba, *Pagody* (*Pagodes*), asociuje prostredie a hudbu juhovýchodnej Ázie, druhá, *Večer v Granade* (*La soirée dans Grenade*), je lokalizovaná do Andalúzie a tretia, *Záhrady v daždi* (*Jardins sous la pluie*) – hoci nemá v názve nijaké špecifické geografické určenie – je spätá s francúzskym prostredím, keďže je tu citovaná melódia francúzskej piesne.

Tieto asociácie sú však veľmi voľné – sú prítomné viac v rovine symbolu. Debussy nebol vôbec folkloristom; jeho „lokálny kolorit“ – ak hovoríme napr. o jeho španielsky podfarbených skladbách – nie je taký autentický ako u Manuela de Fallu, ani taký rafinované naaranžovaný ako u Ravela. Je abstraktnejší. Debussy si z neho vyberá len určité prvky (rytmus, charakteristické tónové postupy) a vkladá ich do nového kontextu.

## Pagody

Táto skladba býva pokladaná za produkt Debussyho kontaktu s gamelanovou hudbou z Jávy. Je pravda, že mal možnosť počuť ju na Svetových výstavách v Paríži v rokoch 1889 a 1900 a že ňou bol očarený, no bolo by mylné pokladať jeho *Pagody* za klavírnú štylizáciu gamelanovej hudby. (K zvuku gamelanu majú bližšie napr. niektoré skladby pre prepravovaný klavír Johna Cagea alebo Bartókova skladba *Na ostrove Bali z Mikrokozmu*.) Nie je to imitácia orientálnej hudby, aj keď prevažnú väčšinu tónového materiálu tvoria pentatoniky na čiernych klávesách. Z gamelanu je tu možno prevzatá len idea hierarchizácie zúčastnených nástrojov – od hlbokých, dlho preznievajúcich gongov cez xylofony a metalofóny až po vysoko znejúce zvončeky a zvonkohry. Každý z nich má presne určenú funkciu a svojím zvukom vyplňa určitú časť tónového priestoru.

Inšpirácia však mohla prísť aj z celkom iného smeru. Edvard Grieg do svojich *Lyrických kusov* (konkrétne do *op. 54* z r. 1891) zaradil skladbu nazvanú *Zvuk zvonov* (*Klokkeklang*), zaujímavú nekonvenčným použitím paralelných kvint, hraných takmer sústavne s pedálom. Hra so zvukom klavíra, predznamenávajúca Debussyho a Ravela... Je otázne, či Debussy túto Griegovu skladbu vôbec poznal, no isté je, že jeho *Pagody* s ňou majú viaceré spoločné črty, napr. častý výskyt synkop a dokonca aj formové riešenie – ABA' + kóda.

*Pagody* sú kontinuálne plynúcim pásmom bez výrazných rytmických či tempových kontrastov, bez vybočení či modulácií do vzdialených tónin. Homogenitu zvuku zaručuje jednota tónového materiálu;

Príklad 1: *Pagody*, takty 1-8

zmeny dynamiky, ambitu a faktúry zasa bránia tomu, aby sa táto homogenita stala jednotvárnou.

Základným stavebným materiálom je ostinato. Je prítomné skoro stále, v každej vrstve hudby, v každom registri nástroja. Od dlho znejúcich pedálových tónov (na začiatku kvinta  $H^1$ -Fis), cez akordickú výplň v malej a jednočiarkovanej oktáve až po figuratívne motívy vo vysokých polohách. (Pr. 1)

V prvých štyroch taktach znejú súčasne všetky tóny pentatonicekej stupnice *h-cis-dis-fis-gis*, postupne vďaka pedálovaniu rozpreštréné na ploche vyše piatich oktáv. To všetko v pianissime. Skladatelia v 19. storočí využívali veľký rozsah nástroja s pedálovými efektmi väčšinou len vo fortissime, na miestach najväčšej exaltácie. Navyše, použitie pedálu bolo limitované zmenou harmonickej funkcie. Pre Debussyho toto obmedzenie už natoľko neplatí. V prvých desiatich taktach spoznáваме ešte stopy funkčnosti (tonika, mimotonálna dominanta a subdominanta – v akordickej vrstve), no tá je oslabená práve prítomnosťou pedálových tónov. Striedma dynamika je zárukou toho, že faktúra ostáva prehľadnou aj vtedy, keď do nej Debussy vplietá ďalšiu vrstvu – diatonickú líniu (ľavá ruka, od 7. taktu) a pentatoniku zahusťuje „cudzími“ tónmi.

Ďalej počujeme rytmické variácie pentatonicekej linky z úvodu. Tá sa objavuje v obmenách na viacerých miestach skladby; funguje ako „slučka“, pod ktorou znejú pentatonické alebo diatonické línie. Tie však nie sú melodicky omnoho výraznejšie, takže ťažko určiť, čo je vlastne melódiou a čo sprievodom. Všetko sa stáva ostinatom. *Pagody* sú svojím spôsobom prísne motivicky vystavanou skladbou. Nie je to ale motivická práca v tradičnom zmysle – motívy sa nijako nerozvíjajú, iba sa jednoducho vyskytujú. Raz sa vyskytujú v jednohlase, inokedy v oktávach alebo v mixtúrach a menia sa rytmicky. Synkopovanie sa strieda s triolami, trioly sa krížia s duolami a pod.

Stredný diel uvádza kontrastnú melódiu, charakteristickú lydickou kvartou. Tá je tiež pomerne statická, nijako sa nerozvíja, len sa trikrát objaví, „obalená“ vždy iným ostinatom. Skrátaná repríza prináša dynamický vrchol skladby – nič viac než 6 taktov, ktoré plynule vyústia do kódy. Pravá ruka tu opakuje dvaatridsatinovú figuráciu na čiernych klávesách v najvyššej polohe, kým ľavá rekapituluje motivický materiál skladby. Pedálové tóny postupne klesajú k hlbokému  $H^2$ , teda k základnému tónu. Klavír mätko zvučí vo všetkých registroch súčasne, všetok materiál je tu na seba hierarchicky navrstvený, tak ako strechy pagod. Názov skladby teda nemusí evokovať nevyhnutne nejaké konkrétne prostredie – môže byť vyjadrením stavebného princípu skladby.

### Večer v Granade

Druhá časť cyklu je Debussyho reakciou na *Habanéru* Mauricea Ravela pre štvorročný klavír (1895). Skladba dvadsaťročného Ravela (známejšia v orchestrálnej verzii ako tretia časť *Španielskej rapsódie*) spôsobila svojho času rozruch nekonvenčnými kompozičnými postupmi. Debussy si z nej „vypožičal“ jednotaj opakované *cis* ako aj charakteristické mixtúry. Napriek tomu vytvoril originálnu skladbu, z ktorej neskôr citoval Manuel de Falla vo svojej *Poete Debussy* pre gitaru...

Ostinato má tentoraz formu charakteristického rytmu spomínaného tanca. Tón *cis* je v prvých šiestich taktach uvedený vo všetkých siedmich oktávach, ktoré umožňujú rozsah klavíra. Opakovaný tón v pravej ruke je akoby niťou, na ktorú sú navliekané rôzne korálky. Najprv je to figuratívna línia, doslova ovíjajúca tento tón (oscilácia medzi *d-cis-his*). (Pr. 2)

Frygická modalita, zväčšené sekundy, prírazy – to sú obľúbené prostriedky evokovania exotiky; dávno vyskúšané a overené, u Debussyho použité celkom symbolicky. Taktiež imitácie gitarového zvuku, arpeggiá, paralelné akordy, prázdne kvinty. Vpadajú sem (napr. v 17. takte), aby na niekoľko taktov prerušili statiku opakovaného *cis*. Debussy v tejto zaujímavej skladbe často pracuje s takými kontrastmi. Tie sa neskôr stanú dôležitou súčasťou jeho vy-





Príklad 2: Večer v Granade, takty 10-18. Ostinato a gitarové štylizácie.

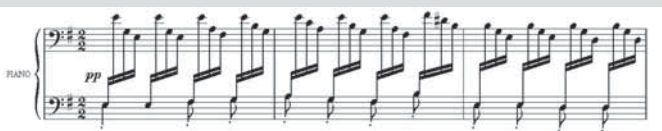
jadrovacieho slovníka, najmä Španielskom zaváňajúcich skladieb (*Ibéria, Prerušená serenáda*). *Večer v Granade* je sledom krátkych epizód, kontrastných a premenlivých, akoby premietaných na filmové plátno. Spája ich len všadeprítomný rytmus habanéry, ani nie natoľko tanečný, než skôr evokujúci odmeriavanie indiferentne plynúceho času...

### Záhrady v daždi

Po dvoch pomalých a meditatívnych skladbách nasleduje rýchla a virtuózna tokáta. Je veľmi efektná a – ako naznačuje jej názov – aj plná zvukomaľby. Debussy často a rád do svojej hudby premietal dojmy z rôznych prírodných úkazov. Nie je to však prvoplánová zvukomaľba, ale viac v symbolickej rovine. Ide skôr o podobnosť medzi pohybom v prírode a abstraktným hudobným pohybom. Mnohokrát mal Debussy skladbu hotovú skôr, ako vymyslel jej názov. Napokon aj *Záhrady v daždi* sú prepracovanejšou verziou staršej skladby, zaradenej medzi tri tzv. *Zabudnuté obrazy* (*Images oubliées*, resp. *Images inédits*, 1894).

Každý tón melódie v ľavej ruke je ozvučený rýchlymi figuráciami v pravej ruke. Skladba začína v *e mol*, no dlho v tejto tónine nezotrvá. (Pr. 3)

„Dažďové kvapky“ (...nie, nejde o paralelu so Chopinovým *Prelúdiom Des dur*, nesúcim tento názov) sa postupným pridávaním pedálu zlievajú a vzniká kompaktná, živo pulzujúca zvuková hmota, ktorá prechádza registrami nástroja, rozširuje či zužuje svoj ambitus, moduluje, osciluje medzi *dur* a *mol*, mení sa jej dynamika. Debussy túto



Príklad 3: Záhrady v daždi, takty 1-3

hmotu tvaruje veľmi pohotovo, veľmi plynule; všetky zmeny sa dejú rýchlo, na malej ploche. Tokáta chvilku znie subtilne vo *Fis dur*, hneď nato v *mol*, o chvíľu zas duní vo zvučnom *Cis dur*...

Keď sa jej priebeh trochu upokojí, faktúra zredne (šestnástiny sa zmenia na osminové trioly), nasleduje stredný úsek skladby. Tu Debussy citlivo vplieťa do triolových figurácií svoju obľúbenú melódiu, melódiu detskej pesničky *Nous n'irons plus au bois* („Viac do lesa nepôjdeme“). Tá sa objavuje aj v spomínaných *Zabudnutých obrazoch*, aj v piesni *La belle au bois dormant* aj v *Jarných rondách* z *Obrazov pre orchester*.

Debussyho riešenie veľmi pripomína Chopinovo *Impromptu cis mol op. 66*... Motív piesne sa stretáva s motívom tokáty a po efektnej gradácii sa vracia tokátová časť. Nie je to ale repríza; je to skôr spontánne a logické pokračovanie, v podstate veľká kóda, tentoraz už v *E dur*. Zakončená je veľkoryso, priam hedonistickými arpeggiami *E dur* akordu, rozprestrenými takmer po celom rozsahu klavíra.

*Záhrady v daždi* pôsobia v celom cykle ako jeho najtradičnejšia časť. Predstavujú však typ, ktorý Debussy použil aj v neskor-

šej tvorbe, napríklad vo virtuóznom a zvukovo hýrivom *Ostrove radosti* (1904), a potom aj v *Prelúdiách*, napríklad v poslednom z druhej knihy, *Ohňostroj* (1913). Predstava plynulej, rýchlo pulzujúcej zvukovej masy bola inšpiratívna pre mnohých klasikov hudby 20. storočia; napr. pre Ligetiho, keď komponoval slávne čembalové *Continuum* (1968).

### Interpretácie

*Rytiny* premiérovu uviedol roku 1904 španielsky klavirista Ricardo Viñes, známy debussyovský a ravelovský interpret. Odvtedy vošli do repertoáru veľkých osobností svetovej pianistiky, hoci

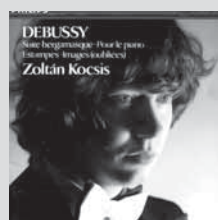


Príklad 4: Záhrady v daždi, citát *Nous n'irons plus au bois*.

možno nepatria k až tak hrávaným Debussyho cyklom ako *Prelúdiá* alebo *Detský kútik*. Všetky tri skladby (aj prvé dve, napriek pomalým tempám) sú technicky veľmi náročné, i keď virtuózne – v tradičnom ponímaní – sú len *Záhrady v daždi*. Zvláštny dôraz treba klásť na dodržiavanie tempa (*délicatement et presque sans nuances; Pagody*), okrem miest, kde sú udané agogické zmeny. A takisto na rytmickú presnosť a dôraznosť artikulácie, aby faktúra zostala prehľadnou, aby vynikla jej mnohovrstvovosť a polyrytmia.

Pre porovnanie vyberám tri nahrávky *Rytín* troch uznávaných interpretov: **Rudolfa Firkušného** na mono nahrávke z roku 1956 (*Debussy by Firkusny*, EMI Classics, 1996), **Zoltána Kocsisa** (*Debussy: Suite bergamasque, Pour le piano, Estampes...* Philips, 1984) a **Alexisa Weissenberga** (*Clair de lune*, Deutsche Grammophon, 1986). Všetky tri sú interpretácie na veľmi vysokej úrovni, nemožno teda jednoznačne vybrať „najlepšiu“.

Najvyrovnanejšia je Weissenbergova interpretácia. Firkušný a Kocsis sú (platí to pre všetky tri skladby) viac agogickí a dynamickejší. Pritom však práve u Weissenberga asi najviac vyniká sónická stránka Debussyho hudby. Najmä v *Pagodách*, v kóde. Weissenberg je tu najvernejší Debussyho pokynu *aussi pp que possible*. Jeho *Pagody* smerujú dostratena, no pritom v tempe. *Večer v Granade* asi najzaujímavejšie vyznieva v podaní Zoltána Kocsisa, ktorý vkusne zdôrazňuje rytmus tancia v gitarových štylizáciách. V prípade *Záhrad v daždi* predstavujú dva protipóly Firkušného a Kocsisovo predvedenie, odlišné tempom, artikuláciou aj dynamickejší tvarovaním. Kdesi uprostred je Weissenbergova interpretácia, agogicky striedma, presná, no veľmi živá a efektná. Všetky tri sú vynikajúce; všetci traja interpreti sem vložili kus fantázie a temperamentu. Skvelý poslucháčsky zážitok je zaručený u každého z nich.





# miniprofil

## Ako zistíš speváčka, že je koloratúrnym sopránom?

Prišla som na to až na Konzervatóriu v Banskej Bystrici, kam som sa prihlásila zo Strednej odbornej školy odevnej. Spočiatku som mala problémy zaspievať aj *a*<sup>2</sup>, ale môj učiteľ Šimon Svitok zrazu dokázal „otvoriť“ môj hlas natoľko, že som spievala *f*<sup>3</sup> a ani som nevedela ako. Výšky odrazu prestali byť problémom a v tejto oblasti som sa naopak začala cítiť veľmi dobre. Keďže sa mi nielen dobre spievalo, ale aj to dobre znelo, usúdila som, že som „koloratúra“. (smiech)

## Možno povedať, že si si svoj hlas „ušila na mieru“?

O štúdium na konzervatóriu som sa pokúšala už v štrnástich rokoch, ale vtedy ma neprijali. Myslím, že to bolo dobre, pretože za ten čas môj hlas vyspel a vyzrela som aj osobnostne. V sedemnástich rokoch som sa rozhodla, že to znova vyskúšam. Potom ma vzali dokonca na dve konzervatóriá. V tom čase som tuším prvýkrát videla operu a zamilovala som sa do nej...

## Nekompromisný divadelný svet kladie v súčasnosti dôraz nielen na hlasovú kvalitu interpreta, ale čoraz viac i na jeho výzor. Myslíš si, že je to správne?

Dnešné operné divadlo je režisárske a hlavný dôraz kladie na to, ako vyzerá celok. Samozrejme, ideálnou je kombinácia výborného hlasu, krásneho vzhľadu a presvedčivého herectva. Osobnú skúsenosť mám žiaľ z predspievania v Theater an der Wien: vedenie divadla mi ponúкло spoluprácu, avšak režisér predstavenia ju nakoniec odmietol. Typovo som sa mu do tej roly jednoducho nehodila. Vzhľad bol dôležitejší ako samotný výkon. Dnešnej opere „velia“ režiséri.

## Mali sme ťa možnosť počuť v úlohách Kráľovnej noci alebo Ladovej princeznej – zdá sa, že v budúcnosti ťa nečakajú postavy „obyčajných“ žien... Ktoré úlohy ťa lákajú?

Ladová princezná vo Frešovej opere *Martin a slnko* bola mojim javiskovým debutom. Myslím, že pre začínajúcu speváčku je lepšie debutovať v detskej opere – nepocítovala som tlak z večerného predstavenia. Je to nádherná hudba a je škoda, že za hranicami Slovenska ju pozná málokto. Lákajú ma belcantové postavy ako Lucia di Lammermoor, Amína, Linda di Chamounix, Elvíra, Gilda... Všetko sú to obyčajné dievčatá, aj keď musím povedať, že koloratúry sú určitým spôsobom „šialené“, scény šialenstva boli veľmi populárne. Mám rada Mozartovu hudbu, pretože nesmierne „sedí“ môjmu hlasu. Za vrchol technickej zdatnosti koloratúrneho soprána



[foto: J. Gombošová]

## ANDREA ČAJOVÁ

(1981)

### soprán

**Narodená:** 1981, Trenčín

**Štúdiá:** 1999 – 2000 Konzervatórium J. L. Bellu v Banskej Bystrici (Š. Svitok)

**2000 – 2003** Konzervatórium v Bratislave (D. Bezačinská)

**od r. 2003** študuje na VŠMU (D. Bezačinská, V. Hudecová)

**Interpretačné kurzy:** semestrálna stáž v Detmoldskej opere

(Nemecko), interpretačné kurzy v Reichenau

(S. Ghazarian)

**Ocenenia:** Medzinárodná súťaž IUVENTUS CANTI, Vráble –

1. miesto a Cena publika (2002), Súťaž slovenských konzervatórií, Bratislava – 1. miesto (2003), Medzinárodná súťaž

M. Schneidera-Trnavského – 2. miesto, cena Hudobného centra,

cena Kanadského fondu, cena Lipskej opery (2004), ISA 07 –

Cena za najlepšiu interpretačný výkon Congress Casino, Baden

(2007)

**operné hostovania:** SND: Ladová princezná (*Martin a slnko*,

2006), Najade (*Ariadna na Naxe*, 2007), Volksoper Viedeň:

Kráľovná noci (*Čarovná flauta*, 2007)

nu síce osobne považujem postavu Zerbinetty zo Straussovej *Ariadny na Naxe*, čo sa však emotívneho príbehu a pohnutého osudu postavy týka, jednoznačne túžim po *Traviate*.

## Začínaš sa úspešne presadzovať na nemeckej a rakúskej opernej scéne. Čo ťa čaká v najbližšej dobe?

Na zahraničnej scéne sa pohybujem približne rok a pol od svojho debutu vo viedenskej Volksoper v úlohe Kráľovnej noci. Mám tu svojho agenta, ktorý si ma minulý rok vyhládol vo Viedni na súťaži. V najbližšej dobe budem na tejto scéne účinkovať v piatich predstaveniach *Čarovnej flauty* a ďalšie termíny mám v mníchovskom divadle Staatstheater am Gärtnerplatz, v ktorom momentálne hostujem. Po skončení školy na mňa čakajú s angažmánom v Staatstheater Braunschweig, aj keď všetko závisí od repertoá-

rovej ponuky. Mojou prioritou je ale dokončiť piaty ročník na VŠMU, pripraviť sa na diplomový koncert a absolventskú operu, takže momentálne nové postavy neštudujem.

## Považuješ účinkovanie vo Volksoper Wien za úspech?

Pre mňa je to absolútne najväčší doterajší úspech. Naskočila som do rozbehnutého kolotoča a zapadla ako koliesko do stavebnice. Predstavenie malo pozitívne kritiky, na základe čoho ma v novembri pozvali na predspievanie do viedenskej Staatsoper. Chcú ma počuť spievať na veľkom javisku. Teším sa, pretože Staatsoper je spolu s operou v Sydney, kde mi imponuje najmä operná budova, mojou vysnívanou scénou.

## Slovensko dalo svetu výnimočné koloratúrne soprány – Luciu Poppovú, Editu Gruberovú, Lubicu Vargicovú... Ovplynula tvoju umeleckú dráhu nejaká výnimočná speváčka osobnosť?

Ideál koloratúrneho soprána pre mňa predstavuje Edita Gruberová. Veľmi rada mám Luciu Poppovú s jej neopísateľným „slovanským dobrom“ a mäkkosťou v hlase, Lubicu Vargicovú s úžasnou technikou a krásnou kovovou farbou... Veľký vzor mám tiež v Marii Callasovej, dramatickej speváčke s výrazovými prostriedkami, ktoré azda nemala žiadna iná speváčka. Vážim si však všetkých spevákov a závidím im postavy, ktoré si ja nikdy nebudem môcť zaspievať. Mám rada opery, aj keby v nich soprán vôbec nezaznel.

Pripravila Janka KUBANDOVÁ

## Stále aktuálna Konwitschného *Butterfly*

G. Puccini: *Madama Butterfly* / dirigent: O. Dohnányi / réžia: P. Konwitschny / scéna: J. Kossdorff / kostýmy: H. Wartenegg / premiéry: 5. a 6. 10., Opera SND, Bratislava



J. Doležilková a M. Fabiánová [foto: A. Klenková]

### Matka Niobé ako projekt osláv školy

Akadémia umení v Banskej Bystrici si prvý októbrový týždeň pripomínala svoje prvé decénium a finále osláv patrilo premiére projektu *Matka Niobé* (5. októbra v Štátnej opere), ktorý vznikol s finančnou podporou Ministerstva kultúry SR. *Matka Niobé* je hudobno-dramatický príbeh na známy antický námiet, ktorého autormi sú skladateľ **Vojtech Didi** a libretistka **Mária Glocková**. Tragický príbeh nešťastnej Niobé, ktorá vlastným pričinením príde o svoje deti, mal v javiskovom stvárnení podobu

scénickej melodrámy. Autorka libreta sa postarala aj o kompletnú scénickú realizáciu. Bola strohá, ale dramaticky a divadelne účinná a efektná. Zbor spolu s nezvyčajným inštrumentálnym obsadením (cimbal, klarinet, basklarinet a flauta) bol umiestnený v jednej časti javiska, predstavoval antický chór a bol reprezentantom minimalizovaného pohybu a statickosti. Druhá polovica javiska bola realizačným priestorom dramatisácie príbehu. Celý konflikt medzi Niobé a Lété sa odohral symbolicky: výmenou pozícií na tróne (dirigent-ský pult?), ktorý spolu so svetníkom tvoril jedinú rekvizitu. Hodinu trvajúca dráma stála herecky aj spevácky na skvelej **Márii Tomanovej**. V prvom

obrazu bola v sýtom červenom kostýme nositeľkou negatívnych ľudských vlastností, v treťom obraze ponúkla niekoľko hereckých polôh, štúdií a čierny kostým deklaroval prežívanú tragédiu. S jediným kantilénovým spievaním (arioso *Smútok halí moju tvár*) vystavala svoju rolu spôsobom, blízkym expresívnemu Sprechgesangu. V činoherných postavách zaujali talentovaní poslucháči herectva: **Gabriela Mušková** a **Marián Andrišek** (Artemis a Apollón) a **Anna Mižičová** (Lété). Postavou antického posla, s filozofujúcim textom o bohatstve a chudobe, humanizoval tragický príbeh **Juraj Sarvaš**. Hudba Vojtecha Didiho je v zásade modálna, využíva však aj techniky minimaliz-

Javisková tvorba Giacoma Pucciniho určite nie je tým bielym miestom, ktoré prvá slovenská operná scéna potrebovala naliehavo zaplniť. Dôvod, prečo sa po sedemnástich rokoch vracia práve *Madama Butterfly*, má však inú a celkom akceptovateľnú pointu. Po výborných skúsenostiach zo spolupráce s Petrom Konwitschným v *Eugenovi Oneginovi* (2005) sa podarilo renomovaného nemeckého režiséra získať opäť a vhod prišlo práve toto Pucciniho dielo. Nie ako novinka, ale kópia inscenácie z rakúskeho Grazu. Od pôvodnej premiéry uplynulo poldruha desaťročia, z aktuálnosti výpovede však časový faktor vôbec neukrojil.

**Peter Konwitschny** sa netají svojim ľavicovým svetonázorom, ktorý do istej miery premieta do svojich umeleckých výpovedí. Nie je obdivovateľom západnej civilizácie, nadnárodných monopolov, vraví o koncoch demokracie... Naopak, v divadelnom umení nachádza dnes už vzácny „ostrovček pre komunikáciu“, vyznáva pravdivosť a úprimnosť, vlastnosti vonkoncom nie samozrejme. Preto aj v *Madama Butterfly* sleduje popri osobnej dráme mladučkej Japonky tiež rovinu spoločensko-filozofickú, rovinu „nehumánneho“ usporiadania sveta, narušeného hodnotového systému. Jeho rozvinuté úvahy na danú tému sú zaujímavé, rád vníma operné postavy aj mimo rámca daných diel, zamýšľa sa nad nimi ako nad reálnymi bytosťami. Aj keď Konwitschného *Butterfly* radikálnejšie spredlohou nehýbe, predsa len od konvenčnej a sentimentálnej polohy je dost vzdialená. Úvodné čísla (Pinkerton a Goro, dvojspev Pinkertona so Sharplessom, vstupujúcim z orchesterálnej jamy) vysúva na proscénium, pred projekčnú plochu. Na ňu premieta obrázky z japonskej reality, s akcentom na predajnosť všetkého živého aj neživého. Opona sa dvíha až vstupom svadobčanov, pričom výtvarník **Jörg Kossdorff** zbavuje javisko prvkov popisnej orientálnej charakteristiky. Namiesto obligátnych posuvných dverí nachádzame dvíhajúce sa pravouhlé geometrické útvary. Pomerne

strohá scéna hrá jasnými pastelovými farbami a až do príchodu Bonza (spúšťajú ho z povraziska a počas svojho výstupu visí) symbolizuje súlad. Okamih prekliatia je spúšťacím mechanizmom tragédie a disharmónia rozpadnutých scénických dielcov sa už nemení. Netradične je aranžovaný ľubostný dvojspev, keď novomanželia so zaviazanými očami (pod gýčovými hviezdami) sa najskôr od seba vzdalujú, aby v jeho závere, blížiac sa už oproti sebe, zatiahli oponu a bez svedkov prežili svadobnú noc.

Jej dôsledky rozpisuje 2. dejstvo. Tri roky čakania sa podpísali pod psychiku Čo-čo-san a Suzuki. S fľaškou v ruke, maskované tmavými okuliarmi, sedia na diváne, zahalenom do americkej vlajky. Radosť zo života vyprcháva, uprostred neporiadku sa depresia žien mieša s výbuchmi agresie, sen o šťastí sa mení na utópiu. Stretnutie so Sharplessom oživuje Konwitschny nevšedne rozohranou postavou synčeka, ktorý – preoblečený za Indiána – svojou bezprostrednosťou vnáša do dramatického napätia kontrastu detskej hravosti. Ďalší dramatický zlom nastáva výstrelom z lodného dela. Brumendový zbor aranžuje ako reminiscenciu na svadobnú scénu, symfonické intermezzo vyplňa čiernobielym filmom z amerického veľkomesta. A záverečný akt, opäť s pečatou originality, posilňuje postavu dieťaťa. Bezprostredne pred spáchaním harakiri vbehne na scénu, vytrhne z matkinej ruky nôž a nepochopiac situáciu, zatúži hrať sa. *Butterfly* – a to už vo vysvietenom hladisku, čo je Konwitschného obľúbený postup – previaže synovi oči tmavou šatkou a dokoná samovražedný akt. Zomiera v náručí Pinkertona.

Hudobné naštudovanie prevzal po avizovanom Rastislavovi Štúrovi začiatkom sezóny **Oliver Dohnányi**, ktorý popri plnení riaditeľských povinností zrejme „zaskakuje“ aj ako šéfdirigent. Má nesporne dobrý cit pre veristické napätie, jeho taktovka vie inšpirovať, vie kreslíť lyrické aj dramatické póly partitúry. Orchester znie

šľavnato, v širokej dynamickej klenbe. Možno isté rezervy sú v modelovaní farebných detailov či údernejších tempových prelomov.

Na prvej premiére po dlhšom čase v Opere SND vystúpila **Eva Jenisová**, ktorá sa s titulnou postavou vysporiadala zaujímavou a v súlade s Konwitschného koncepciou. Zvlášť v 2. dejstve nadobudla syntéza jej speváckeho a hereckého prejavu sugestívnu podobu. Bola s psychologickými poryvmi svojej hrdinky naplno stotožnená a hlasovo dokázala part vyklenúť do dramatických dimenzií. Alternujúca **Jana Doležilková** má zatiaľ menej skúseností, takže výrazová stránka jej prejavu mala menej odtieňov. Vokálne rolu zvládla uspokojivo, jej soprán má tmavšiu farbu, znie vo výške okrúhlo a prieborne, jednako by však k dramatickým partom mohla mladá sólistka pristupovať opatrnejšie. Jenisovej partnerom v úlohe Pinkertona bol **Ludovít Ludha**, ktorý však stále ostáva lyrickým tenoristom s nevelkým fondom a veristický orchester hrá proti nemu. Oveľa priaznivejší výsledok priniesol **Peter Berger** z košického Štátneho divadla (debut na scéne SND), talentovaný tenorista, vládnuce krásne sfarbeným, objemným a taliansky frázujuším materiálom. **Dalibor Jenis** je Sharplessom naplno vtiahnutým do drámy, každý jeho výstup je nielen vokálne, ale aj výrazovo a herecky vypointovaný do detailu. **Pavol Remenár** (Sharpless) má spoľahlivo vedený a zvučný barytón, predsa len emocionálnu dimenziu svojho alternanta nedosahuje. **Monika Fabiánová** ako Suzuki zbytočne preexponovala herecký prejav, a ani občasná tremola v hlase nepôsobilo príjemne. Naopak, zamatový mezzosoprán, vyrovnaný v polohách a primeranejší vo výraze, ponúkla na druhej premiére **Terézia Kružliaková**. Konwitschného réžia kladie dôraz aj na postavu Gora, z ktorého ostrú charakterovú štúdiu vytesal hlasovo výrazný **Ivan Ožvát**. Iným, ale tiež účinným spôsobom ho stvárnil **Ondrej Šaling**.

**Pavel UNGER**

mu a aleatoriky. Tie dominujú najmä v dramaticky vypätých partiách a cappella riešených zborov (oceňujem precíznosť mladého zbormajstra **Jána Procházku**) s gréckym a latinským textom, ktoré využívajú rezponziálne a antifonické princípy. Práve zborové sú silnou stránkou skladateľa, ktorý je v umeleckých kruhoch známy najmä ako zbormajster. Exponovaný part Niobé využíva nielen vokálne možnosti, ale je kombinovaný aj recitovanými vstupmi so silnou emocionálnou výpovednou hodnotou. Libreto je prvotinou Márie Glockovej, ktorá dlhoročné skúsenosti a vedomosti z prostredia opery maximálne využila vo svoj prospech a vytvorila k Didiho hudbe rovnocenného partnera v

texte. Výstižne spracovala celú antickú tragédiu a prispôsobila jej obsahové plynutie do času hudby. Nezvyčajnosť celého projektu dotváralo aj neobvyklé obsadenie v orchestri, ktorý bol imitáciou zvuku starovekých zoskupení. Dirigent **Marián Vach** dokázal špecifikovať hudobné charaktery a spoluvytvoril celkový výsledný dojem, ktorý nielenže prekvapil a zaujal, ale aj príjemne šokoval.

**Eva MIŠKOVIČOVÁ**



Mária Tomanová [foto: archiv]

# Franz Liszt ako pedagóg

## V spomienkach svojich žiakov a súčasníkov

Elena LETŇANOVÁ

Málo známou stránkou Lisztovho umeleckého profilu ostávajú informácie, týkajúce sa jeho pedagogickej činnosti. Tento inovátor, popredný intelektuál svojej doby, klavirista, skladateľ, dirigent, autor kníh a článkov, si našiel čas, aby sa venoval viac než 400 študentom klavíra. Patrili sem také esá ako napr. Hans von Bülow, Carl Tausig, Eugen D'Albert, Mauritz Rosenthal, Emil von Sauer a ďalší. Liszt nezanechal o svojom prístupe ku klavírnej interpretácii, technike alebo metodike vyučovania žiadny text.



Franz Liszt v 50. rokoch 19. storočia [foto: archív]

Počas 75 rokov svojho života Liszt dominoval ako umelec i pedagóg v hudobnom živote viacerých európskych kultúrnych centier (Paríž, Ženeva, Weimar, Rím, Budapešť). Autoritatívne informácie o Lisztovom vyučovaní v Paríži predstavujú detailné záznamy v denníku Augusty Boissierovej, francúzskej autorky, ktorá si zapisovala priebeh každej lekcie 21-ročného Liszta. Vyučoval jej dcéru Valériu. Liszt ako mladý pedagóg nemal ešte ten rozmer, ktorý nadobudol ako skúsený a zrelý skladateľ a klavirista vo Weimare, v Ríme pred koncom života. Denník A. Boissierovej je zaujímavým dokladom jej pozorovateľského talentu. Mladého Liszta vykresľuje ako originálneho a rešpektovaného pedagóga. V roku 1930 bol v Berlíne a Lipsku publikovaný nemecký preklad francúzskeho originálu záznamov A. Boissierovej *Liszt als Lehrer*, ktorý mi poslúžil ako základný prameň.

### Čo si všimla Madame Boissier...

Liszt neznámu skladbu skôr starostlivo skúmal, než by si ju len zbežne prezrel. Skladbu hral pomaly a pozorne 4- alebo 5-krát. Prvýkrát sa pokúšal hrať „iba noty“, tak ako boli presne napísané. Pri druhom prehrávaní diela si dával pozor na rytmus, obzvlášť na pauzy. Bodkovaný rytmus hral so škrupulóznou precíznosťou. Po tretí raz sa koncentroval na dynamické odtienenie, pričom si zaznamenával do nôt interpretačné poznámky. Myslel si, že skladatelia zaobchádzali s touto záležitosťou dosť nedbalo. Liszt dával pozor na každý detail, na správnu dynamiku a vhodný výraz, preto skúšal niekedy aj viaceré riešenia a kombinácie, až kým nebol spokojný s dynamikou, ktorá mala vyjadrovať „obsah“ skladby. Po štvrtý raz sa Liszt sústredil na správne vyváženie zvuku medzi basom a melódiou, pričom vynášal von melodické figurácie individuálnych hlasov v štruktúre a zdôrazňoval význam prvku melódie, potláčajúc sprievodné hlasy. Pri piatom prehrávaní novej skladby zvažoval otázku tempa a prispôboval ho charakteru skladby. Skúšal rôzne výrazové varianty pomocou spomaľovania alebo zrýchľovania tempa každej frázy. Liszt si dovoľuje voľný prejav iba tam, kde má opodstatnenie, ale nie v určitých dielach klasicizmu a vo fúgach. Až po tomto procese dielo študuje spamäti a zdokonaľuje techniku.

Boissier, ako vidno z jej denníka, bola fascinovaná týmto procesom učenia novej skladby. Možno jej vytykať iba otázku hermenutiky diela, ktorá úplne chýba (asi s ňou Liszt nekomunikoval na tejto úrovni). Tiež vynechala otázku prstokladu, artikulácie a frázovania.

### Cesta k „transcendentálnej“ technike

Počas prvých hodín vyučovania kládol Liszt dôraz na budovanie techniky. Cvičenia, ktoré používal, pripomínajú v niektorých bodoch prstové cvičenia Carla Czerného, ktoré odporúčal hrať v chromatickom slede vo všetkých tóninách. Liszt uprednostňoval vysoký zdvih prstov, čím chcel dosiahnuť u svojej študentky plný tón. Každý deň vyžadoval dlhý tréning jednotlivých prstov. Prsty, ktoré nehrali, mali ležať nehybne na klávesách, kým iné vykonávali silný úder na klávesy. Predpisom, že je potrebné hrať so zaokrúhlenými a dynamicky vyrovnanými prstami, chcel Liszt doceliť nezávislosť prstov. Podobné cvičenia si pamätám ešte od mojich profesorov Rudolfa Macudziňského a na PWSM vo Varšave, u významnej poľskej profesorky Marie Wilkomirskiej, ktorá bola študentkou Leszetytzkého. Podľa mienky Liszta, 3., 4. a 5. prst

sú najhoršie, zatiaľ čo Chopin považoval 3. a 5. prst za najlepšie. (V tejto súvislosti pripomínam Chopinovú *Etudu č. 2 a mol*). Liszt považoval za hlavnú oporu ruky pri hre 1. a 3. prst, preto sa sústredil na ich cvičenie už od samotného začiatku. Ostatné prsty považoval za sekundárne, ktoré po dostatočnom výcviku dosiahnu vyrovnanosť v sile, teda rovnaký úder. Teraz chápeme, prečo hrával Liszt oktávy aj 1. a 3. prstom, nielen 1. a 5. prstom.

## Poloha ruky

Čo sa týka polohy ruky, Boissierová píše, že „Liszt *nedrží prsty zaokrúhlené, lebo to spôsobuje určitú suchosť hry, ktorú Liszt neznáša. Ale na druhej strane nemožno hovoriť, že jeho prsty ležia vystreté na klaviiatúre. Sú pohyblivé a elastické, takže neudržia presne popisateľnú polohu, udierajúc klávesy všetkými spôsobmi, čoho výsledkom je elastická, nestrnulá hra.*” Liszt zdôrazňoval, že úder určuje kvalitu tónu. V tom sú

v hre septakordov a zmenšených septakordov, hraných vo všetkých tóninách. Potom prišli na rad tercie a sexty, hrané v diatonických a v chromatických stupniciach. Nakoniec mali byť hrané všetky stupnice, silno a rýchlo. Keď Boissierovej dcéra pokračovala vo vývoji pružnosti ruky a nezávislých prstov, Liszt jej dal hrať oktávy, repetované tóny a arpeggiované oktávy v chromatických sekvenciách a vo všetkých tóninách, aj paralelných molových. Liszt vyžadoval hodiny oktávových cvičení s mäkkým a odrazujúcim sa pohybom zápästia. Radil študentom, aby hrali veľa etúd, ktoré obsahujú staccato oktávy. Vyžadoval aj trpezlivosť, ktorá prináša ovocie – dobrý výsledok.

Po vylepšení nezávislosti prstov smeli študenti pristúpiť ku hre akordov na tom istom tóne a ku hre trilkov pre určité prsty. Carl Friedrich Weitzmann udáva presné prstoklady pre niektoré trilkov v Lisztových skladbách. Liszt precvičoval sledy trilkov ako som predtým naznačila, v silnej dynamike s 2. a 1. prstom, potom s 3. a 1., nakoniec s 4. a 1., 4. a 2. V dlhom a silnejšom trilkov nepouží-



Liszt na karikatúrach A. Göschla (Borsszem Jankó, 1873) [foto: archív]

si identickí so Chopinom. Študenti museli hrať každý tón pomaly, nie špičkou prsta, ale jeho bruškom. Hrali skôr s vystretou než zaokrúhlenou rukou. Ignaz Moscheles tiež presadzoval tento spôsob, pretože produkoval prirodzený a ľahký spôsob hry. Dôležitý aspekt Lisztovej techniky tvoril pohyb zápästia. Boissier spozorovala, že jeho tón bol čistý, plný, okrúhly a „dotvorený“, nie slabý či pridusený. Každý musel hrať zo zápästia, no rameno zostávalo nehybné. Každý tón sa udieral elasticky a pružne zo zápästia. U Chopina to bolo opačne, rameno zostávalo uvoľnené. Lisztovi študenti sa učili hrať len zo zápästia, držiac rameno nehybné. Pri jednej príležitosti popisuje Boissier Lisztov úder ako plný a mäkký, zo zápästia: „*Jeho prsty akoby nemali kosti ani nervy, ostávajú mäkké, aj keď hrá forte.*” Prsty teda nezostávali „prilepené“ na klávesoch, ako napríklad u Chopina. Boissier opisuje Lisztovu ruku ako ruku v ustavičnom pohybe, „*kolísajúcu sa v slobode a šarme.*“ Podľa Boissierovej teda u Liszta neexistovala definitívna forma spôsobu držania prstov: boli mäkké, ohybné, „pružné a plížili sa“ z klávesu na kláves. Liszt sa usiloval v hre o pružnosť všetkých kĺbov, vrátane hánok prstov. Jeho vlastné cvičenie obsahovalo gymnastiku rúk pri najmenšom 2 hodiny denne. V 20. storočí túto myšlienku ďalej rozvíja v *Klavírnej technike* napr. Jozef Gát (originál je v maďarskom jazyku).

## Technické cvičenia

Liszt (i Chopin) zastával názor, že stupnice majú byť cvičené v pomalom tempe a každou rukou zvlášť, v troch alebo štyroch tóninách, jednu hodinu denne. Potom v protipohybe vo všetkých tóninách a nakoniec rozložené akordy, ich plné akordické formy (t. j. napr. C–E–G–C) od najnižšej po najvyššiu oktávu a v protipohybe. Liszt odporúčal hru rozložených zmenšených septakordov legátovým spôsobom, štyri, šesť alebo osemkrát denne s uvoľnenými prstami a rovnomerným zvukom. Cieľom bola aj absolútna vyrovnanosť prstov

iba najbližšie prsty, ale najvzdialenejšie, teda 1. a 3. prst alebo 3. a 5. prst, takže pravá ruka vykonávala trilkov s prstami 1.–4.–2.–3. (Weitzmann). Tento prstoklad dnes nikoho neudivuje, ale v časoch Liszta to bolo niečo neobvyklé, podobne ako prstoklady jeho súčasníka Frederyka Chopina. Boissier si všimla Lisztove trilkov a vyjadrila sa o nich ako o perlách, dokonale vyrovnaných, ani jeden tón nebol slabší než ostatné a to isté povedala o sextách, ktoré boli hrané všetkými prstami naraz, takže bolo počuť iba jeden zvuk. Oktávové pasáže hral so zázračnou ľahkosťou.

Pod Lisztovým vedením pracovala Boissierovej dcéra systematicky aj na dynamike – od jemného delikátneho a tichého piana po fortissimo. Liszt jej zostavil rad štúdií na precvičovanie dynamiky crescendo a decrescenda a radil jej, aby si vypracovala sama dynamické kombinácie. Liszt sám aplikoval dynamiku na rôzne technické cvičenia, najprv v pomalom tempe s rovnomerným úderom prstov, potom v rýchlejšom tempe a po úplnom zvládnutí nakoniec obidvomi rukami vo všetkých tóninách.

Franz Liszt ešte povoľoval čítanie textu počas cvičenia techniky, čo dnes hudobná psychológia zavrhuje. Chopin čítanie počas hry odmietal, lebo odvádzalo pozornosť od sústredenia klaviristu, ktorý si má byť vedomý každého pohybu na klaviiatúre. Zvyk čítania počas cvičenia bol bežným javom v Paríži, napríklad u Friedricha Kalkbrennera alebo iných. (Výuka u Kalkbrennera však pripomínala skôr továrenskú výrobu hudobníkov).

Podobne ako Chopin aj Liszt používal pri výučbe metódu demonštrácie, hral určité úseky alebo celé skladby.

## Virtuóz, mysliteľ

A. Boissier zanechala aj opis Lisztovej hry Moschelesovej etudy: „*...jeho basje zároveň viazaný, rytmizovaný, nikde nepočuť tvrdý alebo náhodný tón.*” ▶

**Liszt viedol každého podľa jeho špecifických, individuálnych vlastností. Rozpoznávanie týchto kvalít, s istotou, akú mal Liszt, patrilo k najneobyčajnejším črtám jeho génia.**

**Hans von Bronsart**

► Každá nuansa je preštudovaná, premyslená a oddôvodnená. Keďže Liszt mal zdôvodnený vo vlastnej hre každý detail, očakával to isté od študentov. Nabádal ich k širšiemu prístupu k štúdiu klavíra a naliehal na nich, aby študovali teóriu českého profesora a skladateľa žijúceho v Paríži, Antonína Rejchu. Mali sa venovať moduláciám a transponovať etudy do rôznych tónin s vypracovanejšou harmóniou. Liszt veril, že tieto schopnosti sú rozhodujúcim základom hudobného umenia. Liszt vystupuje v denníku Boissierovej ako originálny mysliteľ:

„Vždy ho zaujíma pôvod problému, aj keď všetko v hudbe presne označil. Nikdy nezveličuje, nepreháňa a nemá predsudky.“ Boissier



Liszt v parížskom salóne v r. 1840 na malbe J. Danhausera. Za ním zľava: V. Hugo, G. Sandová, N. Paganini, G. Rossini. Pri nohách mu sedí M. d'Agoult. [foto: archív]

uvádza iné pozorovania takto: „Zdá sa, že Lisztovi je vlastná neokonečná, meditatívna hĺbka, je to mysliteľská myseľ. Všetky konvenčné pravidlá, doposiaľ platné, zmetie z povrchu zeme.“

Liszt už v ranom veku vynikal organizovanosťou práce a systematickým myslením. S istotou analyzoval technické a interpretačné problémy. Jeho prvoradou zásadou bola študentova sloboda. Prípadnú tvrdohlavosť v hre a v učení dokázal držať na uzde. Jeho rozdielna interpretácia každého skladateľa a dokonca aj každej skladby je v podobnom vzťahu k jeho individuálnemu prístupu ku každému študentovi. Lisztov slávny študent Hans von Bronsart v roku 1854 napísal: „Liszt viedol každého podľa jeho špecifických, individuálnych vlastností. Rozpoznávanie týchto kvalít, s istotou, akú mal Liszt, patrilo k najneobyčajnejším črtám jeho génia.“ (Kapp)

### „Jeho hra je poézia...“

V roku 1860 píše Carl Tausig, Lisztov najvýznamnejší študent, s obdivom o technických schopnostiach a sile výrazu 49-ročného Liszta: „čo sa týka Liszta, jeho interpretácia diela je založená na ovládaní celej oblasti hudobného umenia... Z tohto celku povstáva virtuóza.“ (Kapp) Technika bola iba prostriedkom výrazu Lisztových myšlienok a citov, nebola mu cieľom. Interpret pri umeleckom výkone splynul so skladateľom v jednotu. Už v roku 1834, keď mal Liszt 23 rokov, francúzsky kritik d'Ortigue písal o kreatívnom partnerstve medzi skladateľom a interpretom: „Jeho interpretácia

je jeho jazykom a dušou. Liszt je najpoetickejší, ...dokonalé zhrnutie všetkých možných výrazov, ...predviedol dielo jasne a rozhodne, s úplnou slobodou a silou pravdivosti, ale aj s neohraničenou citovou energiou a čarom šarmu, ktoré neboli predtým dosiahnuté. Prehovára k nám jeho umenie, ktoré je orgánom na rozvinutie jeho myšlienok.“ (Kapp) Z citovaného vidíme, že Lisztova interpretácia nie je materiálna či mechanická, ale niečo oveľa viac, nová kompozícia, skutočné tvorenie umenia.

Robert Schumann vyzdvihoval zvukové zmeny, ktorými prechádzal nástroj počas Lisztovho úderu na klávesy, zmeny pozície jeho rúk. Schumann sa nezapodieval iba technickými otázkami, zaujala ho vysoká etická úroveň umelca: „Nástroj pod rukami majstra srší ohňom, už to nie je hra takého alebo onakého druhu, ale odvážna reč smelého (seba-vedomého) charakteru. Triumfuje nad zručnosťou a nebezpečenstvom nástroja a podáva čisté umenie.“ (Weitzmann).

Laura Rappoldi-Kahrer, študentka Liszta, znamenala postrehy podobné Schumannovým. Opisuje transformácie, ktorými Lisztova hra prechádzala. Spomienky poslala Juliusovi Kappovi do jeho monografie: „Najprv hral Bacha a potom Scarlattiho. Bacha hral pomaly. Dnes by takúto hru nemohol nikto vystáť. Pri Scarlattihom skladbách vznikol dojem, že sú hrané na čembale z minulého storočia a predsa to bol Bechstein, na ktorom sme všetci hrávali. Keď Liszt hral, mali sme pocit, že počujeme celkom iný nástroj. Prekvapovalo ma, že Liszt vytváral orchestrálny zvuk prstami a vo väčšine jeho skladieb, najmä v rapsódiách, hral s nikdy predtým nepočutou udivujúcou, nádhernou farbou tónu. Jeho hra je poézia.“ Liszt dokázal ovládať všetky pohyby prstov do takej miery, až sa verilo, že vlastní kľúč k rozlišovaniu každého odtieňa zvuku. Rappoldi ďalej poznamenáva, že Liszt, na rozdiel od ostatných veľkých klaviristov

hral každého skladateľa iným spôsobom, aby dosiahol zvuk, ktorý mal v predstave. A pri každej skladbe mali jeho ruky a prsty odlišnú pozíciu, čo konečne utíšilo rozporné názory na tému Lisztovej polohy ruky počas hry. Rappoldi nakoniec potvrdila význam individualnosti, kreatívnej sily a prvku fantázie v Lisztovej interpretácii. „Keď Rubinstein (Anton-E. L.) hral na klavíri, vždy to bolo úžasné... Keď hral Liszt, nepočuli sme klavír, ale jeho, jeho tóny, jeho veľkú fantáziu, ktorú zanechal v každej hudobnej skladbe ako pečať vlastnej kreativity.“ (Kapp) Skladateľ a dlhodobý Lisztov priateľ, Felix Draeseke povedal: „Nemôžem porovnať jeho hru s hrou iných virtuózov. Mám dojem, že skladba povstáva iba pod jeho rukami, vytvárajúc auru umeleckej improvizácie a môže sa stať, že pri inej interpretácii sa tá istá skladba zdá byť úplne novou. Jeho interpretácia nie je zameraná na efekt. Raz, keď sme hovorili o technike v Ríme, v roku 1869, Liszt hral len pre mňa vlastnú Tristanovskú parafrázu (Izolda Liebestod, záverečná scéna z opery Tristan a Izolda-pozn. E. L.). Bol som fascinovaný. Nebol to klavír, ktorému som vtedy načúval, veril som, že počujem Aeolovu harfu.“ ┘

### Literatúra:

Boissier, Auguste: *Franz Liszt als Lehrer. Tagebuchblätter von Auguste Boissier.* (hrsg. Daniela Thode von Bülow) Berlin: Zsolnay, 1930.

Weitzmann, Friedrich Karl: *Geschichte des Klavierspiels und der Klavierliteratur.* Stuttgart, 1879.

Kapp, Julius: *Franz Liszt.* Praha: Schusster und Loeffler, 1922.

# Posledné dni Franza Liszta v Bayreuthe

Ivan TEPLÝ

Je nielen symbolické, ale priam zákonité, že Franz Liszt skončil svoju životnú púť práve v Bayreuthe. Neboli to len rodinné vzťahy, vyplývajúce z manželstva dcéry Cosimy Lisztovej a Richarda Wagnera, ale najmä Lisztov obdiv k svojmu o jeden a pol roka mladšiemu súčasníkovi, v ktorom ako jeden z prvých postrehol zrod jeho geniálneho reformátorského ducha. Po takmer dvojročnom prerušení stykov s dcérou a Wagnerom (mravne založený Liszt ťažko znášal odcudzenie dcéry Cosimy od svojho manžela Hansa von Bülowa) považoval za svoju morálnu povinnosť angažovať sa pri realizácii Wagnerovho veľkého umeleckého projektu – operného divadla v Bayreuthe. Cítil, že jeho a Wagnerov umelecký duch nemôžu existovať oddelene. Ich priateľstvo sa pričinením oboch obnovilo a zotrvalo až do Wagnerovej smrti (Wagner zomrel o 3 roky skôr ako Liszt na srdcový infarkt).

Posledná Lisztova návšteva v Bayreuthe sa uskutočnila na žiadosť Cosimy, ktorá po smrti svojho manžela chcela, aby jej otec prispel svojou účasťou k dôstojnosti a slávnostnej atmosfére festivalu Wagnerových opier. A tak sa vydal v júli 1886 do Bayreuthu. Cestou strávil niekoľko dní na zámku Colpach pri Luxemburgu u maliara Munkácsyho, ktorý ho zvečnil na olejomalbe. Už na ceste do Colpachu vo vlaku prechladol, čo možno zhoršovalo aj tak nie celkom dobrý stav jeho srdcovocievneho systému.

Do Bayreuthu prišiel teda 21. 7. 1886 natoľko chorý a vyslabnutý, že len ťažko sám vedel vystúpiť z vlaku. Dolné končatiny mal opuchnuté po kolená. Zápal priedušiek s kašľom a horúčkou ho hneď po príchode prinútili ľahnúť si do postele. Ubytovali ho v byte rodiny nadlesného Fröhliga, neďaleko od vily Wahnfried, kde sídlila Cosima Wagnerová a prijímala festivalových hostí. Liszt navečer medzi nich zavítal, aby pozdravil mecénov, ktorí si ho priali vidieť. Pretože Cosima bola zaneprázdnená organizačnými starosťami okolo festivalu, u Liszta sa zdržiavali jeho žiaci, najmä Lina Schmalhausen a August Göllerich. Vyslabnutý Liszt podriemkával a pri silných záchvatoch kašľa sa celý rozochvel. Ruky sa mu natoľko triasli, že nasledujúci deň, keď hral so svojimi žiakmi obľúbený whist, vypadávali mu karty z rúk.

Hoci sa nasledujúce dva dni jeho stav nezlepšil, išiel na premiéru ▶



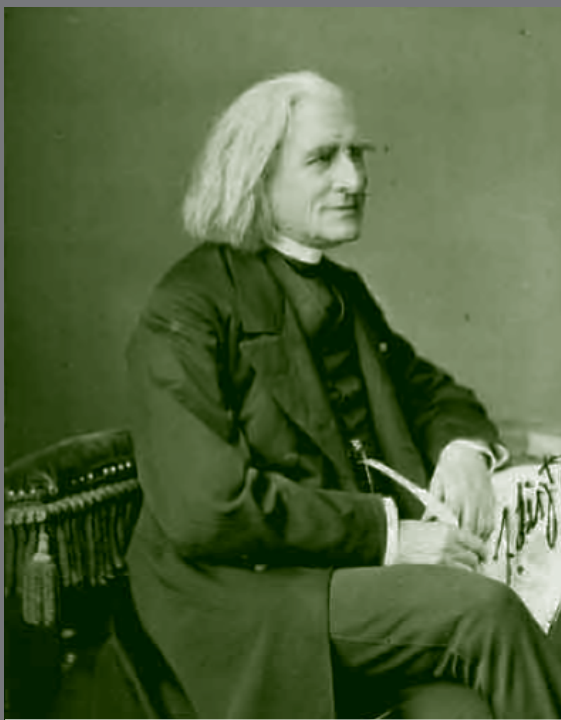
Franz Liszt a jeho žiačka Lina Schmalhausen [foto: archív]

► *Parsifala*. Vyčerpávala ho už samotná vzpriamená poloha. Na večierku vo Wahnfriede síce ešte popíjal šampanské, zoslabol však natoľko, že v nedeľu 25. 7. nevládol sám vstať z postele. Keď mu Göllerich čítal Danteho *Božskú komédiu*, Liszt pritom podriemkával, až nakoniec zaspal. Popoludní sa však zobudil, aby stihol predstavenie *Tristana a Izoldy*. Jeho žiaci ho od toho odhovárali, ale nakoniec mu museli pomôcť pri obliekaní a dopraviť ho do divadla.

vplynuli jeho umelecký a tvorivý potenciál. Jeho zdravie však dlhodobo ovplyvnila nepravidelná životospráva – koncertné cesty, abusívny alkohol a kávy, fajčenie, nepravidelný režim jedla a spánku. Často sa dostával do situácií, spojených s psychickým napätím a stresmi, ktoré však vďaka svojej nadpriemernej osobnosti vedel zväčša priaznivo vyriešiť. Svoju úlohu možno zohrali aj jeho romantické, avšak často stigmatizujúce vzťahy k ženám.

**Lisztovo zdravie dlhodobo ovplyvnila nepravidelná životospráva – koncertné cesty, alkohol, káva, nepravidelný režim jedla a spánku. Často sa dostával do situácií, spojených s psychickým napätím a stresmi. Úlohu možno zohrali aj jeho romantické, avšak často stigmatizujúce vzťahy k ženám.**

V divadle sa pohľady všetkých upriamovali na lôžko, v ktorej majestátny abbé potleskom povzbudzoval obecenstvo, zakrývajúc navonok svoj žalostný zdravotný stav. Keď sa v hľadisku zotmel a rozoznel sa orchester, Liszt sa utiahol do zadného kúta lôžka, kde za stĺpom s vreckovkou na ústach potláčal kašeľ. V nedeľu 26. 7. prizvali dôverného lekára Wagnerovej rodiny dr. Landgrafa, ktorý nariadením kvapky proti kašľu, morfiu a nariadil prísny zákaz alkoholu. Sedatívny účinok liekov, ale zrejme aj náhla abstinencia alkoholu spôsobili, že Lisztov záujem o okolie a jeho celková pozornosť ešte viac poklesli. Prestal prijímať potravu, pil len minerálku,



Franz Liszt na fotografii z 80. rokov 19. storočia [foto: archív]

začal pesimisticky hodnotiť svoju situáciu („neverím, že už odtiaľto ešte vstanem...“) a ešte viac sa prehĺbila jeho nedôvera k lekárom. Počas ďalších dvoch dní (27. a 28. 7.) sa Lisztov stav ďalej zhoršoval. Cosima si až teraz uvedomila vážnosť otcovho stavu a všetkým k nemu zakázala prístup. Zavolať Dr. Fleischera z Erlangenu, ktorý konštatoval ťažký zápal pľúc a odporučil prísny pokoj. Pri pacientovi bol jeho žiak Stavenhagen. V piatok 30. 7. začal Liszt strácať kontakt s okolím, ťažko dýchal a celý sa triasol. Zrazu náhle precitol a spýtal sa služobníka, aký je deň. Ten mu odpovedal, že piatok, čo na poverčivého Liszta, ktorý vždy považoval piatok za nešťastný deň, negatívne zapôsobilo. Potom sa znova zhoršilo jeho vedomie aj dýchavica. V noci okolo 2. hodiny náhle vyskočil z postele a kričal: „Vzdych, vzdych!“ Chytil sa pritom za srdce. Služobníka, ktorý ho chcel upokojiť, zhodil na zem. Sám sa potom zrútil na posteľ. Celý deň až do 22.30 hodiny nahlas stonal. Jeho lekári s úzkosťou sledovali čoraz plytší dych pacienta. Na posilnenie činnosti srdca dostal dva razy injekciu gáforu. Krátko pred polnocou, 31. 7. 1886 o 23.45 hodine Liszt skonal. Hoci bol duchovným, nedostal posledné pomazanie. Na ďalší deň mu snáň do sádry posmrtnú masku a odfotografovali ho. Predtým mu odstrihli hustú kučeru vlasov na ľavej strane. Bol vystavený v miestnosti, kde zomrel, ktorú zahalili do čiernej a neskôr vo dvorane vily Wahnfried.

Z materiálov, ktoré nám ponúkajú početní Lisztovi životopisci, môžeme konštatovať, že Lisztu sprevádzala po celý život určitá labilita nervového vegetatívneho systému. V detstve neraz po vyčerpávajúcich cvičeniach alebo horúčkovitých infekciách odpadával a v dospelosti trpel na rôzne obehové a tráviace ťažkosti. Tieto mu síce strpčovali život, ale neo-

V posledných rokoch života vznikla u Liszta brušná vodnatieľka a opuchy dolných končatín, čo mohlo byť zapríčinené buď poškodením pečene alebo srdcovou nedostatočnosťou. Skôr bude pravdepodobnejšia prvá možnosť, keďže pre ňu svedčia subjektívne ťažkosti v priebehu života (poruchy trávenia, ranné nevoľnosti), dlhodobé požívanie alkoholu a možno aj prekonanie infekčnej žltacky, ktorá sa udáva v jeho strednom veku (vtedy pre ňu absolvoval pitné kúry v Baden-Badene). Na druhej strane ako silný fajčiar mal takmer iste chronický zápal priedušiek a pravdepodobne aj rozdtie pľúc (emfyzém), čo mohlo viesť k postupnému preťaženiu až zlyhaniu srdca. Na fotografiách, ale najmä na Lisztových portrétoch od Riepina a neskôr Munkácsyho z roku 1886 je vidieť náznak rozšíreného hrudníka, ktorý býva pri rozdtí pľúc.

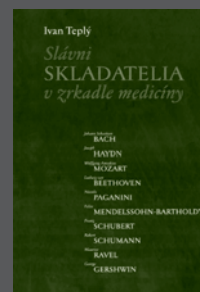
Bezprostrednou príčinou Lisztovej smrti bol zápal pľúc, ktorý bol iste aj na vtedajšiu dobu neskoro diagnostikovaný a to hlavne pre negativistický postoj samotného Liszta a pre malú angažovanosť rodinných príslušníkov, ktorí boli zaneprázdnení inými vecami. Nedá sa však vylúčiť v posledných hodinách jeho života aj náhle zlyhanie srdca alebo pľúcna embólia, keďže vieme, že keď kričal, že potrebuje vzduch, chytil sa za hrudník.

Pochovali ho 3. 8. 1886 na mestskom cintoríne v Bayreuthe, skromne, bez okázalosti, tak, ako si to kedysi želal. Nikdy nepoznal finančnú núdzu, žil v blahobyte a peniaze vo veľkej miere použil v prospech iných. Teraz jeho pozostalosť pozostávala zo sutany, pár kúskov bielizne a niekoľkých vreckoviek. V dome, kde Liszt zomrel, je dnes Lisztovo múzeum. ┘

### Ivan Teplý Slávni skladatelia v zrkadle medicíny Music forum 2006

MUDr. Ivan Teplý (1942) je absolventom Všeobecného lekárstva na Lekárskej fakulte Univerzity Komenského v Bratislave. Pracoval ako lekár na Neurologickej klinike na Kramároch, neskôr ako neuroológ na jednej z bratislavských polikliník. Od r. 1987 pracuje na Klinike pracovného lekárstva a toxikológie v Bratislave.

Svoje úvahy a štúdie o vzájomnom pôsobení zdravotného vzťahu známych skladateľov, ich osobného života a tvorby publikoval o. i. v Bratislavských lekárskejších listoch, Československej neurologii a neurochirurgii, ale aj v týždenníku .týždeň. V knihe *Slávni skladatelia v zrkadle medicíny* si autor z medicínskeho hľadiska všima život a osudy J. S. Bacha, J. Haydna, W. A. Mozarta, L. v. Beethovena, N. Paganiniho, F. Mendelssohna-Bartholdyho, F. Schuberta, M. Ravela a G. Gershwinu. Aj článok *Posledné dni Franza Liszta v Bayreuthe*, ktorý sa v knihe nenachádza, predstavuje príklad púta-  
vého rozprávania, v ktorom autor spája pohľad lekára a milovníka hudby.





# Ak sa niekto stane učiteľom hudby, nemal by zabúdať, že je súčasne aj umelec

Slovenské klavírne umenie našlo v osobnosti Evy Fischerovej-Martvoňovej významného a dlhoročného pedagóga VŠMU, citlivého interpreta a neúnavného propagátora slovenskej klavírnej tvorby. Nedávno oslávila Doc. Fischerová-Martvoňová významné životné jubileum a zároveň sa na trh dostala jej kniha *Rozhovory o problémoch klaviristu-interpretu a klaviristu-pedagóga*. Pri tejto príležitosti uverejňujeme jej spomienky, ktoré zaznamenal klavirista František Pergler.



[foto: archív E. Fischerovej-Martvoňovej]

## Detstvo, mladosť a roky štúdia

Narodila som sa v Bátovciach pri Leviciach. Keď som mala 5 či 6 rokov, presťahovali sme sa do Pezinka. Otec bol lekárnik, matka učiteľka, ktorá sa s láskou starala o 4 deti a domácnosť. K hre na klavíri ma inšpirovalo rodinné prostredie. Starší súrodenci, brat a sestra, chodili na hodiny klavíra k pánovi učiteľovi Wendelínovi. Klavír sa mi páčil, raz som sama od seba vyhlásila: „aj ja chcem chodiť na klavír...“ Pán Wendelín ma učil od siedmich rokov. Pamätám si ešte na Bachove *Prelúdiu F dur z Malých prelúdií*, ktoré som hrala na jednom z prvých koncertov. (Pred rokmi som si na to spomenula, keď som pracovala na revízii týchto prelúdií – snažila som sa vzhľadom na inštruktívne vydanie zohľadniť a prispôbiť prstoklady čo najlepšie detskej ruke.) O dva roky pán Wendelín skonštatoval,

že „mu akosi veľmi rýchlo postupujem“. Oslovil preto Eugena Suchoňa, ktorý bol tiež Pezinčan, s prosbou o radu. Suchoň odporučil zájsť za jeho bývalým pedagógom Fricom Kafendom, vtedy riaditeľom Hudobnej a dramatickej akadémie v Bratislave. Na veľké prekvapenie (bolo známe, že deti neučil) si ma vzal do svojej triedy. Dvakrát do týždňa som so svojou mamou dochádzala do Bratislavy na hodiny klavíra. Súčasne som v Pezinku navštevovala základnú školu a po 4. triede som pokračovala na nemeckej škole, neskôr na gymnáziu v Bratislave. Nemala som však rada exaktné predmety a tak som po 4. ročníku gymnázia prešla len na Hudobnú a dramatickú akadémiu. Okrem

Kafendu si spomínam na Suchoňa, ktorý nás vyučoval všetky hudobno-teoretické predmety. Vedel úžasne vysvetľovať, no bola som prekvapená, aj ako dobre hral na klavíri – teóriu nás učil tak, že si sadol ku klavíru, vzorne zahral a priamo v notách ukázal konkrétne harmonické príklady či už z Beethovenových sonát alebo akejkoľvek inej hudby...

## Frico Kafenda

Mala som to šťastie, že som sa k profesorovi Kafendovi dostala už ako 9-ročné dieťa. Prijímala som vtedy všetky jeho rady s detskou samozrejmosťou a bezstarostnosťou – nevedomujúc si, aký veľký dar do života od neho dostávam. V rokoch dospievania som v ňom cítila oporu a istotu. Až s odstupom času som pochopila jeho veľkosť a z detského zbožňovania sa

vyvinul hlboký obdiv k veľkému umelcovi, ušľachtilemu človeku, ktorý mi dal strašne veľa, predovšetkým v základnom postoji k umeniu a k práci. K žiakom pristupoval nanajvýš individuálne. Spomínajúc na vlastné začiatky obdivujem jeho múdry postup. Nezafažoval hlavu 9-ročného dieťaťa zbytočným teoretizovaním – predhral, ukázal, ako to má znieť. Snažil sa vyprovokovať zvukovú predstavu prirovnaniami z prírody, z každodenného života – príkladmi adekvátnymi záujmom dieťaťa. Na hodinách Kafenda často hrával úryvky skladieb s plným umeleckým zanietením. Svojou hrou podnecoval našu predstavivosť, tvorivú fantáziu. Bolo nám však ľúto, že Bratislava ani nevie, akého má umelca. Na otázku, prečo verejne nekonzertuje, odpovedal, že pri jeho nárokoch na interpretáciu by musel 6 hodín denne cvičiť, na čo mu nezostáva dostatok času. Raz sme sa teda vybrali za ním a „v mladom svätom nadšení“ sme mu ponúkli našu pomoc pri administratívnej práci, vyplývajúcej z jeho riaditeľskej funkcie. Keď nás vypočul, dobrácky sa na nás usmial a povedal: „ak mi chcete urobiť radosť, vy sami viac cvičte.“

## Môj umelecký vzor

Dinu Lipatti. Môj učiteľ Kafenda sa o ňom vyslovil ako o ideálnom spojení umelca a virtuóza. Mala som vzácnu príležitosť počuť jeho koncert v Bratislave. Koncertoval aj napriek ťažkej chorobe. Keď svoj posledný koncert (niekoľko týždňov pred svojou smrťou) musel pre zdravotné problémy prerušiť, namiesto Chopinovho valčíka predniesol transkripciu Bachovho chorálu *Kristus ostáva moja radosť*. Aj dnes, desaťročia neskoršie, sa nedá jeho nahrávka počúvať bez dojatia. Tóny vzdialené od akejkoľvek sentimentality sa hlboko uzatvárajú do tajomstva... Jeho žiaci (vo Švajčiarsku vyučoval na hudobnej akadémii) spomínajú na neobyčajne veľký a spevný tón svojho majstra, intenzitu jeho hry... Akákoľvek priemernosť bola pre Lipattiho absolútne nemyšliteľná. Zavrhol aj všetky zbytočné (energiu pohlcujúce) pohyby pri klavíri. ▶

► On sám bol pred klaviatúrou stelesneným pokojom – a tak, napriek tomu aký bol štíhly, dokázal vykúzlíť z klávesov najväčšie fortissimo, s plným, guľatým zvukom, bez křčovitosti alebo zdanlivej námahy.

### Umelecká spolupráca

Účinkovanie na koncertnom pódium ma sprevádza po celý život. Mala som možnosť účinkovať niekoľkokrát s viacerými

mornej hry. Keď Dámske trio s husľistkou Martou Orsághovou chcelo rozšíriť svoj repertoár o klavírne kvartetá, pozvali ma do ich súboru. Talich s nami naštudovával Dvořákovu a Sukovu *Klavírne kvarteto*. Boli to krásne zážitky. Pomáhal nám hlbšie vnikať do obsahu skladieb, spoznávať zmysel najmenších detailov, vypracovávať každú notu vzhľadom na výstavbu celku. Mimochodom, zásluhou jeho žiakov sa

usporiadali napríklad domáci koncert v Zeljenkovom byte na Somolického ulici, kde som premiérovala jeho *Sonátu č. 2*. Ilja prišiel za mnou s kytičkou ako na verejnom koncerte... Nakoľko medzi vylúčenými boli aj v zahraničí renomovaní autori, predstavitelia Zväzu čoraz ťažšie vysvetľovali, prečo sa na Slovensku ich hudba nehraje. Preto začali uvažovať, ako nás dostať späť a vymysleli šalamúnsky spôsob, že

***Kto pristupuje k povolaniu učiteľa len ako k menejcennej náhrade za nesplnený sen byť koncertným umelcom, nech sa radšej obzrie po inom zamestnaní. „Byť učiteľom“ je veľmi zodpovedná, náročná a krásna práca, ktorá sa musí vykonávať s plným zaujatím, zodpovednosťou a láskou.***

orchestrmi, dirigentmi aj v rôznych komorných zoskupeniach. Často som účinkovala so spevákmi (M. Kišonová-Hubová, N. Hazuchová, J. Martvoň a i.). Veľmi rada spomínam na spoluprácu s Petrom Mikulášom – obdivovala som jeho tvorivosť priamo na pódium, čo bolo ale pre súhru s klaviristom mimoriadne náročné. V akejkolvek komornej spolupráci je dôležitá veľká citlivosť, spoločné cítenie, ľudské a umelecké porozumenie. Vyžaduje to aj veľa skúšania a vzájomné spoznávanie.

Pamätám si tiež na viacnásobné účinkovanie s husľistom Mikulášom Jelínikom – zaumienili sme si, že obaja naštudujeme komorný recitál spamäti a na pódium vyjdeme bez nôt. A takto sme na niekoľkých koncertoch predniesli štyri sonáty (Griegovu, Janáčkovu, Debussyho a Suchoňovu *Sonátnu*). Vtedy bola taká „móda“ – aj české sláčikové kvartetá bežne hrávali koncerty spamäti. Pre umelca je veľmi dôležité ovládať skladbu spamäti, má možnosť ju lepšie a hlbšie spoznať. Mimoriadne intenzívne som vnímala spoluprácu s Václavom Talichom. V dobe, kedy budoval základy Slovenskej filharmónie, inicioval aj vznik rôznych komorných súborov. Sám s nimi študoval rôzne programy a zasväcoval ich do tajov umenia ko-

zachovalo mnoho jeho myšlienok, ktoré majú i dnešným hudobníkom čo povedať, ako napr: „Najkrajšia predstava sa neuskutoční, ak neovládam techniku svojho odboru a najdokonalejšia technika mi nie je nič platná, ak nemám jasnú predstavu toho, čo chcem vytvoriť.“

### Účinkovanie umelca v období totality

Ako členka Zväzu slovenských skladateľov – organizácie, ktorá združovala aj koncertných umelcov – som dostávala pomerne dosť príležitostí na koncertné účinkovanie nielen v Československu, ale aj v zahraničí. V čase politického uvoľnenia v roku 1968 som bola predsedníctvom Zväzu menovaná do rehabilitačnej komisie. Jej úlohou bolo rehabilitovať umelcov, na ktorých sa v 50. rokoch komunistický režim dopustil rôznych krivd a nepravostí. Potom však prišlo v 70. rokoch obdobie „normalizácie“ a s tými, čo inak zmýšľali, inak komponovali, alebo sa angažovali podobne ako my, nové predsedníctvo Zväzu urobilo „krátky proces“... Mňa spolu s deviatimi ďalšími členmi (Zeljenka, Berger, Hatrík, Kolman, Elschek a i.) v roku 1972 zo Zväzu vylúčili. Odvtedy mi nebolo dovolené účinkovať, vylúčeným skladateľom sa nemohli uvádzať diela. Raz sme

nás vezmú na základe odvolania. Raz nám proste oznámili, že na základe „ústneho odvolania“ (ku ktorému samozrejme nikdy nedošlo) nás prijímajú späť. Roku 1976 bolo členstvo 10 vylúčených znovu obnovené, a tak som v rámci „Prehliadky novej tvorby slovenských skladateľov“ uskutočnila aj verejnú premiéru klavírnych sonát Zeljenku i Bergera.

V myslí sa mi vynára ešte jedna spomienka, charakteristická svojou absurdnosťou: keď sa po potlačení SNP na námestí v Banskej Bystrici koncom roku 1944 konala potupná „oslava“ potlačenia povstania, v sprievode za nemeckými fašistickými generálmi kráčal v uniforme aj budúci komunista a funkcionár Zväzu slovenských skladateľov, presne ten, ktorý stál za mojím vylúčením zo Zväzu. Irónia života bola dovŕšená v roku 1984 na rozhlasovom slávnostnom koncerte, usporiadanom pri príležitosti osláv 40. výročia SNP. Skladateľ, čo v štyridsiatom štvrtom tleskal vyznamenávaným fašistom, sa vôbec neostýchal, aby na počesť našich hrdinov povstania uviedli aj jeho skladbu...

### Môj vzťah k slovenskej klavírnej tvorbe

Vyvinul sa už počas štúdia u Kafendu, ktorý rád zaradovoval do môjho repertoá-



Na hodine u E. Suchoňa (piata zľava) [foto: archív E. Fischerovej-Martvoňovej]



V školských laviciach... [foto: archív E. Fischerovej-Martvoňovej]

ru novinky slovenských skladateľov. Aj môj aspirantský recitál som zostavila výlučne zo slovenských diel. Pamätám si ho dodnes: Kafendova *Suita v starom slohu*, ktorá končí fúgou, *Sonáta e mol* od Alexandra Moyzesa, ktorá tiež končí fúgou, Burlasova *Chaconna a fúga* a v druhej polovici som premiérovala kompletné Suchoňove *Metamorfózy*. Všetko som hrala spamäti, čo bolo vtedy samozrejmosťou. Neskôr – vo Frankfurtskom rozhlase, kde som dostala príležitosť nahráť Suchoňove *Metamorfózy*, ma v nahrávacom štúdiu pri klavíri čakala slečna určená na obracanie nôt. Boli veľmi prekvapení, keď som jej dala voľno s tým, že noty na klavíri mať nebudem. Keď som dohrala, hudobný režisér neskrýval svoju spokojnosť s výsledkom... Svojou náročnosťou mi dala poriadne zabráť Bergerova *Sonáta č. 3*, ktorú som večer po verejnej premiére Zeljenkovej sonáty tiež predviedla spamäti. So slovenskou tvorbou som vystupovala na „Pražskej jari“ a maximálne som ju propagovala na koncertoch v zahraničí.

#### Poslanie pedagóga

Ak uvažujem o pedagogickom poslaní, mám pred sebou vždy svoje dva veľké pedagogické vzory – predovšetkým Frica Kafendu, môjho učiteľa a Václava Talicha.

Kto pristupuje k povolaniu učiteľa len ako k menejcennej náhrade za nesplnený sen „byť koncertným umelcom“, nech sa radšej obzrie po inom zamestnaní. Byť učiteľom je veľmi zodpovedná, náročná a krásna práca, ktorá sa musí vykonávať s plným zaujatím, zodpovednosťou a – veľkou láskou. Potvrďujú to aj Talich krásny-

mi slovami: „Vidím svoju hlavnú úlohu a krásnu úlohu vo vyučovaní, ako najvyššej méte, ku ktorej môže človek dospieť. To nie je trest, ale česť.“ Na druhej strane, pokiaľ sa niekto stane učiteľom hudby, nemal by zabúdať, že je súčasne aj umelec. Mal by stále pracovať sám na sebe, na zdokonaľovaní svojej interpretácie a nevyhýbať sa ani príležitostným verejným vystúpeniam. Kafenda v tejto súvislosti veľmi pravdivo tvrdieval: „Ak chceš učiť, tak koncertuj, ak chceš koncertovať, tak



[foto: archív E. Fischerovej-Martvoňovej]

uč.“ Ak sa spýtate, ako si získať u žiaka rešpekt, myslím, že pedagóg sa má snažiť skôr získať dôveru, než rešpekt. Musí prichádzať k žiakovi s otvorenou dušou. Mal by byť pre neho viac partnerom, než prísny vychovávateľom. Znamená to aj zaujímať sa o jeho názor, bez ohľadu na to, či ide o študenta vysokej školy alebo malého žiacka.

Zaznamenal **František PERGLER**

#### Doc. Eva Fischerová-Martvoňová (1922)

– v r. 1943 absolvovala hru na klavíri v trie F. Kafendu na Hudobnej a dramatickej akadémii v Bratislave. Po vzniku VŠMU pokračovala v umeleckej aspirantúre. Posledný ročník po Kafendovom odchode do dôchodku ukončila u R. Macudziňského. Zdokonaľovala sa na interpretačných kurzoch (A. Cortot, P. Weingarten) a na študijných stážach (P. Sancan, Z. Drzewiecki, B. Seidlhofer). V období 2. sv. vojny účinkovala v bansko-bystrickom „povstaleckom rozhlase“ v hudobných reláciách T. Andrašovana. Od ukončenia aspirantúry v r. 1954 pôsobila na VŠMU, od r. 1966 ako docentka klavírnej hry. Pedagogickú činnosť zavŕšila v r. 1989–1996 na JAMU v Brne. Účinkovala s domácimi i zahraničnými orchestrami, v oblasti komornej hudby spolupracovala s viacerými slovenskými a českými súbormi, instrumentalistami a speváčkami. Realizovala početné nahrávky pre Slov. rozhlas, televíziu, OPUS, rozhlas v Nemecku, Ukrajine a Indii. Aktivity E. Fischerovej, najmä dlhoročná organizácia klavírno-metodických seminárov pre učiteľov ZUŠ, sú spojené s činnosťou Európskej asociácie učiteľov klavíra (EPTA). Takmer 40 rokov nepretržite viedla kurzy v českej Běchyni. Už niekoľko rokov organizuje predvianočné benefičné koncerty pre bezdomovcov v spolupráci s kňazom Antonom Srohlcom, čo dotvára jej profil humánne citiaceho a šľachetným srdcom obdareného človeka... Za interpretáciu slovenských skladieb dostala v r. 1964 Cenu F. Kafendu a v roku 2001 „Veľkú medailu svätého Gorazda“ za celoživotnú pedagogickú a interpretačnú činnosť“.

#### Eva Fischerová-Martvoňová

#### Rozhovory o problémoch klaviristu-interpretu a klaviristu-pedagóga

H-plus 2007



Pri príležitosti životných jubileí býva zvykom obdarovávať blízkych. Tentokrát je to naopak. Prostredníctvom vydavateľstva H-plus s finančnou podporou Ministerstva kultúry SR a Hudobného

fondy sa dostáva na knižný trh publikácia *Rozhovory o problémoch klaviristu-interpretu a klaviristu-pedagóga*, ktorou autorka, doc. Eva Fischerová - Martvoňová, hudobnej verejnosti známa ako vynikajúca klavírna interpretka, zanietaná propagátorka diel slovenských skladateľov, dlhoročná úspešná pedagogička na VŠMU v Bratislave a JAMU v Brne, členka porôt rôznych domácich a medzinárodných

súťaží a nadšená organizátorka seminárov slovenskej EPTY pri príležitosti vlastného životného jubilea obdarováva „celú veľkú rodinu klaviristov“, pedagógov, interpretov a všetkých, ktorí majú radi klavírnú hru. Pre svoju publikáciu zvolila formu rozhovoru dvoch fiktívnych postáv klaviristiek – pedagogičiek. „Staršia“ – skúsenejšia vysvetľuje „mladšej“ – po poznaní prahnúcej kolegyni svoje názory na rôzne interpretačné a pedagogické problémy.

Ak by niekto čakal akúsi „učebnicu“, súbor otázok a odpovedí, mýlil by sa. V umeleckej pedagogike niet jednoznačných riešení ani záverov. Je to práve dialóg, ktorý umožňuje autorku predstaviť sumár bohatých odborných skúseností v nevtieravej a pútavej podobe. Čitateľ postupne prechádza celým komplexom problematiky klavírnej interpretácie a pedagogiky. Oboznamuje sa s prácou na skladbe vrátane práce na zdokonaľovaní základných interpretačných parametrov – dynamike, tempe, frázovaní, hudobnej predstave, štýlovosti, pedalizácii, technike i cvičení. Dozvedá sa nielen o rozličnom prístupe k interpretácii hudby jednotlivých významných skladateľov, ale i o rozmanitých

metodických postupoch mnohých popredných pedagógov. Osobitnú pozornosť si zaslúži kapitola, poukazujúca na moderné trendy v oblasti výučby klavírnej hry na základnom stupni. Určite zaujmú i tzv. „bleskovky“ – výstižné krátke výroky hudobných osobností. Za všetky spomeniem charakteristiku istého typu klaviristu svetoznámych J. Hoffmanom: „Klavirista bez techniky je ako turista bez peňazí. Klaviristova technika je materiálnou časťou jeho umeleckého imania; je to jeho kapitál.“

Vlastné názory spája autorka s názormi ďalších hudobníkov, klavírných umelcov a pedagógov, ktorí najviac ovplyvnili jej vlastný interpretačný a pedagogický ideál – Alfred Cortot, Dinu Lipatti, Claudio Arrau, z ruskej školy Genrich Neigauz, Valentina Kameniková, z českej školy František Maxián, Jozef Páleníček, Ivan Klánský a iní. Nezabúda predovšetkým na svojho vlastného učiteľa Frica Kafendu, ktorého myšlienka „poznaj čo najviac a potom choď vlastnou cestou“ sa stala jej celoživotným umeleckým krédom.

Ida ČERNECKÁ

## Barcelona

### Andrea Chénier v 160-ročnom opernom dome

V predstavách bežného turistu o Barcelone sa vynorí skvostná Gaudího architektúra, unikátna Sagrada Familia, pláž na Stredozemnom mori či kvetmi a živými sochami posiate korzo La Rambla. Práve na tejto najrušnejšej aleji stojí Gran Teatre del Liceu, čo je oficiálny názov barcelonského operného domu. Slávi práve 160-ročné jubileum, pričom najnovšie dejiny divadla sa píšu od jeho opätovného otvorenia (po ničivom požiari) roku 1999. Divadlo s kapacitou 2300 miest administratívne spravuje nadácia (Fundació del Gran Teatre del Liceu) a hudobným riaditeľom je nemecký dirigent Sebastian Weigle. Napriek tomu, že katalánska metropola je rajom turistiky, nič nie je ponechané na náhodu a systém práce divadla je premyslený dopodrobna. Popri hlavnej ponuke dvanástich titulov (vrátane autorov 20. storočia, ako napríklad Bartóka, Janáčka, Brittena či koncertných uvedení Donizettiho *Lucrezie Borgie* s Editou Gruberovou a Wagnerovej *Valkýry*) je k dispozícii séria symfonických koncertov, speváckych recitálov (napr. Juan Diego Flórez, Rolando Villazón, José Carreras) či cyklus akcií vo foyer. Obdivuhodný a zvlášť pre slovenskú realitu inšpiratívny je systematický kontakt s mladým publikom. „El Petit Liceu“ zahŕňa celoročné programy pre školy a rodiny, dramaticky veľmi pestré (skrátene verzie *Čarovnej flauty*, *Barbiera zo Sevilly*, *Medovníkovej chalúčky* a iné tematické podujatia) a hrané v denných termínoch. Väčšina inscenácií je nahraná na DVD a ponúkaná v divadelnom obchode. Pred predstaveniami sa vo foyer prihovára dramaturgia úvodným slovom.

Hlavné tituly sa hrajú blokovým systémom s dvoj- až trojnásobným obsadením, pričom niekoľko vybraných predstavení s alternujúcou zostavou má výraznú zľavu na cenách vstupeniek. Počas môjho pobytu v Barcelone sa hrala otváracia inscenácia sezóny 2007/2008, veristická opera Umberta Giordana *Andrea Chénier* (14. 10.). Išlo o koprodukcii s tokijským Novým národným divadlom, pripravenú známym francúzskym režisérom a výtvarníkom Philippom Arlaudom. Už

samotná „kumulácia“ funkcií napovedá, že Arlaud podčiarkuje vizuálnu zložku divadelného tvaru, vnímanú väčšmi cez farebné a svetelné obrazy, než osobnú réžiu postáv. *Andrea Chénier* je koncipovaný ako zostava nekonkrétnych asymetrických obrazov, doplnená symbolikou témy (francúzska revolúcia) a výrazným pohybom javiskovej točnice. Úvodný obraz síce krátkou projekciou nanáša ilúziu prostredia, zväčša však

systém nahnutých panelov napomáha len k vonkajškovému rámcovaniu a otváraníu variabilných hracích priestorov. Symbolika teroru je všadeprítomná, gilotína sa počas prestavby scény premieta v podobe hrozivo sa rozmnožujúceho obrazu. S modernisticky poňatou výpravou kontrastujú historizujúce kostýmy, zväčša biele, s farebnosťou premietnutou nanajvýš do francúzskeho národného koloritu.



J. Cura a D. Voigt v barcelonskej inscenácii *Andrea Chénier* [foto: A. Bofil]

Väčšmi než optická zložka zaujala hudobná podoba Giordanovej opery. V n študovaní **Pinkasa Steinberga** zaznelo obrovské množstvo výrazových nuáns, tempových a dynamických kontrastov, čo sú napokon podstatné znaky verizmu. Orchester barcelonskej opery, ale podobne aj zbor, je veľmi kvalitné teleso, s plastickým zvukom sláčikov a technicky vyspelou dychovou sekciou. Znel nanajvýš homogénne a určoval hudobnú atmosféru pro-

dukcie. V titulnej postave vystúpil hviezdny Argentínčan **José Cura**, typický „tenore di forza“, ktorého až barytónovo znejúci hlas má pre daný part dostatočný objem tónu aj lesklú špičku. **Carlos Álvarez** (Carlo Gérard) disponuje v polohách vyrovnaným, zatiaľ nie príliš dramatickým materiálom so vzťahom k talianskej kantiléne. Jeho prejav však pôsobí výrazovo pomerne monotónne. Slabým článkom prvého obsadenia bola **Deborah Voigt** (Maddalena de Coigny),

inak vysoko cenená interpretka nemeckého repertoáru. Taliansky part však trpel tvrdým frázovaním, neistými výškami a úplnou absenciou citového tieňovania. Z vedľajších postáv zaujala bohatým mezzosopránom **Irina Mishura** v luxusnom obsadení roly Madelon, kultivovaný **Miguel Ángel Zapater** (Roucher) a kuriozitou bola slávna, dnes vyše 70-ročná Rumunka **Viorica Cortez** ako Grófka de Coigny.

**Pavel UNGER**

## Peter Breiner Z iného sveta

### Zvuky New Yorku

**K** najsmiešnejším dopravným značkám v NY patrí zákaz trúbenia. Visí na každom druhom stĺpe a veľkými písmenami pod pokutou množstva dolárov zakazuje trúbenie. Trúbenie je pritom základnou formou komunikácie v newyorskej doprave. Od jemného zakviknutia taxikára na chodcov, ktorí masovo a bez problémov prechádzajú na červenú až po dlhé, ťahavé a nepretržité zavýjanie rozhorčeného šoféra, ktorému nejaký kolega bezohľadne a bez smerovky odbočil do jeho jazdného pruhu. Zvuková zmes má aj ďalšie prvky. Neodmysliteľné sirény – požiarnické, záchrannárske alebo policajné. Alebo

temné dunenie kopáku a basy z 2000-wattových súprav namontovaných vo veľkých čiernych cestných križníkoch. Monológy, spôsobené väčšinou duševnou poruchou prednášajúceho. Policajné píšťalky. V uptown do zmesi pribúda klepot konškových kopyt...

Keď som nedávno išiel z futbalu a na futbal, vedľa nášho domu, v Stuyvesant Parku, sedel na lavičke človek, ktorý mal na sebe oranžovú bundu s odrazovými sklíčkami, ako nejaký pracujúci na ceste či strážca prechodu pre chodcov. Do podivuhodnej zmesi zvukov prispieval hrou na altsaxofón. A nehral hocikako, hral výborne. Mal pred sebou na lavičke noty a celkom zjavne cvičil, lebo mimoriadne ťažké pasáže niekoľkokrát zopakoval, ale potom sa vždy rozbehol do improvizova-

ného chorusu. *Ludia sa pristavovali za plotom záhrady, chvíľu počúvali a išli ďalej. Ja tiež, lebo sa mi nestáva často, že počujem takého dobrého saxofonistu zadarmo.*

*V New Yorku je to však dosť bežné. Keď som vzápätí nato vošiel do metra, na nástupišti hrala černošská rodinka. Otec, matka a dve deti, asi tak päť-, šesťročné. Hrali na prevrátených kýbľoch od maliarskych fariieb. A ako! Deň predtým zase hral na ich mieste akordeonista, ktorý mal so sebou na iPode salónny orchestrík v debničke. Paráda. Nehovorím, že hral lepšie ako Boris, ale Požoň má čo robiť, aby sa vypracoval na úroveň sprevádzania v metre. A týždeň predtým tam hrala na gitare a spievala nejaká dievčinka, ktorej by celá slovenská popmjúzik mohla nosiť gitarové púzdro. Mimochodom, to púzdro mala pred sebou a bolo plné papierových bankoviek.*

*Newyorskí metrovčania zjavne vedia oceňovať kvalitu. Pridal som aj ja a nechal som dokonca prejsť linku R do Queens, bez toho, aby som nastúpil. Zdá sa, že nielen na koncertoch, ale aj na uliciach a v metre poskytujú toto Gotham City elitný výber...*

## Ostrava

### Ostravské dny 2007

**H**udba posledných 50 rokov, 15 koncertov, 27 študentov-skladateľov, vyše 90 uvedených skladieb. Orchester, dva ansámble, rôzne komorné zoskupenia, sólové recitály. Také boli tohtoročné Ostravské dny (13. 8. – 2. 9.). Plné skvelej hudby, interpretov, študentov z celého sveta a poslucháčov s otvorenou myslou. Mal som príležitosť spolupracovať na niekoľkých projektoch v rámci festivalu. Bol som hráčom orchestra, dvoch ansámblov, tria, hral som so sláčikovým kvartetom a obracal som noty na klavírnom recitály Daana Vandewalleho. Bol som naplno ponorený do diania festivalu.

Za myšlienkou projektu Ostravských dní stojí **Petr Kotík**. Dirigent, flautista a skladateľ je zároveň umeleckým riaditeľom a dramaturgom festivalu. Po celý čas som obdivoval jeho tím ľudí, ktorý bol nepretržite k dispozícii a v každej situácii vedel nájsť dobré riešenie s úsmevom. Tím pozostávajúci zo samých žien, reagoval neuveriteľne profesionálne a zabezpečoval hladký priebeh celého festivalu.

Počas festivalu zazneli významné diela autorov hudby 20. storočia – M. Feldmana, G. Ligetiho, K.-H. Stockhausena, Ch. Wolffa – a zároveň aj veľké množstvo študentských skladieb. Ak sa nemýlim, tak je to prvý festival súčasnej hudby na území bývalého Československa, kde má študent kompozície možnosť uvedenia svojej skladby pre orchester a je priamo prítomný aj na skúšaní. Prijemným prekvapením bola pre mňa *An Ancient Calligraphy* od **Františka Chaloupku** (JAMU, Brno), ktorý vo svojej kompozícii dokázal zručne využiť nástrojové obsadenie orchestra. Jeho skladba bola originálna, zaujímavá a prepracovaná.

Festival nepozostáva len z koncertov, ale ponúka aj príležitosť k aktívnemu štúdiu. Hostami bývajú skladatelia, ktorí sa na dva týždne stávajú aj lektormi. Tento rok to boli P. Kotík, **Alvin Lucier**, **Christian Wolff**, **Kaija Saariaho**, **Muhallab Richard Abrams**. Študenti majú možnosť prezentovať svoju tvorbu pred ostatnými účastníkmi festivalu na spoločných seminároch. Stretnutia sa po-

tom spontánne menia na podnetné diskusie. Jedna skladba každého študenta je zaradená do programu festivalu, interpretovaná Ostravskou bandou, Janáčkovou filharmóniou, súborom Melos Ethos Ensemble alebo pozvaným sólistom.

Festival priniesol niekoľko významných momentov. Dva týždne som bol súčasťou **Janáčkovej filharmónie Ostrava**. Orchesterálny hráč musí reagovať rýchlo, pružne a snažiť sa pochopiť skladbu a dirigenta. Ak ide o súčasnú hudbu, je proces ešte náročnejší. Väčšina orchestrov sa vyhýba propagovaniu súčasnej hudby, o študentských skladbách nehovoriac. Členovia Janáčkovej filharmónie ma presvedčili svojím prístupom k práci a snahou zahráť každé dielo čo najlepšie.

Jedným z vrcholov festivalu bola určite Feldmanova opera *Neither* so skvelou americkou sopranistkou **Marthou Cluverovou**. Filharmonici pod vedením renomovaného nemeckého dirigenta **Petra Rundela** (dlhoročný huslista Ensemble Modern) hrali veľmi presne a v krásnych pianissimách boli podporou sólistke.

► Pravidelnými hosťami festivalu sú slovenskí interpreti, členovia Melos Ethos Ensemblu a zároveň Ostravskej bandy (Andrej Gál, František Výrostko, Ivan Šiller).

**Melos Ethos Ensemble** sa pod vedením **Mariána Lejavu** predstavil na dvoch samostatných koncertoch. (K slovenskej účasti treba prirátať aj prizvanie **Petra Kolmana** a **Ladislava Kupkoviča** do panelovej diskusie formou videokonferencie.)

Prvý koncert slovenského súboru, síce so sympatickým názvom EARLY 1960s IN PRAGUE, trpel jednoznačne nedostatkom premyslenej dramaturgie (objednávka festivalu). Oveľa lepší bol druhý koncert, na ktorom publikum zvlášť oslovili skladby **Jany Kmitovej** (*Rana*) a **Mariána Lejavu** (*Wrath*), ktorý sa opäť predstavil vo svojej typickej dvojrole skladateľa a dirigenta. Lejava má výbornú dirigentskú techniku, rozumie hudbe a vie presne tlmočiť jej obsah hráčom, s kto-

rými spolupracuje. Patrí medzi výnimočné dirigentské osobnosti, a treba veriť, že bude mať dostatok príležitostí viesť (nielen) slovenské telesá.

**Daan Vandewalle** je komunikatívny, inšpirujúci belgický klavirista a pedagóg. Blízky priateľ Frederika Rzewského a Johna Tilburyho. Jeho klavirne recitály sú väčšinou výnimočnou umeleckou udalosťou, u nás porovnateľné s recitálmi Daniely Varínskej a Mikiho Škutu. Okrem kompletného diela Olivera Messiaena a Charlesa Ivesa, zahŕňa jeho repertoár skladby Ludwiga van Beethovena, Johanesa Brahmsa, komplet Chopinových etúd, s ktorými uskutočnil niekoľko koncertov v Belgicku, Holandsku a Nemecku. Najlepšie sa však cíti v improvizovanej hudbe. Medzi jeho stálych partnerov patrí perkusionista Chris Cutler, s ktorým pravidelne účinkuje na festivaloch doma i v zahraničí. Na svojom ostravskom „nočnom“ recitále predviedol okrem skladieb dvoch belgických autorov – Karela Goeyvaertsa (*Litanie No. 1*) a Boudewijna

Buckinxsa (*Vele groetjes*) – diela C. Cardewa, F. Busoniho, G. Ustvolskej a K.-H. Stockhausena. Do svojho repertoáru zahrnul aj dve študentské kompozície (Tamás Matkó: *Three Movements* a Mary Bellamy: *Celestine*). Všetky skladby boli pre poslucháča zaujímavé a atraktívne. Stoja za vypočutie. Precízna interpretácia a detailne zostavená dramaturgia patrí medzi Vandewalleho silné stránky. Bol to opäť silný zážitok.

Ostravské dny priťahujú každým ročníkom väčšie množstvo publika, ktoré už nepozostáva len z nadšencov pre súčasnú hudbu. Ak si po koncerte zájdete na pohár vína do niektorého z nočných podnikov, čašník bude pravdepodobne vedieť, čo sú to Ostravské dny. Festival sa postupne stáva bežnou súčasťou života mesta. Aj keď nie všetky skladby sú skvelé a nie všetci interpreti vynikajúci, na festival sa určite oplatí prísť. Najmä ak máte otvorenú myseľ a zaujíma vás, kam smeruje súčasné umenie.

Ivan ŠILLER

## Praha

### Začiatok opernej sezóny: česká hudba inak, aj so slovenskými interpretmi

V súvislosti s dramatickými zmenami na poste riaditeľa divadla („hodinová výpoveď“ Daniela Dvořáka a menovanie Ondřeja Černého) a neskôr i šéfa opery (Jiřího Nekvasila nový riaditeľ odvolal a šéfom sa stal mladý režisér Jiří Heřman) sa v Česku opäť rozpútala širšia diskusia o spôsobe fungovania Národného divadla (ale aj Štátnej opery, ktorá je taktiež priamo podriadená Ministerstvu kultúry), najmä však o spôsobe menovania riaditeľa a šéfov súborov. Že by sme jasné stanovenie týchto pravidiel potrebovali i na Slovensku, je zrejme. Čiastočným výsledkom verejnej diskusie je *Preambula Štátútu Národného divadla*. Pred začiatkom slávnostného koncertu k otvoreniu 125. sezóny ND ju predstavili riaditeľ divadla a minister kultúry Václav Jehlička, ktorého prínos českej kultúre sa zatiaľ zdá byť skôr likvidačný (ministerstvo oznámilo radikálne „úsporné“ opatrenia spočívajúce o. i. v uvažovanej likvidácii ministerstvom riadených príspevkových organizácií ako Inštitútu umenia - Divadelného ústavu, viacerých múzeí a pod.; uvažuje sa tiež o opätovnom pripojení Štátnej opery k ND).

Zmätočná, nekonceptná a likvidačná vládna politika (poznáme ju dôverne aj z našich pomerov) neubrala atmosfére koncertu. Ten prekvapil už svojou neobyčajnou dramaturgiou – zazneli diela výlučne českých skladateľov, v interpretácii českých a slovenských umelcov. Zamrzelo ma len, že za české je v Česku považované ešte stále len „česky spievané“, takže nezaznelo jediné dielo pozoruhodných pražských nemeckých skladateľov (hoci sa o európskom kultúrnom priestore v návrhu *Preambuly* – zdá sa, že plano – hovorí).

Koncert uviedla Dvořákova *Slovanská rapsodie č. 3*, v ktorej sa orchester ND rozohrial od rozpačitého začiatku (rozladené harfy, chýbajúca súhra) k jednoliatemu zvuku vo farbistej interpretácii mimoriadne nadaného dirigenta **Tomáša Netopila**, ktorý už rozbehol svoju svetovú kariéru. Dielo, aké vykonal s inokedy mdlým telesom, bolo takmer neuveriteľné. Orchester sa totiž behom večera rozohral k svojmu najlepšiemu výkonu ostatného roku! Dirigent predovšetkým dbal na štýlovú čistotu a detailnú prácu, pričom bolo vidieť, že si orchester získal na svoju stranu. Nečudo, pretože jeho vedenie charakterizovali zreteľné gesto a intenzívna komunikácia s orchestrom, sólistami i zborom, v miere málo vídanej.

Áriu Armidy z rovnomennej Dvořákovej opery mala pôvodne spievať Gabriela Beňačková, ktorú pre chorobu nahradila **Dana Burešová** a jej výkon nemal veru charakter zaskoku na poslednú chvíľu. Burešová dbala na príkladnú artikuláciu, citlivú a čistú frázu a sústredila sa na vyspievanie najjemnejších odtieňov. Menej presvedčivá bola **Marie Fajtová** (árie Barče z *Hubičky*), ktorá sa pokúšala prekonať svoje fyzické limity vo výškach forsírovaním, vytknúť však treba i nedohodu s dirigentom, ktorého prirýchle tempo nedovolilo vrúcnejšie vyspievanie lyrických veršov. Nepekne vyznel duet Zlatohřbítka a Bystroušky, v ktorom sa tvrdo stretával prierazný mezzosoprán **Jolany Fogašovej** s nepatrične stíšeným a nezrozumiteľným prednesom **Marie Haanovej**, okorenený nevhodnou pantomímou. Upozornenie na svojrázny hudobný jazyk Vítězslava Nováka, osobito rozvíjajúceho romantickú tradíciu, bolo zaradenie ranejšej balady *Nešťasná vojna* a zralého *Karlštejnu*. V *Karlštejne*, v samotnom finále večera, sa v najlepšom svetle predvie-

dol **Ivan Kusnjer** ako Karel IV. Prolog k Sukovmu *Radúzovi a Mahulene* predniesla s patričným citom pre deklamáciu a hudbu **Soňa Červená**, ktorej výklad bol v dobrom slova zmysle tradičný. Početné, no obchádzané hudobno-dramatické dielo Otmaro Mácha, vyznačujúce sa trochu anachronickým hudobným jazykom v poňatí spevných partov ovplyvneným Janáčkom, bolo zastúpené operou *Jazero Ukerve* podľa Vančuru. Vo výstupe Vdovy sa spája ťaživá zvuková atmosféra s jej závažnou obžalobou – modlitbou, ktorú dôkladne premyslela **Yvona Škvárová**. *Ariadna* Bohuslava Martinů sa ukázala ako príťažké sústo pre **Simonu Houda-Šaturovú** – tón strácal vo výškach čistotu a jeho dĺžka bola umelkyňou skrácovaná. Orchester sa so všetkou chuťou ukázal ešte v predohre k 2. dielu opery *Pád Arkuna*, ktorá prezrádza mladého plnokrvného Fibicha, oddaného wagneriána.

Škoda, že sa niektorí z týchto skladateľov (Fibich, Mácha, Martinů, Novák, Suk) už dlhé roky neuvádzajú – k hanbe ND. Výnimočný úspech koncertu pritom dokázal, že i tieto diela môžu byť pre diváka príťažlivé, pokiaľ sa ich našťudovaniu venuje profesionálna pozornosť. Škoda preto, že hold českej hudbe je takto jednorazový, ako naznačuje pohľad do dramaturgického plánu aktuálnej sezóny, ktorý bol šitý horúcou ihlou ako dedičstvo predchádzajúceho vedenia (nech je to poľahčujúcou okolnosťou). Tá nesľubuje ani pozoruhodné tituly (*Hubička*, *Norma*, *Falstaff*, *Predaná nevesta*), ani interpretov. V porovnaní s SND „papierovo“ prehráva, no či tomu tak bude naozaj, uvidíme...

Rudo LEŠKA

čo počúva...

## Juraj Králik

diplomat, spisovateľ



foto: archív J. Králika

**D**o vienka som dostal viacero talentov – k tým najväčším patrili šport, spev a maľovanie. Túžbu študovať spev a maliarstvo však moja mama zamietla, pretože strýko, nestor slovenského výtvarného umenia Peter Július Kern, žil pomerne bohémnym životom. Vraj musím študovať niečo poriadne... A tak som zvolil právo. Ešte pred zápisom na univerzitu som však urobil talentové skúšky na Štátnom konzervatóriu a začal študovať aj spev. Bol som lyrickým barytómom, ale ako väčšina barytonistov, usiloval som sa spievať aj tenorové árie. Absolvoval som Eugenom Oneginom.

Na práve som bol výborným študentom a čoskoro som sa stal odborným asistentom. Keďže po odchode českých profesorov v roku 1948 sme ostali len ôsmi asistenti a dvaja profesori, stal som sa vedúcim Ústavu teórie štátu a práva. Avšak už v roku 1953 som bol – myslím, že aj na základe môjho hudobného talentu – povolaný do diplomatických služieb. Keď sme totiž na Trati mládeže v roku 1948 založili Lúčnicu, často sme vystupovali pred štátnymi funkcionármi. Minister zahraničných vecí, neskôr predseda vlády Viliam Široký azda rozhodol, že do diplomacie sú potrební takí, ktorí vedia aj spievať. Napriek tomu, že som celý život strávil v diplomatických službách, hudba ostala záležitosťou môjho srdca. Naďalej som v značnej miere uplatňoval svoj spevácky, alebo, pri hre na klavíri, muzikantský talent. Nehovoriac o tom, že pri svojom postavení, či už v Budapešti, Ženeve, alebo v New Yorku som mal možnosť vidieť tých najlepších umelcov svojej doby, napríklad Davida Oistracha.

Nesmieme rád mám orchestrálnu hudbu, predovšetkým Beethovenove a Čajkovského symfónie. Samostatnou kapitolou sú opery. K *Toske* som sa dostal ešte ako študent michalovského gymnázia prostredníctvom filmových spracovaní, ktoré nám posielali Taliani. Doma sme nemali žiadne zariadenie na prehrávanie hudby, len staručký gramofón, ktorý sme však ešte ako deti rozobrali. Spolu s bratom sme však mali v detskej izbe malé rádio a keď som sa dozvedel, že bude spievať napríklad Gigli, radšej som nešiel do školy. Inej možnosti výberu hudby nebolo. Počas vojny ešte chodievalo za nemeckými vojakmi v Michalovciach frontové divadlo,

vdaka ktorému som mal možnosť vidieť napr. inscenáciu Goetheho *Fausta*. Mám rád aj Wagnerove opery, osobitne *Majstrov spevákov norimberských* s ohromným finále, v ktorom hlavný majster Hans Sachs spieva o



tom, ako si treba vážiť majstrov. Táto nádherná ária ma sprevádzala aj na vysokých postoch, pretože pripomínala úctu k ľuďom, ktorí niečo vedia a niečo dokázali.

V Budapešti ma zastihlo obdobie maďarskej kontrarevolúcie. V decembri 1956 sa v tamojšej opere rozhodli, že namiesto bojkotovania Kádárovej vlády budú hrať ďalej. Volba padla na Verdiho *Dona Carlosa*. Avšak predstaviteľ hlavnej postavy – kráľa Filipa, svoju účasť na poslednú chvíľu odriekol. Keď som sa to dozvedel, napadlo mi, že Carlosa má naštudovaného aj bratislavská Opera. Telefonicky som okamžite vybavil záskok – výborného basistu, neskoršieho riaditeľa bansko-bystrickej opery Jána Hadrabu a z ambasády sme poňho poslali auto. Tajomník opery bol nesmierne rád, že som zachránil predstavenie. A čo viac – na pódiu budapeštianskej Opery sa vtedy po prvýkrát spievalo v slovenčine!

Mám rád aj „ľahkú“ hudbu, keď však sledujem súčasné „celebrity“, tak je to väčšinou bieda. Spevák potrebuje vdychnúť hudbe dušu a v jeho výraze musí byť šarm, ako napríklad u Binga Crosbyho, Karla Gotta alebo Františka Krištofa-Veselého. Jeho hudba, ktorú sme „objavili“ ešte počas študentských rokov, sa vzápätí stala „našou“ muzikou. Rovnako ako neskôr spevácke majstrovstvo Štefana Hozu a Janka Blaha v nádherných piesňach Gejzu Dusíka... ┘

**Juraj Králik (1926)** pracoval v oblasti diplomacie a medzinárodných vzťahov, predovšetkým na pôde OSN ako veľvyslanec i ako osobitný poradca dvoch generálnych tajomníkov. Získal množstvo ocenení (Rad Ludovíta Štúra 1. triedy za mimoriadne významné zásluhy v oblasti zahraničnej politiky, Cena E. E. Kíschy). V roku 1948 stál pri zrode vysokoškolského folklórného súboru Lúčnica, v ktorom aktívne pôsobil ako sólista a choreograf. Po r. 1989 prednášal na Ekonomickej univerzite a Právnickej fakulte UK. Maľuje akvarely zo života zemľanskeho ľudu a je autorom viacerých publikácií (*Letokruhy diplomacie, Kariéry diplomat, Lúčnica moja láska, Medovňik - ľubovník*).



Julian „Cannonball“ Adderley [foto: archív]



John Coltrane [foto: archív]

## Kapitoly z dejín jazzového saxofónu V.

# Zrodenie modálneho konceptu

Erik ROTHENSTEIN

„Hudba začala chorľavieť. Ľudia mi ponúkajú piesne, ktoré sú plné akordov. Nemôžem ich hrať. (...) Myslím, že v hudbe vzniká smer, ktorý sa odpútava od tradičnej akordickej výplne a vracia sa k zdôrazňovaniu skôr melodickej, ako harmonickej zložky. Znamená to menej akordov, ale neohraničené možnosti s nimi nakladať.“  
(Miles Davis, 1958)

**K**oncom 50. rokov sa z newyorského okruhu muzikantov cool jazzu, sústredených okolo dvojice Gil Evans–Miles Davis a školy klaviristu Leniého Tristana, začínal formovať – v rámci uvoľňovania improvizáčnych pravidiel – modálny spôsob hrania. Jeho základom bola teória diatonických stupníc, ktorú v roku 1953 vo svojom teoretickom diele *The Lydian Chromatic Concept of Tonal Organisation* zhrnul skladateľ a aranžér **George Russell** (1923). Prepracovaný systém na základe výdobytkov bebopu ponúkal hudobníkom nové podnety a impulzy na lepšie a modernejšie využitie nových harmonic-

kých možností. Jednotlivým akordom prispisuje tzv. „parent scale“ (materskú stupnicu), ktorá najlepšie vyjadruje zvukový charakter daného akordu. Na základe citlivých tónov a iných spôsobov odôvodnenia priraduje durovému akordu nie iónsku, ale lydickú stupnicu (odtiaľ názov konceptu). Podobne postupuje aj pri molových (dór-ska) a dominantných septakordoch (mixolydická). Alterovaným akordom priraduje tzv. „member scales“ (príbuzné stupnice). Čím jednoduchšie je akord zapísaný, tým hudobníkovi ponúka viac možností výberu materiálu a z toho vyplývajúce bimodálne a polymodálne akordy. Russell ich pomenováva *vertikálnou polymodalitou*, pretože

funkčná jednota akordov ostáva stále daná. Popri akordických tónoch sa ponúka možnosť využitia celého tónového materiálu danej stupnice, čo na prelome 50. a 60. rokov začalo využívať množstvo hardbopových hudobníkov.

### Kind of Blue

Improvizácia začala prebiehať na základe daného módu na dlhšej, neskôr častokrát voľne otvorenej ploche, čo bolo zmenou oproti dovtedajšej konvenčnej hre na viac alebo menej komplikovanú harmonickú štruktúru. Hudobníci prichádzali do štúdia „naslepo“ a svoje sóla zvykli improvizovať



len na základe predložených akordických zmien. Čoraz ťažšie však bolo vytvoriť niečo novátorské. Nový smer rozviazal jazzmanom ruky a z modálneho „uvoľnenia“ vyrástol o niekoľko rokov aj free jazz.

Improvizovanie na harmóniu jedného akordu, prípadne používanie jediného módu na väčšej ploche nebolo dovtedy neznáme. Tento spôsob muzikovania využívajú rôzne kultúry sveta už dlhé stáročia. Rovnako swingový klarinetista Benny Goodman na legendárnom koncerte v Carnegie Hall v roku 1938 postavil improvizáciu intra jednej zo skladieb na jedinom akorde. Avšak ako prepracovaný koncept, zaužívaný v jazzovej praxi, tento spôsob hry ešte neexistoval. Kľúčový význam pre ďalší vývoj modálneho jazzu, ale v značnej miere aj pre predurčenia ďalších vývojových smerov, mal trubkár, skladateľ a kapelník Miles Davis (1926–1991). Pre jeho revolučné koncepcie a mnohotvárnosť, ktorou sa v jednotlivých periódach prezentoval, ho mnohí nazývajú „Picassom jazzu“. Kým pri bebopu ako člen kapely Charlieho Parkera naskočil do „rozbehnutého vlaku“, v nasledujúcich kľúčových obdobiach bol vedúcou osobnosťou, čo dokazujú jeho priekopnícke albumy *The Birth of the Cool* (1949), medzník modálneho spôsobu hrania *Kind of Blue* (1959), alebo *In a Silent Way – Bitches Brew* (1968–1969), ktoré dláždili cestu jazzrocku. Davis bol vedúcou integrujúcou osobnosťou myšlienok a nápadov, ktoré priniesli spoluhráči na pôde jeho zoskupení. Začiatkom roku 1958 nahral s altsaxofonistom Julianom „Cannonball“ Adderleym, tenorsaxofonistom Johnom Coltraneom, klaviristom Redom Garlandom a rytmickou sekciou v zložení Paul Chambers a Philly Joe Jones album *Milestones*, na ktorom bol zrejmy kontrast medzi štandardmi, hranými v bopovom, resp. hardbopovom štýle a novou modálnou koncepciou, reprezentovanou titulnou skladbou. Davis s Adderleym o nie-

kujúcim meditatívnu atmosféru. Podobne v molovej, formovo bluesovej kompozícii *One for Daddy-O* skúša Davis po Adderleyho klasickom bluesovo-bebopovom sóle modálne improvizovať. Môžeme len tušiť, aký podiel mal samotný Davis na tvorbe tejto legendárnej nahrávky. Vybral väčšinu nahrávaného materiálu a pravdepodobne diskutoval o koncepcii s producentom Alfredom Lionom, čo vyplýva z jeho otázky v závere nahrávky: „Je to tak, ako si to chcel, Alfred?“

Dvojica týchto albumov vydláždila cestu definitívne prelomovému *Kind of Blue* (Columbia Records 1959), jednému z komerčne najúspešnejších albumov jazzovej histórie. Oproti predošlému *Milestones* nahradil Davis klaviristu Reda Garlanda dvojicou Bill Evans a Wynton Kelly. Kelly sa až v štúdiu dozvedel o účasti Evansa, ktorý v tom čase nebol členom sexteta. Davis prenechal Kellymu, ináč vynikajúcemu bluesmanovi, len bluesovú skladbu *Freddie Freeloader*. Evansova účasť sa nakoniec ukázala ako jeden z kľúčových momentov, rovnako ako jeho podiel na realizácii nahrávky. Spolu s Davisom sa pravdepodobne autorsky podieľal takmer na všetkých skladbách. Evans bol majstrom „vytvárania farieb“ na svojom nástroji. K metrickej otvorenosti intra skladby *So What* ho inšpirovali *Voiles* z cyklu *Prelúdií* Clauda Debussyho. V tejto skladbe, postavenej na princípe *call and response*, hrá na vtedajšiu dobu prekvapujúcou ústrednú figúru kontrabas, ktorému „odpovedajú“ dychové nástroje. Na formovú schému témy *So What?* (AABA) sa improvizuje na dvojicu dórskych módo, skladba *Flamenco Sketches* obsahuje frygický modus, ktorý jej dodáva španielsky kolorit. Podobným modálnym spôsobom sú vystavané aj ostatné skladby. Album v pomalších tempách sa ako celok nesie v pokojnom a meditatívnom duchu, neobvyklom pre hardbopový úzus. Takmer celá nahrávka

rovnakom čase, keď Davis opúšťal tradičný bebopový model, prvé nahrávky predkladá ďalší umelec – saxofonista **Ornette Coleman** (1930), improvizujúci bez prítomnosti danej akordickej štruktúry. Oba tieto princípy majú niektoré spoločné črty, z ktorých vychádzala väčšina improvizovanej hudby po roku 1959.

## Davis a jeho učeníci

V druhej polovici 50. rokov zoskupil Davis okolo seba jednu z najvzrušujúcejších kapiel v jazzovej histórii. Počiatkové kvinteto s Johnom Coltraneom rozšíril o tenorsaxofonistu Juliana „Cannonball“ Adderleyho (1928–1975), ktorý po Parkerovej smrti v roku 1955 patril k najuznávanejším majstrom tohto nástroja. Podobne ako mnoho jeho súčasníkov bohato čerpal z Parkera, ktorého linky si však adaptoval a vytvoril nový, poslucháčsky pritažlivý štýl. Ten ostáva hlboko zakorenený v bluesovej tradícii, ktorú pretavuje do svojho funkového, prípadne rhythm&bluesového prístupu k hre premiešavanej s bopovými frázami. Jeho invenčné hranie ostáva prepojené s vysokou remeselnou úrovňou ovládnutia nástroja. Parkerov štýl rozširuje o zemité figúry a melodické funky frázy spojené so svojou „skackajúcou“ (*bouncing*) rytmickou koncepciou. Jeho tón je sýty a široký, v celom registri nástroja znie, akoby hral *subtónom* v spodnom registri. Tým sa výrazne odlišuje napríklad od Lee Konitzu, ku ktorému v tom čase predstavoval akoby štýlový protipól altsaxofónovej hry. Napriek tomu, že v 60. rokoch hral Adderley v renomovanej a nesmierne uznávanej hardbopovej kapele so svojim bratom trubkárom Natom, k jeho najlepším nahrávkam patria tie z obdobia Davisovho sexteta (1958–1959). O jeho obrovskom improvizáčnom talente svedčí už skutočnosť, že ho nezaskočila novátorská modálna koncepcia, ale dokázal udržal krok s Coltraneom.

Nasledujúcou ukázkou je fragment z Adderleyho sóla v skladbe *Milestones* z rovnomenného Davisovho albumu. Skladba má formu AABA (8–8–16–8), pričom A diel je postavený na *E* dórskom a B diel na *Fis aiolskom* móde. V prvých taktach sa Adderley vtipne pohráva s motívom, neskôr v 6. takte „zablúdi“ do alterovanej dominanty *B<sup>7</sup>* (tzv. *outside*), aby finalizoval v rovnomennej durovej stupnici (*E aiolská*). Nasledujúca fráza v 8. takte je vyhraním durových kvintakordov v kvartovom kruhu. Začiatok tohto známeho sóla nachá-

Príklad č. 1 Fragment z Adderleyho sóla v skladbe *Milestones* z rovnomenného albumu Milesa Davisa. A diel je postavený na *E* dórskom móde.

koľko dní neskôr nahrávali, tentokrát pod Adderleyho menom album *Somethin' Else* (Blue Note 1958). Hneď úvodná skladba *Autumn Leaves* prekvapuje dlhým, na jednom molovom akorde hraným introm, evo-

vznikla na prvý „take“ bez predošlej skúšky. *Kind of Blue* zmenilo hudobné myslenie a prístup k improvizácii. Otvoril sa priestor a rozľahlosť trvania jednotlivých akordických plôch v priebehu skladby. V

►

► dzame často v bigbandovej inštrumentácii, prípadne použitý ako citáciu. (Pr. 1)

Ďalšia ukážka je aiolským B dielom tej istej skladby. V prvých taktach hrá Adderley v tradičnom bopovom štýle. Pričom v 6. takte vybočí do dominanty vychádzajúcej z alterovanej stupnice (obrat melodickéj molovej stupnice zastupujúci v tomto prípade nie tóniku, ale dominantu). (Pr. 2)

„Cannonball“ Adderley komponoval aj pre kvinteto, ktorého členom bol jeho brat, kornetista **Nat Adderley** (1931–2000). Natova skladba *Work Song* z „Cannonballoho“ albumu *Them Dirty Blues* (Blue Note 1960) sa odvoláva na afro-americkú tradíciu a korene, z ktorých vyrástol jazz – pracovné piesne, blues, spirituál a gospelové piesne. Nachádzame tiež súvis s Adderleyho priekopníckym „blues – funky“ štýlom. Skladba bluesového charakteru je v molovej tónine. Melódia nad jednoduchou harmonickou štruktúrou využíva, podobne ako v klasickom blues, archaický responzoriálny princíp *call and response* – nastolenie otázky a jej odozva v závere frázy. Na celú skladbu možno bez problémov improvizovať len pomocou bluesovej stupnice. V nasledujúcom príklade – prvom choruse sóla sa „Cannonball“ Adderley odráža od

## John Coltrane – zrod génia

Jazzových veľkánov môžeme zaradiť do niekoľkých kategórií – mnohí z nich boli nesmierne talentovaní a svojou invenciou vyčnievali nad ostatných. Iní štýlotvorne ovplyvnili nasledujúce generácie. Ďalší hrali s veľkou istotou a navôkol šíriacou energiou dokázali „strhnúť“ spoluhráčov a podmaniť si publikum. K najvýznamnejším osobnostiam formátu, v ktorom sa jedinečne stretávali všetky tieto vlastnosti, patril saxofonista **John William**

ností celej generácie jazzových umelcov. Revolučne zmenil spôsob improvizácie a čiastočne aj náhľad na jazzovú hudbu ako takú. Popri Charlie Parkerovi patrí k najvýznamnejším míľnikom jazzového saxofónu, s ktorými sa nevyhnutne musí konfrontovať nielen moderný saxofonista, ale každý hudobník či teoretik, zaoberajúci sa jazzom.

Coltrane, neskôr prezývaný Trane, vyrastal obklopený hudbou – jeho otec hral na niekoľkých hudobných nástrojoch a prostredníctvom starého otca kňaza sa

Príklad č. 2 Aiolský B diel Adderleyho sóla vo fragmente skladby *Milestones* – vybočenie do dominanty vychádzajúcej z alterovanej stupnice.

Príklad č. 3 Fragment prvého chorusu sóla Cannonballa Adderleyho zo skladby *Work Song* – take 2 (album *Them Dirty Blues*, Blue Note 1960).

dostal do kontaktu s cirkevnou hudobnou tradíciou. Ako dvanásťročný začal hrať na klarinete, počas strednej školy prešiel na altsaxofón a robil prvé kroky smerom k jazzu. Počas vojenskej služby v polovici 40. rokov hral v bebopovej kapele. Neskôr sa stretáva s Parkerom, zároveň však prepadá závislosti na heroíne, v tej dobe nesmierne rozšírenej a populárnej droge. Na túto závislosť doplatil aj jeho prvý výraznejší angažmán v Bigbande Dizzyho Gillespieho v roku 1949, v ktorom bol prvým altsaxofonistom. Kapelník však po skúsenostiach s Parkerom odmietal zamestnávať „feťáka“.

sexty smerom k základnému tónu *d*, ktorý sa počas celej improvizácie objavuje ako kotva. Adderley tým len potvrdzuje zemitosť svojej hry. Okrem spomínanej sexty a nóny v druhom takte používa na akord *d mol* len molovú pentatoniku (*d–e–g–b–c*). Poslucháča tým však vôbec nenudí, pretože jednotlivé riffové frázy hrá s presvedčivosťou a preňho charakteristicky podmanivou energiou. V 7. takte sa nonšalantne „posadí“ na zníženú kvintu subdominantného *E-7<sup>b9</sup>* akordu, ktorú zadržiava takmer celý takt. V nasledujúcich taktach sa vracia k tónike „späť na zem“. (Pr. 3)

Vo fragmente druhej polovice nasledujúceho chorusu opäť sledujeme zemité funky frázy, ktoré sa v posledných štyroch taktach menia na osminové reťazce, kľesňace sa cez kadenciu do tretieho chorusu, kde sa opäť menia na tematickú pentatonickú figúru. (Pr. 4)

Príklad č. 4 Fragment druhej polovice druhého chorusu skladby *Work Song* – take 2 s premenou Adderleyho zemitých funky frázy na osminové reťazce.

**Coltrane** (1926–1967). Už v období svojich učenických rokov bol vynikajúcim sidemanom. Nad nástrojom mal skvelú kontrolu a postupom času včlenil rôzne spôsoby hrania do osobitého štýlu svojej hry. Postupne rástol umelecky ale aj ľudsky a stal sa nielen uznávaným lídrom, ale predovšetkým jednou z vedúcich osob-

Coltrane hrával v kapelách saxofonistov Earla Bostica a Ellingtonovho prvého altsaxofonistu **Johnnyho Hodgesa** (1907–1970). Okolo roku 1950 prešiel na tenorsaxofón, ktorý sa na dlhé obdobie stal jeho hlavným nástrojom. V tomto období bol ovplyvnený najmä dvojicou spomínaných hráčov „starej školy“. Traneov

Príklad č. 5 „Parkerovské“ frázy vo fragmente Coltraneovho sóla štandardu *All The Things You Are* z Griffinovho albumu *A Blowing Session* (Prestige Records 1957).

stupnicový „nábeh“ na dramaticky zahraný vysoký tón, alebo používanie ornamentov vychádzajú z Hodgesovho štýlu, čo počujeme napríklad na albume *Soultrane* (Prestige Records 1958) v skladbe *The-me for Earnie*. Možno povedať, že práve od Hodgesa sa naučil na svojom nástroji „spievať“. Od **Earla Bostica** (1913–1965) prebral niektoré expresívne prvky jeho hry. V roku 1954 v Hodgesovom combe používal Coltrane emotívne vysoké tóny podobným štýlom, ako to robil Bostic. Tento „nárek“ v hornom registri a „plačlivé“ nadrozahové tóny sa neskôr, v 60. rokoch, stali jeho poznávacím znamením. Coltraneovými primárnymi vzormi boli však, podobne ako v prípade mnohých jeho vrstovníkov a nasledovníkov, najmä Lester Young, Coleman Hawkins a Charlie Parker. Parkerove altsaxofónové frázy sú v Coltraneovej hre evidentné, aj keď kvôli rýchlej interpretácii na tenorsaxofóne častokrát ťažko identifikovateľné. Korene zložitosti jeho harmonickej hry nachádzame v Hawkinsovom štýle, avšak v porovnaní s Hawkinsovým typickým „relaxed feeling“ vkladá Coltrane do svojej hry väčšiu naliehavosť a menej ležérnosti. Do svojich sól Hawkins niekedy zakomponováva frázy z populárnych piesní a jeho hranie je sčasti orientované na tému, na ktorú práve improvizuje. U Tranea tieto javy pozorujeme len veľmi zriedka.

Album tenorsaxofonistu **Johnnyho Griffina** (1928) *A Blowing Session* (Prestige Records 1957) je príkladom toho, ako Coltrane pretavil do svojej hry frázy Charlieho Parkera. V nasledujúcom príklade, fragmente sóla štandardu *All The Things You Are* sú však ťažko badateľné, pretože ich hrá v šestnástinových hodnotách a do originálnej harmónie vsúva substitučné akordy. (Pr. 5)

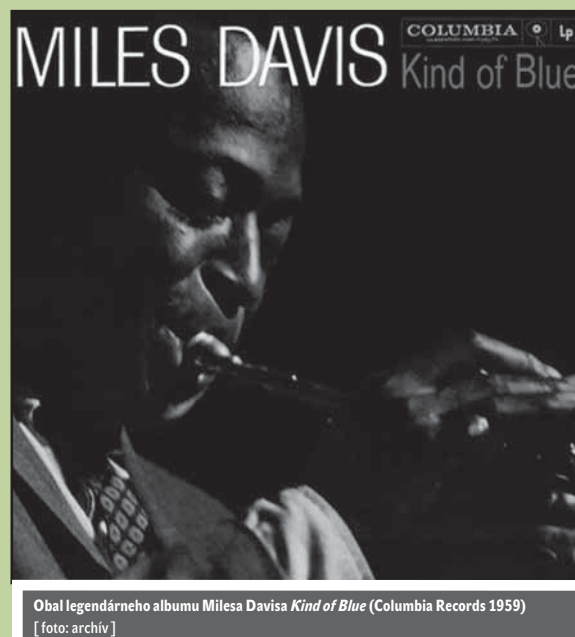
Koncom roka 1955 angažoval Coltrane v tom čase renomovaný trubkár Miles Davis. V polovici 50. rokov boli najznámejšími tenorsaxofonistami **Stan Getz** (1927–1991) a **Sonny Rollins** (1930). Coltrane, aj keď starší od Rollinsa, bol relatívne nezná-

mym umelcom, pretože dovtedy nahrával len zriedka a širšie publikum ho nepoznalo. Angažmán u Davisa ho však katapultoval do prvej jazzovej ligy napriek tomu, že ho Davis neskôr kvôli problémom s drogami dočasne prepustil z kapely. Otvoril však cestu pre realizáciu jeho talentu. V roku 1955 nahráva album *Miles: The New Miles Davis Quintet* (Prestige Records 1955) s fenomenálnou rytmickou sekciou – bubeníkom Philly Joe Jonesom, kontrabasistom Paulom Chambersom a klaviristom Redom Garlandom. Táto zostava vstúpila do dejín pod názvom „The First Great Quintet“, aj keď paradoxne tri týždne predtým nahrala legendárny album, ktorý však vyšiel až v nasledujúcom roku pod názvom *Round About Midnight* (Columbia Records 1956) s titulnou baladou klaviristu Theloniousa Monka. Skupinové aranžmány titulnej skladby z tohto legendárneho nahrávacieho stretnutia sa dodnes hrávajú na jam sessions alebo koncertoch. Davis vo svojej autobiografii (Miles Davis–Quincy Troupe: *Miles – autobiografie*, Silbermann 2000) spomína na problematické obdobie s Coltraneom v roku 1957 nasledovne: „Bola to skutočne otrava divá sa, čo Trane so sebou robil. V tej dobe šlapal natvrdo na heroíne a taktiež dosť nasával. Chodieval neskoro a na pódium často ‚vytuhol‘. Raz večer som sa naňho tak nahneval, že som ho v šatni udrel do hlavy a do brucha. Bol tam aj Thelonious Monk, ktorý sa s nami prišiel do šatne rozlúčiť. Keď videl, že Trane sa nebráni, že tam len sedí ako veľké dieťa, rozhorčil sa a dohovárал mu: ‚Pozri sa, ako hráš na saxofóne – nesmieš si predsa takéto veci nechať! Poď, u mňa môžeš hrať kedykoľvek.‘ V ten večer som dal Traneovi pádka a on sa vrátil do Filadelfie, aby

sa pokúsil zbaviť svojej závislosti. Pripadal som si nesmierne hlúpo, keď som ho nechal ísť, avšak na druhej strane som za týchto okolností nevidel žiadne iné riešenie.“

Na spoločné účinkovania s Theloniousom Monkom v klube Five Spot spomína Coltrane ako na obdobie, počas ktorého sa mnohému naučil. Pravdepodobne Monk ho naviedol na *multiphonics* – techniku hrania viacerých tónov naraz, primäl ho k predvádzaniu rozsiahlejších sól a upriamil jeho pozornosť k jedinému nápevu za účelom hľadania nových ciest pre improvizáciu. Experimentovaním s cirkevnými módmi začal Coltrane prekračovať hranice dovtedajšieho harmonickej spôsoby hry, čo malo obrovský vplyv na jeho neskorší vývoj. Zlepšenie jeho hry v tomto období možno pripísať nielen Monkovmu vplyvu, ale určite aj Coltraneovej žene Naime, vďaka ktorej sa dostal z drogovej závislosti. Na jej počesť pomenoval aj svoju najznámejšiu baladu *Naima*.

V októbri 1958, v čase Coltraneovho návratu do Davisevej kapely, popísal jazzový kritik Ira Gitler na stránkach magazínu *Down Beat* revolučný štýl jeho hry termínom „*sheets of sound*“ – zvukové plachty. Coltraneove arpeggiá a patterny vyznieva-



Obal legendárneho albumu Milesa Davisa *Kind of Blue* (Columbia Records 1959) [foto: archív]

li natoľko extrémne rýchlo, že popri aktuálnom tóne akoby „viseli“ vo vzduchu aj tie predošlé. Dovtedy nevídaná otvorenosť a voľnosť improvizácie boli predvojom jeho neskorších majstrovských opusov: *Giant Steps* (Atlantic Records 1960 – s novým harmoniccko-melodickým konceptom nazvaným „*Coltrane Changes*“), *My Favorite Things* (Atlantic Records 1961), *Impressions* (Impulse! 1963) či *A Love Supreme* (Impulse! 1965), ktoré navždy poznamenali nielen vývoj saxofónovej hry, ale jazzového myslenia vôbec.

(pokračovanie v budúcom čísle) ─

# Zlo vstáva, zdá sa, zlo je tu do frasa!

(duo TUCAN a jeho pesničky)

Juraj HATRÍK

Mám to CD, nahrané začiatkom roka 2006, už dosť dlho. Dal mi ho kolega – otec jedného z dvoch chlapcov, čo duo TUCAN vytvorili – hudobný skladateľ a vysokoškolský pedagóg Daniel Matej. Poznám aj otca druhého chlapca – kňaza a spisovateľa Daniela Pastirčáka. Vážim si oboch týchto mužov. Príliš mi to však nepomáha v usporadúvaní vlastných reakcií na produkciu ich synov. Váham už dlho. Adam a Jonatán, zvaní Chvostík a Chochoľík, si medzitým kdesi veselo a nezadržateľne rastú, dospievajú. Ich čas je rýchly, môj sa nevyhnutne spomaľuje; nemôžeme sa stretnúť v prirodzenom súzvuku. Oni dospievajú, blížia sa sami k sebe smerom do budúcnosti a ja už len krúžim okolo toho, čo z môjho života zostalo. A predsa ma ich detsko-chlapčenský výkrik do tmy od začiatku zaujal a znepokojil. Potrebujem reagovať.



Chvostík, Daniel Matej, Daniel Pastirčák, Chochoľík [foto: archív]

**R**eakcie na TUCAN sú od začiatku ich prieniku na verejnosť rozporné a polarizované. Ani jedna z krajností sa mi nepáči. Tí, čo ich zaraďujú k „ironic-ko-provokatívnej scéne“, hľadajú na ich albume „hitovky“, popri naivite v ich prejave pozorujú aj „rafinovanosť“, v záujme akejsi až rituálnej úcty k autenticite ich prejavu im ponechávajú v textoch hrúbky a syntaktické chyby, či rozkrúcajú okolo nich manažment akoby programového undergroundu, ktorý pomrkáva po rádiách, čo by mali „odvahu zahrať ich v prime time“ a podobne. Tí sami mi pripadajú naivní, v horšom prípade svojvoľne a snobsky pričesávajúci skutočnosť, slepi k tomu, čím výtvory Jonatána a Adama naozaj sú. A

ešte viac vedľa sú skeptici a kritici, ktorým sa zdá vietor, vyvolaný okolo vecí (ktorým dvom chlapčiskám na prahu puberty vychádzajú profesionálne adjustované CD s ich pokusmi?) neprimeraný a s úškľabkom hľadajú chyby, nedôslednosti, neprofesionálnosť, cynizmus, detstvu cudzie, ba až patologické výrazové i myšlienkové polohy.

Nerád by som sa pridala na jednu z týchto strán. Považujem pesničky TUCAN-u za *sui generis* svedectvo o našej dobe, o tom, ako ju prežívajú vnímavé až neuroticky precitlivé deti na prahu chlapčensťva. Je to svedectvo nelichotivé – nie pre mladých tvorcov, ale pre nás, dospelých... Vlni na jeseň roku 2006 som sa neúspešne pokúsil predstaviť duo TUCAN v Prešove na konferencii literátov, hudobníkov a psychológov, ktorá

mapovala *Zlo a jeho socio-kultúrne premeny v súčasnosti práve v súvislosti s detstvom, s tvorbou preň... Záujem obojstranne bol, ale žiaľ nevyšlo to. Škoda – výrečnejší exponát o stave mladej duše v súčasnom rozkladajúcom sa svete si nemožno priať.*

„*Všetko je dnes skorumpované/nádej na únik vetrom vanie. Ved' kto by skákal s nohou nad hlavou/pod oblohou deravou?/Zlo vstáva, zdá sa, zlo je tu, dofrasa!*“, čítame v texte pesničky *Korupcia*, jednej z najsilnejších v celom súbore. V pesničkách *Neskoč a Kamošov vozík* zaznieva motív detskej samovraždy, nekrofilné motívy nájdeme aj v ďalších textoch (*Žinčica, Električka, Rešeto...*). Ako to už býva a asi ani inak byť nemôže, koketovanie a experimentovanie chlapcov s morbidnosťami je odcudzené, no zároveň osviežené detskou

iróniou, pohrdaním, spontánnou absurditou automatických, primárne len na zvukovej asociácii založených rýmoch: „*Neprišiel som na nič/ani na to/že štyri nohy nemá blato/ani svietnik, na ktorom sú sviečky, ktoré horia/A mňa z toho nohy strašne bolia...*“ V podobných vydarených prípadoch, ako je práve citovaný, sa naivita a drzá spontánnosť asociujúcej energie mení na surrealistickú hĺbku, do ktorej chlapci s uličníckym úškrnom hádžu niekedy až mrazivé, magické sondy.

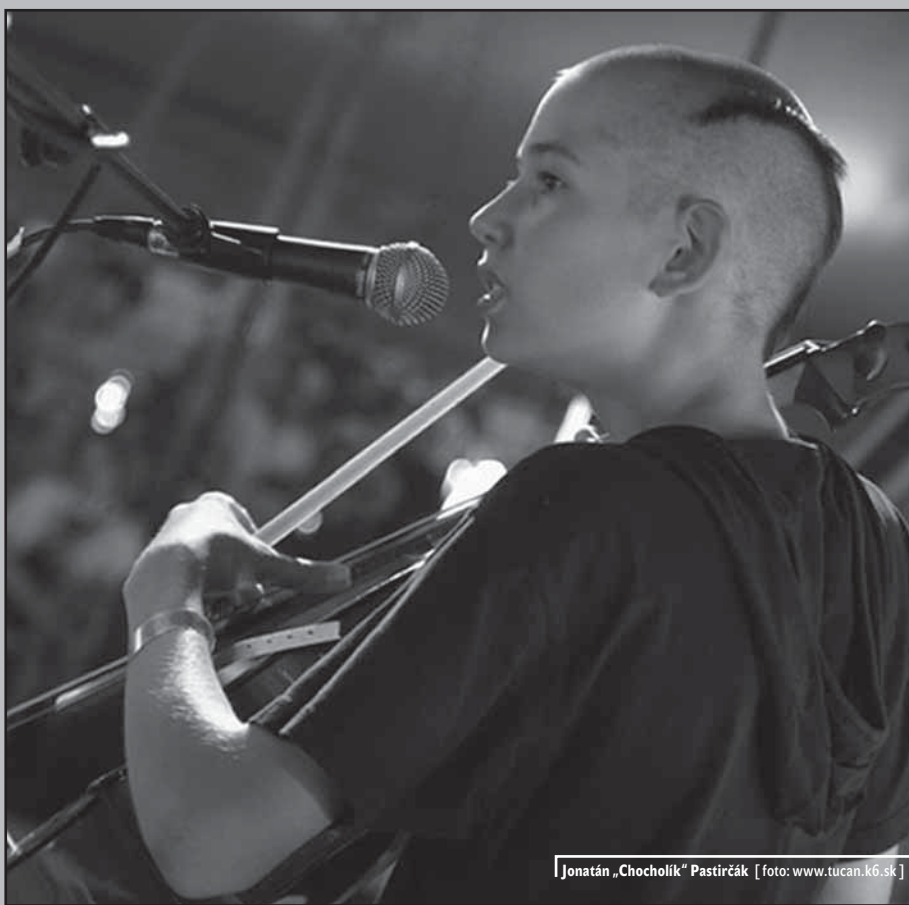
Mnohé, pravda, je nepodarenou, pozérskou ozvenou pokrivených floskúl či stereotypov v nás, dospelých (tu, aj všade inde,

ktorá opisovala, ako na mori stroskotala loď plná čínskych plastových hračiek: kačičiek, rybičiek, medvedíkov... A ako toto smetie, zanesené k brehom, hltali plameniaky, čajky, pelikáni, aby potom, samozrejme, na následky tohto tragického omylu hynuli po tisícoch. Je skvelé, že obrovský zobák „tukanov“ síce všeličo pohltá, ale vzápätí všetko svinstvo tí podarení vtáci so spontánnym pocitom hnuša – vyvrátia. Je to neomylný a vysoko biofilny inštinkt. Áno, je v tom aj sila a energia. Len z toho, preboha, nerobme módnú vlnu a hity.

Zmesou spontánného, inštinktívne vyspelého hľadania a odpozorovaných floskúl

Violončelo si naozaj „zahrá“ len sem-tam, napríklad v už spomenutom peknom úvode k pesničke *Rešeto*. Melodické a rytmicky výrazné parlando spevu kráča unisono (ale tiež nie vždy, nachádzame pekné miesta protipohybu) s týmito elementárnymi tvarmi. Veľmi sa mi páči rytmická invencia Adama, ktorá je dôležitým tlmočníkom základnej, trochu „siláckej“ expresie. Jeho vstupy sú hlučné, agresívne, razantné, ale v súlade s preexponovaným afektom textov a Jonatánovho prednesu. Asymetrie, ktoré otec Matej považuje za rafinovanosti (text v buklete) vznikajú podľa mňa nevedomelo, často akoby „nedopatrením“, lebo nie sú výraznejšie potvrdené a využité. Ale prezrádzajú talent, energiu, muzikalitu.

Jeden z textov v buklete (z pera Tomáša Weissa) na margo tukanovského CD tvrdí: „(...) *Tucan jsou rýmovačky ze zdí školních záchodků. Tucan jsou bažanti, co se smějou mazákům. Škoda, že asi jednou vyrostou.*“ Sami „tukani“ tohto pána usvedčujú z omylu: „*Na krídlach peňazí/sa všetko pokazí/vznikajú podrazy/neslušné výrazy./A falošné dôkazy...*“ Nuž toto by sme na školských záchodkoch veru nenašli. Nie je v tom ani hra „na bažantov a mazákov“ – chlapci nie sú „na vojne“. Sú to deti – slobodné, chechtavo nervózne zo sveta dospelých, pociťujúce až bolestne jeho špinavosť. A naplňajúce Weissovu obavu, že vyrastú. Samozrejme, že áno – až sem k svojmu počítaču počujem, ako im hrubnú a preskakujú pubertiacke hlasy. Vďaka Bohu! Či to v budúcnosti budú hlasy hudobníkov, spevákov a textárov, či sa TUCAN nerozplynie v bolestnom marazme dospievania, to sa veru nedá predpovedať. Uvidíme. V každom prípade, vďaka, chlapci, za guráž! A nedajte sa vytočiť – ničím, ani potleskom, ani piskotom. Oboje si trochu zaslúžite, ale o to vlastne ani nejde, však?



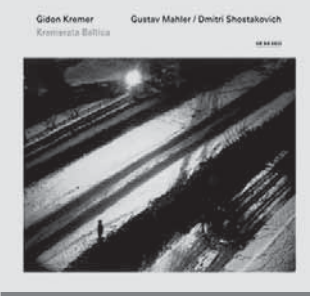
Jonatán „Chocholík“ Pastirčák [foto: www.tucan.k6.sk]

opravujem pravopisné chyby a dopĺňam interpunkciu – sorry, umelci...): „*Fickov gašpar zasa blúzni/bojí sa hnevu pána Mečiara/ach, s tým Mečiarikom, to je oštara...*“, či inde: „*Aj tak to bude stále o tom istom/všetko bude raz patriť komunistom...*“, alebo: „*EHS má zlomený väz/To je naša Európska únia, ktorá je dnes celkom ako múmia...*“. Nemožno (vtedy) dvanásťročným chlapcom veriť, že sú to postoje, je to len opičenie sa, ktoré sa dovoľáva uznania určitého typu dospelého prostredia. Ale aj tak, v týchto „umelohmotných“ chvíľach, sú „tukani“ zrkadlom, ktoré – aj keď krivo – predsa a neúprosne zrkadlí. Práve otcovi Adama „Chvostika“, ktorý na nahrávkach prevažne obsluhuje bicie, som pred časom spomínal ako otrasnú metaforu, pre mňa jasne súvisiacu s TUCAN-om, správu z tlače,

je aj hudba tukanovských pesničiek – ak ich takto vôbec môžeme nazvať. Vokálny profil (tlmočený až na jednu pesničku Jonatánom) nemá prirodzený a tvarovo rozvinutý melos – až na niektoré refrény, prípadne melodické „mottá“ (napr. v pesničkách *Rešeto*, *Nízky príjem*, *Baránok*). Ostatné je zväčša spevne, ale približne intonovanou deklamáciou, nesenou textom a tvrdojšie opakovanými formulkami v hudobnom sprievode violončela. Absolútne v ňom prevažuje ostinátny princíp, ktorý spočíva vo „vlnení“ sekundových (často štvrtónovo rozladených) krokov v rozpätí zhruba kvinty, ale väčšinou len veľkej sekundy a malej tercie, často v posúvajúcich sa paralelných kvintách tak, ako to východisko prázdnych strún *d-a* prirodzene a bez väčších hráčskych problémov ponúka.

**Jonatán „Chocholík“ Pastirčák** (violončelo, spev, elektronika, 1993) a **Adam „Chvostík“ Matej** (bicie, elektronika, 1993), ešte stále žiaci základnej školy, sformovali alternatívne duo **TUCAN** v roku 2003. Odvtedy majú za sebou viacero pódiových úspechov na Slovensku (festivály Bažant Pohoda, Cibulák, relácie Folkforum Live, Pod lampou) i v zahraničí (Slotart Festival v Poľsku, festivaly New! New! a Alternativa v Českej republike). Svoji poslucháčov nadchnú detskou spontánnosťou, hravosťou a prekvapia osobitou absurdnou poetikou. V minulom roku vydali debutové CD *Medzi zubami* (Atrakt Art – združenie pre aktuálne umenie a kultúru).

klasika



**Gidon Kremer & Kremerata Baltica**  
**Gustav Mahler / Dmitrij Šostakovič**  
**Šostakovič**  
 ECM 2007/distribúcia Divvy

Najnovšie CD Gidona Kremera a súboru Kremerata Baltica z dielne mníchovského vydavateľstva ECM prináša nahrávky z rokov 2001 (Mahlerovo *Adagio* zo *Symfónie č. 10* v adaptácii Hansa Stadlmaira a Kremeraty pre 21 sláčikových nástrojov) a 2004 (*14. symfónia* D. Šostakoviča pre soprán, bas a komorný orchester, venovaná Benjaminovi Brittenovi, nahrávka z koncertu vo *Wiener Musikvereinsaal*), ktoré sú v interpretáčnej tradícii, vytvorenej okolo obidvoch diel, absolútne výnimočné.

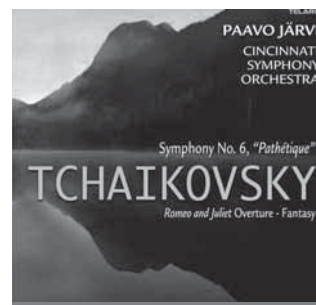
Veľký hudobník – huslista a dirigent Gidon Kremer, ktorý tento rok oslavuje 60. narodeniny a s orchestrom Kremerata Baltica 10. výročie vzniku, vyprofiloval toto teleso do ojedinelej podoby. Neupriamuje pozornosť na tradičný repertoár pre toto obsadenie, ale na vybrané diela, u ktorých akoby niekedy nerešpektoval ich pôvodné znenie. Kremerata Baltica, komorné združenie vynikajúcich mladých hudobníkov z pobaltských štátov, sa už v prvej fáze svojej doterajšej činnosti skvele uviedlo adaptáciou Schubertovho neskorého *Sláčikového kvarteta G dur* v spracovaní pre sláčikový orchester od Viktora Kissina. Niečím podobným, no v obrátenom „garde“, je Stadlmairova verzia (pôvodne pre 15 sláčikov) Mahlerovho symfonického „testamentu“ – *Adagia* z nedokončenej *10. symfónie* (1910). Hudobníci Kremeraty rozšírili sláčikové obsadenie na 21 nástrojov. Kto nepočul, neuverí; toto krehké obsadenie pod vedením G. Kremera nahralo neskutočne introvertnú, polyvrstevnú a architektonicky závratne koncipovanú skladbu s takou plasticitou a výrazovou presvedčivosťou, až to vyraža dych. Niekoľkokrát som si po-

rovnal toto zdanlivo asketické znenie s originálom v interpretácii veľkého symfonického orchestra, a zotrúva vo mne dojem, že až teraz, po vypočutí Kremerovej koncepcie, konečne ako-tak rozumiem Mahlerovmu dielu rozlúčky so svetom, s ľuďmi a možno i s vlastným až nadľudským hudobným i myšlienkovým potenciálom. Tajomstvo tejto kreácie zaisto leží veľmi hlboko; na prvý kontakt sa mi zdá, že jeho základnou zložkou je schopnosť koncentrácie, vystúpenia z času ľudských pocitov a myšlienok do mrazivej večnosti transcendentna. Celok pripomína neochvejnú existenciu sochy, „objektu“, ktorý hádam ani nevznikol, ale je tu pred naším užasnutým zrakovým odjakživa. Vnútrotný tlak imaginácie a prežitku na toto „bezčasie“ zabráňuje statickosti, dodáva hudbe chvejivosť a zdanlivo paradoxne, aj dynamiku.

V dokonalej dramaturgickej komplementarite je na recenzovanom CD vedľa mahlerovského monumentu Šostakovičova *14. symfónia pre soprán, bas, sláčikový orchester a bicie nástroje* (1969) so zhudobnenými básňami F. G. Lorcu, G. Apollinaira, R. M. Rilkeho a V. Kjuchelbeka, ktorých úžasné verše v kontrastoch a súvislostiach vytvárajú kľúč k Šostakovičovej hudbe. Kremerovské poňatie akoby sa chcelo nad túto príbuznosť s poéziou, literatúrou povzniesť, odpútať sa od nej a dosiahnuť podobnú transcenciu, akou ohromuje v Mahlerovi. V tejto ambícii vidím apriórnu a podľa mňa neadekvátnu snahu potlačiť zdanlivo „mimohudobné“, dosiahnuť najhlbšiu existenciálnu rovinu Šostakovičovho i keď nie posledného, ale určite rozlúčkového monumentálneho diela o hrôze i majestáte smrti podobným spôsobom, ako sa to darí v Mahlerovi. Šostakovič je však iný. Určite sa najmä v jeho poslednej etape tvorby vznáša nad ním Mahlerov duch, počut' zjavné a veľmi jednoznačné súvislosti a alúzie, no v Šostakovičovi je popri tomto zásadnom vplyve jeden možno ešte fatálnejší – fascinácia Musorgským, jeho hudbou, v tomto konkrétnom prípade jeho *Piesňami a tancami smrti*. Poznáme tieto súvislosti z textu Šostakovičovho *Svedectva*; prežíval smrť úzkostne, bolestne, nenábožensky – ako aktuálny, naliehavý a do istej miery absurdný ľudský údel, neriešil ho transcendujúcou meditáciou, v jeho meditatívnom tóne je vždy žiaľ, smútok, to, čomu Rusi hovoria nepreložitelným slovom *taska*...

A tu sa podľa mňa Kremerova koncepcia mňa so Šostakovičovou hudbou – dáva jej mahlerovský „strih“, ktorý ju zbavuje dôležitej, typicky ruskej, slovanskej dimenzie – áno, trúfam si povedať, že na škodu veci je v nej málo pátosu. Niet pochýb, že je dokonale realizovaná, za pulmi sedia tí istí majstri, a predsa napr. stará Baršajova nahrávka s Moskovským komorným orchestrom zo začiatku sedemdesiatych rokov pôsobí živšie a v rámci filozofie diela primeranejšie. Kremerova preferencia abstraktnej, neosobnej hĺbky sa prejavuje aj v prekvapujúco laxnom postoji k spievanému ruskému slovu. Hoci sú obaja vokálni sólisti (Julia Korpačeva a Fedor Kuznecov) nepochybne kvalitní speváci, uniká im musorgskovská podstata, sú civilní, a preto napriek starostlivo budovanému dynamickému profilu občas fádni. Prekvapuje ma neruská dikcia, nemelodickosť slova, často z hľadiska ruštiny doslova chybné intonovanie (spodobovanie samohlások, rôzne znenie dvojhlasok, mäčkenie a p.). Napriek porovnateľnej kvalite hlasového materiálu sú M. Mirošnikova a J. Vladimirov na spomínanej starej nahrávke bližšie k duchu Šostakovičovho diela. Napriek mojej koncepcijnej výhrade voči pochopeniu Šostakoviča je kremerovské CD obrovským zážitkom a ukážkou umeleckého majstrovstva najvyššieho rangu.

Juraj HATRÍK



**P. I. Čajkovskij**  
**Symfónia č. 6 „Patetická“**  
**Romeo a Júlia**  
**Cincinnati Symphony Orchestra, Paavo Järvi**  
 Telarc 2007/distribúcia Divvy

Pri počúvaní a príprave na recenziu tohto CD mi nevdojak napadla stará známa pravda: Nie je všetko zlato, čo sa blyští! Preložené do dnešného jazyka: Nie je všetko superkvalitné, čo sa pod takou nálepkou predáva. Študujúc anglický buklet nahrávky, som sa stretol s niektorými superlatívami, vzťahujúcimi sa na dirigenta a orchester. Po vypočutí som si vytvoril

názor, ktorý s nimi príliš nekorešponduje.

Istú úlohu možno zohráva aj veľké meno otca Paava Järviho, ktorým je Neeme Järvi. Järvi starší patrí k najvýraznejším dirigentským osobnostiam a vydavatelia sa pokúšajú vsádzať na dobre znejúce meno. No hudba, ktorú toto CD obsahuje, príliš dobre neznie.

Zrovnáme horeuvedené tvrdenia na drobné. Už samotné množstvo doteraz zrealizovaných a známych nahrávok Čajkovského *Patetickej symfónie* a predohry-fantázie *Romeo a Júlia* prináša nebezpečenstvo únavy, vyčerpanosti interpretáčnej tradície, problematizuje možnosť priniesť v chápaní týchto veľdiel niečo objavné. Minimálne však hľadáme v každej interpretácii aspoň čosi z toho, čo v našom recepčnom vedomí zakorenili poňatia a výkony veľkých osobností ruskej i svetovej orchestrálny kultúry od Nikischy po Ozawu, od moskovskej filharmónie po bostonskú.

V poňatí Järviho naojak počujeme všetky negatíva a nevyužité šance štúdiovej nahrávky. Negatívami sú strnulosť, vypočítavosť, absencia spontánnosti – nevyužitými šancami nie dosť transparentny, akoby zámerne zahalený, „zmixovaný“ zvuk, čo len ťažko umožňuje vnímať drsnú dramatickosť prvej časti *Patetickej* alebo úchvatné „konzertantné“ miesta. Nehovoriac o negácii sólistickej funkcie niektorých nástrojov.

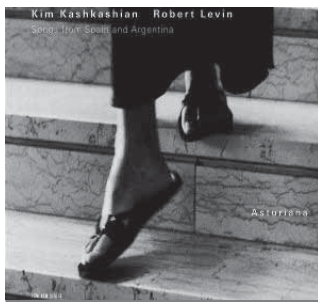
Predohra-fantázia *Romeo a Júlia* ma nezaujala takmer ničím, iba ak svojím strohým racionalizmom, hraničiacim s flegmatickosťou; jej jediným svetlým miestom je expresívny návrat témy lásky pred konečným rozuzlením. Nemožno hovoriť ani o príliš precíznom frázovaní. Ako celkové pozitívum nahrávky sa mi najskôr javia celistvosť prístupu a homogénnosť zvuku jednotlivých sekcií. Technická bezchybnosť je predsa samozrejmosťou.

*Patetická symfónia*, čo sa týka temp i základných náladových okruhov, pôsobí o čosi korektniejšie. Obmedzené dynamické spektrum (akási nepochopiteľná snaha o zvukovú nivelizáciu) ju však poznačili ešte viac. Veľmi striedme vibrato sláčikov tu pôsobilo úplne nešťýlovo: nejde predsa o Haydna, ale Čajkovského! Ani hudobné charaktery Järvi dostatočne nediferencoval – vid' srdcervúce bitky o život a smrť v 1. časti, smutnú noblesu 2. časti, hrozivo exaltované jasanie 3. časti.

Najautentickejšie vyznela hlboká tragickosť finálneho *Adagio*

*lamentoso*: azda práve pre istý citový odstup, ktorý ani náhodou nemohol sklízať do sentimentalizmu. V konečnom dôsledku však tento citový odstup a prešpekulovanosť („vypočítané“ crescendá) aj napriek občasným expresívnejším gestám skĺzli do celkového bezfantazijného chladu, obsahovo vyprázdnenej rutiny. I'm sorry, Mr. Järvi.

Tomáš HORKAY



**Asturiana. Songs from Spain and Argentina**  
Kim Kashkashian, viola  
Robert Levin, klavír  
ECM 2007/distribúcia Divyd

Hudobníčka arménsko-amerického pôvodu Kim Kashkashian, považovaná za jednu z najlepších violových virtuózok súčasnosti a americký klavirista Robert Levin tvoria už niekoľko desaťročí uznávané duo. Rozrastajúca sa spoločná diskografia pod hlavičkou ECM sa začala písať v roku 1984 – odvtedy spolu nahrali šesť albumov s dielami skladateľov 19. a 20. storočia (Schumann, Brahms, Hindemith, Šostakovič, Kurtág a d.). Ich predchádzajúci disk s Brahmovými violovými sonátami bol ocenený v roku 1999 prestížnou Edison Award. S takýmto renomé možno očakávať od každého ďalšieho projektu príjemné a obohacujúce prekvapenie. Tak sa stalo aj v prípade najnovšej nahrávky *Asturiana*.

Tento album, vytvorený z inštrumentálnych transkripcií španielskych a argentínskych piesní, je pozoruhodný z viacerých hľadísk. Pri prvom pohľade na názov som mal dojem, že budem mať do činenia s „etno-improvizačnými“ verziami latino-španielskej hudby v podaní klasických virtuózov, no táto obava sa nepotvrdila. V prípade *Asturiana* ide o niečo úplne iné – je to dômyselne vystavaný projekt s mimoriadne senzitívnym prístupom. Splnilo sa teda očakávanie výbornej povesti značky ECM.

Transkripcie pôvodných piesní od skladateľov zo Španielska (Manuel de Falla, Enrique Granados, Xavier Montsalvatge) a Argentíny (Alberto Ginastera, Carlos Guastavino, Carlos López Buchardo) vznikli postupne v priebehu mnohoročnej spoločnej koncertnej činnosti interpretov, ktorí obohatili originály o mnohé zmeny, rozšírenia a deklamačné prostriedky. Keďže Kim Kashkashian vždy rada hľadala originálne cesty a možnosti (nové diela pre violu jej dedikovali napr. Gubajdulina, Kurtág, Penderecki), nie je prekvapujúce, že sa pustila do istým spôsobom riskantného projektu.

Metóda transkribovania je vo vážnej hudbe celkom bežnou praxou, ktorou si rozširujú svoj úzky repertoár najmä menej používané sólové nástroje, ku ktorým viola nesporne patrí. Avšak transkripcia piesne, kde hrá podstatnú úlohu aj obsah textu, je špeciálnou záležitosťou – môže byť problematická pre absenciu textovej, teda obsahovej zložky vo výslednej inštrumentálnej verzii. No už Arnold Schönberg raz spozoroval, že celkom správne porozumel niekoľkým Schubertovým piesňam napriek tomu, že predtým vôbec nepoznal ich text. Uvedomil si, že každá zložka hudobného organizmu je nositeľom základného obsahového kódu, preto mu text k pochopeniu nechýbal. Za právo na transkripciu vokálnej piesne pre violu sa vyslovuje aj tmavo-zamatová farba jej tónu, ktorá dokáže priliehavo vyjadriť teplo a nuansy ľudského hlasu. Kim Kashkashian sama označila violu za „najvokálnejší“ sláčikový nástroj, najbližší ku napodobneniu ľudského hlasu.

Album *Asturiana* má citlivo premyslenú dramaturgickú koncepciu, na čom sa výrazne podpísal zakladateľ ECM a prestížny producent Manfred Eicher. Zostava skladieb, vyvážená striedajúca španielske a argentínske melódie, vytvára kontinuálne gradujúci aj fluktuujúci oblúk, začínajúci aj končiaci hlbavou atmosférou piesní *Asturiana* (De Falla) a *Oye mi llanto* (Buchardo). V programe sa nachádzajú však aj veselé a tanečné nálady, aj keď vždy so zmyslom pre jemnosť a istú striednosť. Violový tón v podaní Kashkashianovej nešetrí farebnými a expresívnymi odtieňmi a spoľahlivou rytmickou pulzáciou,

nevyhnutnou pre španielsku a argentínsku hudbu. Robert Levine je do tohto procesu organicky a interaktívne začlenený. Pre potrebu vyváženosti celku neváhajú byť dve piesne na disk uvedených dvakrát na rôznych miestach v rovnakých verziách (smutno-krásna *La rosa y el sauce* od Guastavina a zádumčivá *Triste* od Ginasteru). Titulnú pieseň *Asturiana* nachádzame druhýkrát dokonca v jemne odlišnej verzii, akoby z hlbšej spomienky, sna.

Všetky vnútorné dimenzie a vzťahy sa odkrývajú postupne pri dlhodobom počúvaní nahrávky. Je to vzrušujúci a dobrodružný proces o to viac, že sa spracúva navonok ľahší „populárny“ námet. V buklete je možné prečítať si obsah pôvodných textov v anglických prekladoch, avšak v intencii Schönbergovho názoru to nie je nevyhnutné na pochopenie posolstva tohto skvelého subtilného albumu.

Pavol ŠUŠKA



**Wolfgang Amadeus Mozart**  
**Don Giovanni**  
J. Weisser, L. Regazzo,  
A. Pendatchanska,  
P. Pasichnyk, K. Tarver,  
S. Kim, N. Borchev,  
A. Guerzoni  
RIAS Kammerchor,  
Freiburger  
Barockorchester, dir. René  
Jacobs  
3CD/3SACD  
Harmonia Mundi 2007/  
distribúcia Divyd

Pred mesiacom sa v ponuke francúzskeho vydavateľstva Harmonia Mundi objavila nová, pozoruhodná nahrávka Mozartovho *Dona Giovanniho*. Nedá sa povedať, že by kompletov tejto opery existovalo málo, narátal som ich doteraz 46. Medzi dirigentmi sa objavujú najväčšie hviezdy ako Erich Kleiber, Karl Böhm, Herbert von Karajan, Georg Solti, Charles Mackerras,

Colin Davis, Daniel Barenboim, alebo špecialisti na starú hudbu Nikolaus Harnoncourt a John Eliot Gardiner. K tej druhej skupine pribudlo v spomínanej nahrávke meno ďalšie, pre mnohých možno stále v oblasti dirigovania trochu prekvapujúce: René Jacobs.

Belgijan René Jacobs bol spočiatku známy predovšetkým ako vynikajúci kontratenorista. Spolupracoval s Gustavom Leonhardtom a Alfredom Dellerom a vo svojom hlasovom odbore patril k absolútnej svetovej špičke. Postupne sa však jeho kariéra začala uberať trochu iným smerom: v roku 1977 založil súbor Concerto Vocale a začal sa venovať dirigovaniu. Súbor, ktorého obsadenie sa podľa programu mohlo meniť od komorných duet až po operu, sa pod jeho vedením stal jedným z kľúčových zoskupení starej hudby, predovšetkým talianskej ranobarokovej a barokovej opery. V Jacobsovej úspešnej diskografii nájdeme diela Monteverdiho, Cestiho, Cavallioho, Glucka a Händela. Mimoriadne uznanie si získali jeho nahrávky *Così fan tutte*, *Figarovej svadby* a *La Clemenza di Tito*, ktoré sa stali priam referenčným pohľadom na súčasnú interpretáciu Mozartových oper.

Nahrávka *Dona Giovanniho* bola realizovaná v novembri 2006, v koprodukcii vydavateľstva Harmonia Mundi a nemeckej rozhlasovej stanice WDR. Vyznačuje sa výraznou kompaktnosťou, dokonalou vyváženosťou speváckej a orchestrálnej zložky, mimoriadnou dramatickosťou a predovšetkým skvelým zobrazením kontrastu veselosti a vážnosti, ktorý obsahuje táto dramma giocoso. René Jacobs prizval k spolupráci špičkový Freiburger Barockorchester, hrajúci na autentických dobových nástrojoch, zbor RIAS Kammerchor a výborných sólistov, špecialistov na starú hudbu, ktorí s mimoriadnym porozumením dirigentovho zámeru stmelili štýlovú čistotu a požadované dramatické akcenty.

Titulnú úlohu Giovanniho zveril Jacobs barytonistovi Johannesovi Weisserovi. Ako Leporello sa predstavil basista Lorenzo Regazzo. Donnu Elvíru a Donnu Annu naspievali skvelí sopranistky Alexandra Pendatchanska a Olga Pasichnyk, ▶

► Dona Ottavia tenorista Kenneth Tarver a Komtúra Alessandro Guerzoni. Nová nahrávka Mozartovej opery získala za pomerne krátky čas od svojho vydania prestížne ocenenia Diapason d'Or, Télérama a Gramophone Award. Časopis BBC Music Magazine označil Jacobsovu nahrávku *Dona Giovanniho* za najlepšiu za posledných dvadsať rokov. Domnievam sa, že tento názor nebude ďaleko od pravdy.

Jozef ČERVENKA

## jazz

KEITH JARRETT  
GARY PEACOCK  
JACK DEJONNETTE  
MY FOOLISH HEART

LIVE AT MONTREUX  
ECM

**K. Jarrett, G. Peacock,  
J. De Jonnette**  
**My Foolish Heart**  
**Live at Montreux**  
2CD  
ECM 2007/distribúcia Divydl

Ak by sa hviezdikovalo, dal by som tomuto albumu iba štyri hviezdíčky. Ale akým právom, keď Keith Jarrett o nahrávke tvrdí, že predstavuje jeho trio v najživšej, najlepšie swingujúcej, najmelodickejšej a najdynamickejšej podobe? A ak je jazz o swingovaní, energii a osobnej extáze hudobníkov aj poslucháčov, hovorí Jarrett ďalej, potom niet iného koncertu, na ktorom by jeho trio bolo vyjadriť tieto kvality úplnejšie a vyčerpávajúcejšie.

S umeleckou formou je to zrejme podobné ako s vínom. Občas sa vyskytnú ročníky, ktoré sú vynikajúce kvalitou, neraz aj kvantitou a na tie sa potom dlho spomína. A ešte aj po rokoch sa vyťahujú archívne fľašky. Takým bol zrejme pre Jarretta ročník 2001. V týchto dňoch sa na trhu objavuje (po albumoch *Always Let Me Go*, 2002 a *The Out-of-Towners*, 2004) tretí album, nahraný v roku 2001. Rovnako ako predošlé zverejnené nahrávky je to záznam koncertu, tentoraz z 22. júla na prestížnom jazzo-

vom festivale v švajčiarskom Montreux.

Jarrettovo trio hrá výlučne jazzové štandardy – na dvojalbum sa ich zmestilo 13 (vrátane 2 prídavkov) a ich vznik charakterizuje prvé polstoročie, v ktorom sa jazzu naozaj darilo. Hudobníci sú v skvelej forme, Jarrett prezentuje svoju technickú aj myšlienkovú virtuozitu, keď sa s ľahkosťou vanku a s eleganciou vznáša a improvizuje v melódiách a harmóniách známych skladieb, extenzívne sóluje, ale vždy v kontexte alebo aspoň na pozadí tria, ktoré je príznačne kompaktné a Jarrettovi spoluhráči v primeraných intervaloch na seba skromne upozornia kratšími akcentmi či sólamí. Panuje absolútna harmónia, pohoda, na svoje si príde aj „nezasvätený“ poslucháč a „zasvätený“ musí byť unesený nadhľadom interpretácie, ktorá ale v žiadnom prípade nie je povrchnosťou, ale absolútnou presnosťou každého tónu a (ako povedal majster) maximálnym swingom, energiou a osobnou extázou, či presnejšie extázou tria.

Súčasnne však treba povedať aj to, že do veľkej miery sa „romantický“ repertoár podpisuje aj na Jarrettovej často romantizujúcej interpretácii. A aj keď Jarrett prirodzene neimprovizuje z nuly (ako zväčša pri svojich sólových koncertoch), pretože sa nachádza v štruktúre interpretovaných „piesní“, je faktom, že improvizuje veľmi priamočiario (*straight*). Pozitívnu výnimkou je iba (paradoxne) skladba *Straight, No Chaser* (Monk) a do určitej miery aj *My Foolish Heart* (Washington/Young), kde sa Jarrett úplne ponorí, improvizuje na bluesovom podklade, ale intenzívne expanduje harmonický aj rytmický priestor a De Jonnette mu v tom skvelo kontruje svojimi protihrami. Úžasné, aj keď krátke.

Osobitnú zmienku si zaslúžia ambivalentné interpretácie dvoch notoricky známych ragtimov *Honeysuckle Rose* a *Ain't Misbehavin* (Razaf/Waller). V kontrabase sa ortodoxne zachováva typický ostinátny rytmus, Jarrett však akoby ignoroval ich ragtimovosť a celkový dojem je takmer v polohe podozrenia z „populizmu“...

Napokon treba spomenúť aj zvuk Jarrettovho klavíra,

ktorý je príznačný pre celkovú atmosféru tohto koncertu. Nie je zďaleka taký intímny, ako býva na niektorých Jarrettových nahrávkach – a to bez ohľadu na to, či ide o štúdiový alebo koncertný projekt. Na porovnanie odporúčam album *Out-Of-Towners*, ktorý s triom nahrali iba týždeň po koncerte v Montreux, tiež naživo, v Mnichovskej štátnej opere.

... ako majster sám píše, zdržiaval zverejnenie tohto koncertu až do vhodného okamihu. Prečo je práve teraz ten správny okamih, ostane zatiaľ záhadou. Ale odmenou je skutočná jazzová eufória, ktorú si môžete dopriať kdekolvek – v obyvačke, v aute, aj vo vani...

Gabriel BIANCHI

## blues



**JJ Grey & Mofro**  
**Country Ghetto**  
Alligator Records 2007/  
distribúcia Divydl

Americký bluesový pesničkár JJ Grey pochádza z okolia Jacksonvillu, močaristých častí severnej Floridy. Touto „šťavnatosťou“ a nestálosťou možno s trochou zveličenia charakterizovať aj hudbu jeho zoskupenia Mofro. Na začiatku stojí náhodné stretnutie s gitaristom Darylom Hanceom, ktorý Greya ešte pred 20 rokmi uchvátil svojím minimalistickým prístupom k hre samotnej: „Daryl hrá ako Curtis Mayfield, alebo Peter Tosh. S nesmiernou trpezlivosťou, presne ako starí páni.“ Starecky premýšľavý prístup oproti mladíckej nedočkavosti a snahy vypovedať príliš mnoho v jednom momente, ostal základom Greyovho hudobného jazyka, do ktorého sa pretavilo množstvo vplyvov: od drsne priamočiareho rocku, zemitého funky, ale predovšetkým južan-

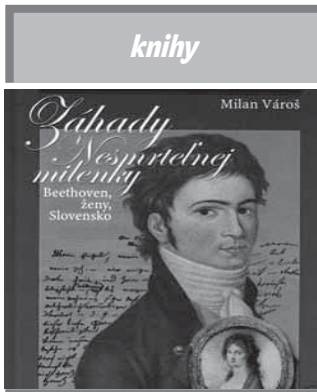
ského blues s jeho špecifickým rozprávačstvom (*storytellers*). JJ Grey rozpráva znamenite a veľké globálne témy reflektuje predovšetkým na úrovni vlastného teritória. Napríklad v úvodnej skladbe *War* s výraznou ostinátnou figúrou pripodobňuje medzinárodné konflikty osobným nezhodám medzi jednotlivcami. Jeho zdržanlivá vokálna štylizácia nezapiera vplyv tých najlepších: „*Stále som sa snažil pozorne počúvať ľudí, ktorí dokázali svoje príbehy nástojčivo interpretovať* – Muddyho Watersa, Johna Lee Hookera, R. L. Burnsidea, Otisa Reddinga, ale aj Sly & The Family Stone či Van Morrisona.“ Grey sa neustále snaží vypovedať mnoho s minimom slov. Forma jeho bluesových popevkov je mierne provokujúca a líši sa od tradične „nalinkovaných“, zvukovo stereotypných bluesových albumov, na ktorých v rovnakom duchu odsypajú tradičné formové „dvanástky“.

Aktuálny album *Country Ghetto* je debutom umelca v prestížnom bluesovom vydavateľstve Alligator Records. Oproti predchádzajúcim projektom vsadil Grey na výraznejšiu štýlovú fúziu. Debut *Blackwater* z roku 2003, postavený na zemitom boogie, označil internetový predajca Amazon.com ako „jeden z najlepších albumov dekády“. Neskoršia *Lochloosa* bola priamočiarejším, aj keď značne zvukovo surovejším posolstvom a „pravdepodobne najlepšou nahrávkou floridského umelca od úspechu albumu *Damn the Torpedoes* Toma Pettyho a jeho *Heartbreakers* z roku 1979“. Avšak aj poslucháč ignorujúci publicistiku spozornie pri Greyových popevkoch so stáleprítomnou južanskou rubátovosťou. Drobné prekvapenia v jednotlivých skladbách sú bonusmi navyše. Napríklad nádherná patina „vintage“ zvuku elektrického klavíra ako primárneho nositeľa výrazu v pohodovej *Circles*, náklazivo hypnotické groove ústrednej *Country Ghetto*, boogie *Turpentine* s „nahrubo“ pridanou rockovou surovosťou, či krehká balada *A Woman*, napísaná na želanie čiernej jazzovej divy Cassandra Wilsonovej. Nenápadným vrcholom ostáva prosebná *The Sun Is*



*Shining Down*, umocnená nielen dychovou a sláčikovou sekciou, ale predovšetkým pôsobivými vokálmi členov Greyovej rodiny. Gospel a blues majú k sebe nemiernie blízko. O to bližšie, keď ich prepája citlivý pesničkár, o ktorom ešte budeme počuť.

Peter MOTYČKA



**Milan Vároš**  
**Záhady nesmrteľnej milenky. Beethoven, ženy, Slovensko.**  
Matica slovenská, Martin 2006

Útla publikácia, s rozsahom 85 strán, kde väčšinu priestoru zaberajú vyobrazenia, predstavuje osobitú sondu do života a sociálneho prostredia jedného z najreflektovanejších skladateľov v dejinách hudby.

Že je „tajuplná“ ústrednou témou publikácie, potvrdzuje nielen jej názov, ale aj vyobrazenie listu: „jedného z najslávnejších v svetových kultúrnych dejín“, ako píše autor. Doplnia ho vyobrazenie písacieho stola, v ktorého tajnej zásuvke po skladateľovej smrti našli Stephan von Breuning a Anton Schindler list. Atraktívny dokument – už aj z toho dôvodu, že bol „zatajovaný“ spolu s miniatúrnym portrétom neznámej ženy. Je samozrejmé, že portrétovaná s vážnym pohľadom, mimo dievčenského veku, môže a nemusí byť totožná s „Nesmrtelnou“. Niet sporu, že žena zohrala v živote skladateľa istú úlohu, tak ako ju zohrali aj ďalšie dve ženy, ktorých portréty boli tiež uložené v tajnej zásuvke – Terézia Brunswicková a Giulietta Guicciardiová. Aj vzhľadom na to, že skladateľ bol pre svoju nevšednú popularitu celý život obklopený ženami, nejaká žena bola vždy objektom

jeho emocionálneho záujmu. Našťastie je autor knihy príliš racionálne založený, než aby záväzne vyriekol: „to je ona“.

Publikácia oslovuje čitateľa nielen svojou estetickou úpravou, ale aj modernou koncepciou. Súčasný čitateľ má rád „rýchle informácie“, sprostredkované dobre čitateľnou, efektívnu úpravou, čo sa autorovi podarilo. Jeho text k 183 ilustráciám je skôr sprievodný, než polemický. Je to určite vecné riešenie, nakoľko samotná téma je vágna a doteraz viedla skôr k hypotézam, ako k výsledkom. Boli zväčša pochybné a vyriešenie „záhady“ by vlastne nič nezmenilo na tvorivom význame a nevšednej hodnote diel veľkého skladateľa. Ak aj vo vedeckých publikáciách dochádza k pertraktovaniu tohto problému, je možné vzniesť pochybnosti o predmetnej významosti objektu skúmania, ktorý by len čiastočne doplnil spoločenský a osobný obraz Beethovena. Skôr by išlo o uspokojenie našej bezmedznej zvedavosti a vyneslo by finančné príjmy niekoľkým pseudoscenáristom a pseudoliterátom, šíriacim prietrž dezinformácií o mužovi, ktorého život spočíval v boji s dennodennými ťažkosťami a ktorého význam spočíval v tvorbe. To bol a je jeho skutočný a jediný významný odkaz.

Skutočnosť o Beethovenových vzťahoch a osobnom živote podáva Milan Vároš medzi riadkami, takmer nepozorovane, keď poukazuje na „odraz“ problému v odbornej literatúre. Sústredenosťou textu a hierarchizáciou obsahu, pridržiavajúc sa biografických údajov, dáva najavo vážnosť prístupu. Táto serióznosť vyvoláva u čitateľa intenciu nielen zvládnuť text v určitom tempe, ale zamyslieť sa aj nad súvislosťami, oživovanými postavami z Beethovenovho života ako nositeľmi konkrétnych životných situácií.

„Nesmrtelná milenka“ sa v knihe dostáva do pozície prostriedku. Autor ju síce neobchádza, lenže – a to je vec jeho premysleného prístupu – ani nerieši problém. Zaoberá sa postavami do tej miery, do akej ich reflektovala vedecká literatúra, kriticky poukazuje a odôvodňuje prístupné fakty. Je sympatické,

že autor je realista, uvažuje triezvo a nezapléta sa do fantáziu uvoľňujúcich hypotéz.

Okolo tajupnej kapitoly zo skladateľovho života dokáže autor rozvlniť celé vrstvy sociálno-spoločenských kontaktov v širších, civilný život zasahujúcich vzťahoch. Takýmto sociologickým pohľadom je možný prienik do situácie skladateľa v spoločnosti. Spôsob je zvlášť vhodný pre Beethovenov status, vzhľadom na význam a dôležitosť sociálneho zabezpečenia tvorcu a premenlivosť tejto situácie na rozhraní 18. a 19. storočia. Rovnako je priblížené prostredie reálií, v ktorom sa skladateľ pohyboval: paláce veľkošľachty, veľkomeštianske a meštianske salóny, bývanie, denný život. Nad tým všetkým je vykreslená skladateľova osob-

nosť, jeho psychológia, zmeny pod tlakom choroby až po divergentnosť medzi deštruktívnymi znakmi v súkromnom živote a hodnotovým súdom vo verejno-kultúrnom prostredí s presahom hraníc rakúskej monarchie. S týmto autor čitateľa oboznamuje na pozadí faktov, citátov a ikonografie, slúžiacej ako príklad. Ikonografia pozitívne provokuje obrazotvornosť čitateľa, ktorý má tak k dispozícii druhú textovú vrstvu. Publikácia je v oboch textových rovinách – verbálnej a ikonickej bezprostredná, ľahko uchopiteľná, no zároveň až prísne obchádzajúca triviálne informácie a fantazijné konotácie. Esteticky i obsahovo je kniha dobrým tipom pre každého, kto si práve buduje svoju hudobnú knižnicu.

Ingeborg ŠIŠKOVÁ

Janáčkova opera Národného divadla v Brne vypisuje **Spevácky konkurz**.

Konkurz sa bude konať v decembri 2007. Vybraní uchádzači budú o termíne konania konkurzu vyzoomení. Klavírny sprievod bude zaistený.

Prihlášky so stručným umeleckým životopisom môžu záujemci zaslať najneskôr do **20. novembra 2007**.

Bližšie informácie – tel. **542 158 325**, alebo e-mail: **zakovska@ndbrno.cz**.

**BN** 1883 **hudobniny**  
noty z celého sveta

Ponúkame:

- notové materiály všetkých žánrov z českých i zahraničných vydavateľstiev
- niekoľko tisíc titulov priamo v našej predajni
- monografie hudobných skladateľov, teoretické publikácie
- notový papier
- špecializované hudobné časopisy
- staršie notové materiály v hudobnom antikvariáte
- zasielanie objednaných titulov na dobierku (zásielkovú službu)
- internetový obchod z ponukou viac ako 300 000 titulov
- kompletný servis pri objednávaní nôt pre organizácie aj jednotlivcov

Knihkupectví Barvič a Novotný, spol. s r.o.  
Česká 13, 602 00 Brno

- Otvorené denne: Pondelok–Sobota 8–19 hodín, Nedeľa 10–19 hodín
- Telefón: (+420) 542 215 040, fax: (+420) 542 213 611
- e-mail: [hudobniny@barvic-novotny.cz](mailto:hudobniny@barvic-novotny.cz)
- [www.hudobniny.com](http://www.hudobniny.com), [www.barvic-novotny.cz](http://www.barvic-novotny.cz)

Tešíme sa na vašu návštevu v predajni, alebo na našich internetových stránkach.

**BARVIČ a NOVOTNÝ**  
KNIHKUPECTVÍ • 1883 • SPOL. S R.O. BRNO




**Mozart Edition 4 900,- Sk**

- kompletne dielo: 170 CD Box
- symfónie, koncerty, serenády, divertimenti, tance, komorná hudba, sonáty, sakrálne dielo, koncertné árie, piesne, opery
- špičkové svetové orchestre, zbory, dirigenti, speváci a sólisti


**Symphonies 4 900,- Sk**

- 100 CD Box
- najslávnejšie symfonické diela
- Mozart, Haydn, Beethoven, Dvořák, Mahler, Čajkovskij, Šostakovič, Rimskij-Korsakov, Brahms, Schumann, Schubert, Mendelssohn...


**Classical TOP 1000 4 500,- Sk**

- 75 CD Box
- 1000 najobľúbenejších klasických melódií
- špičkové svetové orchestre, zbory, dirigenti, speváci a sólisti


**Bach Edition 5 900,- Sk**

- kompletne dielo: 155 CD Box
- orchesterálne dielo, koncerty, komorná hudba, sonáty, organové dielo, kantáty, sakrálne dielo, vokálna hudba
- špičkové svetové orchestre, zbory, dirigenti, speváci a sólisti


**The Savoy Collection 3 500,- Sk**

- 20 CD Box
- kľúčové nahrávky legendárneho jazzového a bluesového vydavateľstva Savoy Jazz
- Charlie Parker, Dizzy Gillespie, Adderley Brothers, Art Pepper, Charles Mingus, Errol Garner, Jimmy Scott, John Coltrane, Lester Young, Stan Getz, Dexter Gordon


**Beethoven Edition 5 400,- Sk**

- kompletne dielo: 85 CD Box
- orchesterálne dielo, koncerty, komorná hudba, sonáty, sláčikové kvartetá, sakrálne dielo, vokálna hudba
- špičkové svetové orchestre, zbory, dirigenti, speváci a sólisti

**pri kúpe ľubovoľných 2 ks zľava 10%**

...a mnohé ďalšie v predajni Hummel Music na Klobočnickej ulici v Bratislave a na [www.musicnet.sk](http://www.musicnet.sk)

Kontakt: DIVYD s.r.o., tel.: 02 54433888, fax: 02 54434387, e-mail: [divyd@divyd.sk](mailto:divyd@divyd.sk), [www.divyd.sk](http://www.divyd.sk), [www.mjuzik.sk](http://www.mjuzik.sk), [www.naxos.sk](http://www.naxos.sk), [www.musicnet.sk](http://www.musicnet.sk)

# IUVENTUS CANTI 2008

## Medzinárodná spevácka súťaž Imricha Godina

**Vyhlasovateľ**

**Ministerstvo školstva SR**

**Organizátor**

**Základná umelecká škola Imricha Godina Vrábľa a Mesto Vrábľa**

**Kategórie**

- I. dievčatá a chlapci do 12 rokov narodení po 22. apríli 1996 vrátane
- II. dievčatá a chlapci do 15 rokov narodení po 22. apríli 1993 vrátane
- III. dievčatá a chlapci do 18 rokov narodení po 22. apríli 1990 vrátane
- IV. ženy do 24 rokov narodené po 24. apríli 1984 vrátane
- V. muži do 24 rokov narodení po 24. apríli 1984 vrátane
- VI. ženy do 33 rokov narodené po 24. apríli 1975 vrátane
- VII. muži do 33 rokov narodení po 24. apríli 1975 vrátane

**Porota**

**Medzinárodná porota zložená z pedagógov spevu umeleckých škôl**

**Ceny**

**Kategórie I., II., III. – vecné ceny**

**Kategórie IV., V., VI., VII. – finančné ceny**

**1. miesto najvyšších vekových kategórií VI. a VII. 30.000,- Sk**

**Súťažný repertoár, organizačné pokyny, program súťaže, formulár prihlášok a bližšie informácie**

**[www.iuventuscanti.com](http://www.iuventuscanti.com)**

**X.ročník**

**22.– 25. apríl**

**Vrábľa**

**Zameranie**

**Klasický sólový spev**

**Verejná, dvojkolová súťaž**

**Termín uzávierky prihlášok**

**29. február 2008**

**IUVENTUS CANTI**

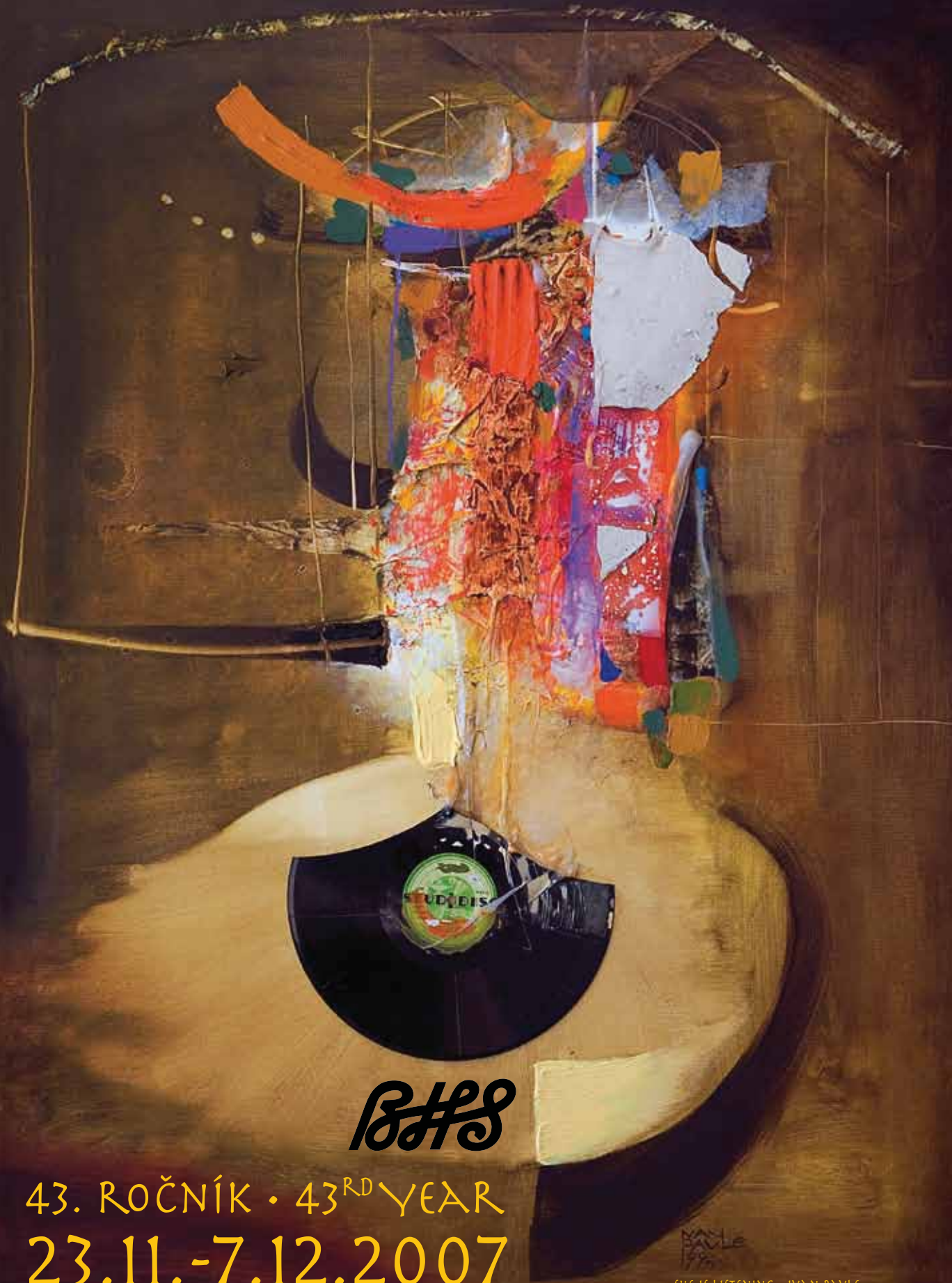
**Základná umelecká škola Imricha Godina**

**Hlavná 1221/1, 952 01 Vrábľa**

**Tel/fax: 037 783 34 76**

**E-mail: [iuventuscanti@iuventuscanti.com](mailto:iuventuscanti@iuventuscanti.com)**

FÊTES DE MUSIQUE DE BRATISLAVA · BRATISLAVA MUSIC FESTIVAL  
MUSIKFESTSPIELE BRATISLAVA · FESTIVAL DE MÚSICA DE BRATISLAVA



BHS

43. ROČNÍK · 43<sup>RD</sup> YEAR  
23.11.-7.12.2007

SHE IS LISTENING · IVAN PAVLE

Hlavný usporiadateľ



S FINANČNOU PODPOROU  
MINISTERSTVA KULTÚRY  
SLOVENSKEJ REPUBLIKY



slovenská filharmónia

BHS člen Európskej  
asociácie festivalov



Generálny partner

SLOVENSKÝ  
PLYNÁRENSKÝ  
PRIEMYSEL



Radácia SPP

Hlavný partner

ZENTIVA

Spoluusporiadatelia a mediálni partneri:



BRATISLAVA



TWIN CITY  
JOURNAL



Radisson  
CARLTON HOTEL



STV



Slovenský rozhlas



hudobný život

Pravda

SME

TAXI

TVN

inva

inva

BRATISLAVSKÉ HUDOBNÉ SLÁVNOSTI