

ROČNÍK XXXI

[4]

1999

20,- SK

Hudobný život

čo nás páli...

NÁRODNÉ HUDOBNÉ CENTRUM
OPERETA A MUZIKÁL

seriály

ALEXANDER ALBRECHT
BÉLA BARTÓK

jazz

POSOLSTVO JAZZU
MARIA SCHNEIDER
JAZZ ORCHESTRA

world music

ROBERT KŘEŠŤAN

náš host

SERGEJ
KOPČÁK

SÚŤAŽ

44. KOŠICKÁ HUDOBNÁ JAR

Pi 16. 4. - 19.00 - Dom umenia

Otvárací koncert 44. KHJ

Štátna filharmónia Košice

Spevácky zbor mesta Bratislavy

(zbormajster Ladislav Holásek)

dirigent Eudovít Rajter

Klaudia Dernerová, soprán

Hana Štolfová-Bandová, alt

Jozef Kundlák, tenor

Gustáv Beláček, bas

L. v. Beethoven: 9. symfónia d mol

op. 125

Ut 20. 4. - 20.00 - Kostol

premonštrátov

Musica aeterna

umelecký vedúci Peter Zajíček

Kamila Zajíčková, soprán

Martina Bernášková-Lesná, flauta

A. Corelli, A. Vivaldi, F. Geminiani,

P. A. Locatelli, G. B. Pergolesi,

F. Manfredini

Št 22. 4. - 19.00 - Dom umenia

Štátna filharmónia Košice

dirigent Emmanuel Villaume

Andrzej Pikul, klavír

C. Debussy: Faunovo popoludnie

F. Chopin: Koncert pre klavír

a orchester č. 2.

P. I. Čajkovskij: Francesca

da Rimini

C. Franck: Prekliaty lovec

Št 29. 4. - 19.00 - Dom umenia

Štátna filharmónia Košice

dirigent Tomáš Koutník (ČR)

Gabriela Demeterová husle (ČR)

A. Dvořák: Koncert pre husle

a orchester a mol op. 53

G. Mahler: Symfónia č. 1 D dur

Po 3. 5. - 19.00 - KS Južan

Cuarteto de clarinetes „Recital“ -

klarinetové kvarteto (Španielsko)

T. Madsen, R. Barce, J. M. Defaye,

H. De Cordoba, R. Boutry



ŠTÁTNA FILHARMÓNIA KOŠICE

16. 4. - 20. 5. 1999

Dom umenia, Moyzesova 66

041 23 Košice

sekretariát riaditeľa

tel/fax +421 95 6224509

koncertná prevádzka

tel/fax +421 95 6227216

pokladnica ŠFK

tel +421 95 6220763

<http://www.sfk.sk>

Št 6. 5. - 19.00 - Dom umenia

Štátna filharmónia Košice

Collegium technicum (zbormajster

Karol Petróczi)

dirigent Alfred Walter

Iveta Matyášová, soprán

Heidi Eisenberg, alt (USA)

Guido Pikal, tenor (SRN)

Benno Schollum, bas (Rakúsko)

W. A. Mozart: Symfónia č. 41 C dur

KV 551

W. A. Mozart: Requiem d mol

KV 626

Ut 11. 5. - 19.00 - Konzervatórium

Július Klein, klarinet

František Balún, spev

Kvetoslava Hollá, klavír

Pavel Novotný a Ludmila Kojanová,

klavírne duo

J. Podprocký, L. Holoubek,

J. Novák, J. Vajo, M. Linha

Št 13. 5. - 19.00 - Dom umenia

Štátna filharmónia Košice

dirigent a klavír Zoltán Kocsis

(Maďarsko)

W. A. Mozart: Symfónia č. 29 A dur

KV 201

W. A. Mozart: Koncert pre klavír

a orchester A dur KV 414

J. Brahms: Symfónia č. 2 D dur

op. 73

Po 17. 5. - 20.00 - Kostol

dominikánov

Organový recitál

Ivan Sokol

J. Podprocký, J. J. Froberger,

G. Muffat, V. Lübeck, J. G. Walther

Št 20. 5. - 19.00 - Dom umenia

Záverečný koncert 44. KHJ

Štátna filharmónia Košice

dirigent Andrew Mogrelia (VB)

B. Smetana: Má vlast (cyklus

symfonických básní)

1] ČO NÁS PÁLI...

Národné hudobné centrum – čo s ním?
Likvidácia operety a muzikálu?

2] OSOBNOSTI, UDALOSTI

Ida Černecká – str. 2, Ferdinand Klinda – str. 2
Samo Daxner – str. 2, Anna Korínska – str. 3
Ján Albrecht – str. 3, Yehudi Menuhin – str. 4
Miniprofil HŽ – Mikuláš Škuta – str. 5
Muzikologická konferencia – str. 6
Akordeónová dielňa – str.6, Talent 1999 – str. 6
SOSR a Franco Bonisolli – str. 6

7] FESTIVALY

Musica nova Helsinki

10] NÁŠ HOŠŤ

Sergej Kopčák

13] OD DIELA K DIELU

100 rokov slovenskej hudby
Alexander Albrecht – Tri básne z cyklu Marienleben

17] UMENIE KLAVÍRNEJ HRY

Béla Bartók

20] HUDOBNÉ DIVADLO

Premiéra bez espritu – str. 20
Kontroverzná Carmen – str. 21
Zürich – vitrína moderného operného divadla – str. 22
Stravinského Osud zhýralca – str. 24

25] KONCERTY

Z filharmonických koncertov – str. 25
Z nedelňných matiné – str. 26
Viedeň – Bratislava – str. 27
Jubilejný koncert Roberta Sutera – str. 28
V stredobode záujmu: kontrabas – str. 29

30] MUSICA BOHEMICA

Bubu ve Státní opeře
Jeremias v Národním divadle

31] HUDBA, KTORÚ MÁM RÁD

Pavel Traubner

32] Z OPERNEJ HISTÓRIE I

Pred bránami opernej metropoly

34] HUDOBNÝ PRIEMYSEL

Fin de siècle hudobných vydavateľstiev?

35] JAZZ

Gunther Schuller: O pôvode jazzovej harmónie – str. 35
Maria Schneider Jazz Orchestra vo Viedni – str. 36
Igor Wasserberger: Posolstvo jazzu I – str. 37
ABC jazzu – str. 39

40] WORLD MUSIC

Rozhovor s Robertom Křesťanom – str. 40
Prekračovanie hraníc v hudbe – str. 41

42] RECENZIE

CD, knihy

47] KAM, KEDY

Vážení čitatelia

v posledných týždňoch sa najaktuálnejšou témou v oblasti hudobnej kultúry na Slovensku stal budúci osud niektorých inštitúcií, resp. predmet ich činnosti. Aby sme sa vyhli nežiaducim dezinformáciám, uverejňujeme záznam z okrúhleho stola, ktorý sa uskutočnil koncom marca na MK SR na tému *Národné hudobné centrum a záznam z tlačovej besedy riaditeľa NS Mareka Ťapáka, resp. rozhovor s ním, ako aj s prezidentom Únie orchestrálnych hráčov Karolom Petőczom. V budúcom čísle sa budeme dôkladnejšie venovať osudu Komornej opery... Obsah tohto čísla HŽ popri tradičných rubrikách, prínášajúcich rad zaujímavých štúdií, článkov a aktuálnych informácií zo Slovenska i zo zahraničia (operné predstavenia a koncerty v Zürichu, Viedni, Prahe a Nemecku, medzinárodný hudobný veľtrh vo Frankfurte z pera našich stálych zahraničných, resp. vyslaných prispievateľov), obohatia v tomto čísle dva nové seriály: s medzivojnovou históriou Opery SND, jej kontaktmi s Viedňou, resp. s jej hviezdami hodinami v tomto období nás v niekoľkých ďalších číslach zoznámia nadoslovzatý odborník dejín opery v stredoeurópskom regióne Jaroslav Blaho. O dejinách jazzu sa dočítate v tomto i nasledujúcich číslach v seriáli špecialistu pre túto oblasť Igora Wasserbergera.*

Ako vždy Vám ponúkame priestor pre bezplatnú občiansku inzerciu. Tešíme sa na Vaše listy, pripomienky a ohlasy.

Vaša redakcia HŽ

Čo nás páli...

NÁRODNÉ HUDOBNÉ CENTRUM – ČO S NÍM?

Národné hudobné centrum vzniklo 1. januára 1997 transformáciou, resp. „nabalením“ na štátnu umeleckú agentúru Slovkoncert, ktorá stratila svoju právnu subjektivitu a stala sa jednou z troch sekcií, ktoré tvorili novú inštitúciu NHC: Sekcia metodologickej činnosti, Sekcia vydavateľskej činnosti (vydávanie hudobní, kníh o hudbe, časopisov *Hudobný život* a *Slovenská hudba*) a Sekcia zahranično-obchodnej činnosti – Slovkoncert.

(Čítajte na strane 8.)

LIKVIDÁCIA OPERETY A MUZIKÁLU?

V marci rozčerila hladinu slovenského hudobného neba nevšedná udalosť: do bratislavských ulíc vyšli orchestrálni hudobníci pod vedením Odborového zväzu profesionálnych orchestrálnych hudobníkov Slovenska, aby demonštrovali – podľa rozšírovaných letákov – za „záchranu operety a muzikálu...“, „za odvolanie riaditeľa NS“...

(Čítajte na strane 8 a 9.)

JUBILUJÚCA IDA ČERNECKÁ

Sledoval som jej vývoj od raných začiatkov na LŠU, na štúdiách (Konzervatórium u P. Pokojnej, VŠMU u R. Macudzinského, postgraduál v Moskve u V. Gornostajevovej), držal som jej palce o. i. na Bachovej klavírnej súťaži v Lipsku (1972 – diplom) a naposledy som oponoval pri jej profesorskej habilitácii (1996) na VŠMU.

Jej interpretačný profil charakterizuje dôsledný a dôkladný prístup v rešpektovaní notovej predlohy, zvuková ušľachtilosť v diferencovaní jemných nuáns, ale i brilancia a dravá bravúra.

Je vyhľadávanou pedagogičkou (Konzervatórium 1978–88, VŠMU od 1984).



Foto Archiv

Z početných odchovcov spomeňme úspešnú M. Starostovú (napr. Liège, Belgicko, Paríž), laureátku Hummelovej súťaže J. Nagy-Juhászovú. V nadväzovom štúdiu viedla aj ďalších špičkových reprezentantov nášho klavírneho umenia (Z. Paulechová-Štiasna, D. Buranovský, M. Pivka, M. Heinzová). Participovala organizačne na Letných interpretačných kurzoch v Piešťanoch, v Bratislave viedla (1997–98) kurzy pre japonských frekvenciantov. Pracuje v medzinárodných porotách, vo Výbore Hudobného fondu, vedie katedru klávesových nástrojov na VŠMU. Je iniciátorkou a autorkou koncepcie súťaže Piano Bratislava pre mladých klaviristov do 21 rokov, ktorej prvý ročník prebehol vlani. Tu sa zo Slovenska najlepšie umiestnil jej poslucháč Kamil Mihalov, ktorý je tiež držiteľom štipendia firmy Yamaha. Bohatá koncertná – domáca i zahraničná aktivita Idy Černeckej, množstvo nahrávok LP, CD, v rozhlase, čerpá zo širokého repertoáru, v ktorom popri svetovej literatúre figurujú aj pôvodné domáce opusy. Ako citlivá komorná hráčka spolupracovala s Pro arte musica, s M. Beňačkovou, J. Kundlákom.

VLADIMÍR ČÍŽIK

dajšom ZSS i na VŠMU (o. i. vedúci katedry klávesových nástrojov) viedol i programovú komisiu BHS a riadil Slovkoncert. Veľa publikoval (o. i. A. Albrecht – SVKL, *Organová interpretácia* – OPUS, Peters), a to nielen o hudbe, ale aj z medicínskeho odboru hematológie.

S menom F. Klindu sa spája celá povojnová etapa rozvoja reprodukčnej úrovne našej organovej interpretácie. Jeho rozsiahla koncertná aktivita smerovala aj do zahraničia (Francúzsko, Švajčiarsko, Nemecko, Taliansko, Fínsko, Rusko, Veľká Británia, Španielsko, Japonsko a inde). Účinkoval na početných festivaloch (o. i. Viedeň, Praha, Lipsko, Paríž, Rím, Ravenna, Monreale, Jyväskylä, opakovane na BHS). Rozsah jeho repertoáru je úctyhodný: kľúčové domáce skladby (E. Suchon: *Symfonická fantázia* na BACH, Š. Jurovský: *2. symfónia*, opusy I. Zeljenku, Š. Németha-Šamorínskeho, A. Očenáša a ďalších), súborné organové dielo F. Liszta, O. Messiaena, C. Francka, M. Regera, J. Haydna, W. A. Mozarta, P. Hindemitha, F. Poulenca a ďalších majstrov organovej literatúry. Interpretácie prof. Klindu



Foto Archiv

F. KLINDA S O. MESSIAENOM
V BRATISLAVE

upútavajú osobitosťou zvukovej predstavivosti, majstrovstvom registrácie, vyspelou technikou, ktoré harmonizujú s vysoko rozvinutým intelektom.

VLADIMÍR ČÍŽIK

PROF. DR. FERDINAND KLINDA SEDEMDESIAŤROČNÝ

Mnohostranná osobnosť prof. MUDr. Ferdinanda Klindu sa nespája len s organom, ktorému po celé desaťročia prebojoval u nás uznanie a práva koncertného nástroja. Hru na ňom vystudoval popri medicíne v Bratislave (VŠMU u E. Rieglera-Skalického), v Prahe i vo Weimare (u J. E. Köhlera). Je medzinárodne uznávaným interpretom, ale aj organologickým odborníkom. Bojoval za záchranu mnohých organov – inicioval ich rekonštrukciu a zdokumentoval ich zvuk na viacerých nahrávkach. Pozývali ho za člena i predsedu komisií na interpretačných súťažiach doma i v zahraničí. Bol osobným priateľom Oliviera Messiaena, širil jeho tvorbu – sám i prostredníctvom žiakov na VŠMU a účastníkov letných kurzov (USA, Fínsko, Nemecko). Bol organizátorom hudobného života. Popri funkciách vo vte-

SPOMIENKA NA SAMA DAXNERA

V apríli uplynie päťdesiat rokov od úmrtia Sama Daxnera (4. 5. 1856 – 27. 4. 1949), jednej z popredných osobností hudobného a kultúrneho života na Gemerí. Bol synovcom kultúrneho pracovníka a spisovateľa štúrovskej generácie Štefana Marka Daxnera. Ako organizátor hudobného života, kapelník, zbornajster, huslista a zberateľ slovenských ľudových piesní na prelome 19. a 20. storočia významne prispel k udržovaniu kontinuity slovenskej kultúry.

Narodil sa v Banskej Štiavnici, študoval na gymnáziu v Revúcej a pôsobil v kultúrnom centre Gemera, v Tisovci. Roku 1877 založil a až do roku 1919 viedol spevokol,

Hudobný život

ČASOPIS SLOVENSKEJ HUDOBNEJ ÚNIE
VYCHÁDZA MESAČNE
V NÁRODNOM HUDOBNOM CENTRE
MICHALSKÁ 10, 815 36 BRATISLAVA

ŠÉFREDAKTORKA

PHDR. ALŽBETA RAJTEROVÁ
(TEL./FAX: +421 7 54433716)

REDAKCIA

MGR. LÝDIA DOHNALOVÁ
HUDOBNÁ KRITIKA, PUBLICISTIKA
(TEL./FAX: +421 7 54430366)

MGR. ANDREA SEREČINOVÁ
CD RECENZIE, JAZZ, WORLD MUSIC
(TEL./FAX: +421 7 54433716)

MGR. ELENA MLYNÁRČIKOVÁ
TAJOMNÍČKA
(TEL. +421 7 54430366)

MARKETING

MGR. MARTINA BIROVÁ
(TEL. +421 7 54435291)

JAZYKOVÁ ÚPRAVA

DR. TIBOR HROZÁNI

SADZBA NÔT

© SCRIPTORIUM MUSICUM

ADRESA REDAKCIE

MICHALSKÁ 10, 815 36 BRATISLAVA 1
E-MAIL: slovedit@netlab.sk

DESIGN A GRAFIKA

© CALDER

JULO NAGY, ZUZANA ČÍČELOVÁ

SADZBA A LITOGRAFIE

S+S TYPOGRAFIK – A. SEDLÁČEK

TLAČ

EXPRESSPRINT, SPOL. S R. O.

ROZŠIRUJE PNS, A. S.

Objednávky na predplatné prijíma každá pošta, doručovateľ, predajňa PNS a stredisko PNS. Objednávky zo zahraničia vybavuje PNS, a.s., Expedičné stredisko – vývoz tlače, Košícká 1, 813 81 Bratislava. Objednávky na predplatné prijíma tiež redakcia časopisu.

Neobjednané rukopisy sa nevracajú.

Podávanie novinových zásielok povolené RPPBA –

Pošta 12, dňa 23. 9. 1993,

č. 102/03. Indexové číslo 49215. ISSN 1335 – 4140

NA OBÁLKE

SERGEJ KOPČÁK (FOTO: HUGO FOTO)

činnosť ktorého sa stala v období zosilného maďarizačného tlaku v závere 19. storočia oporou slovenskej hudobnej kultúry v celom regióne. Pre spevácke zbory upravil a s Blažejom Bullom vydal niekoľko slovenských ľudových piesní. So spevokolom naštudoval a uviedol prvé dejstvo Smetanovej *Predanej nevesty*, Blodkovu operu *V studni*, Weberovho *Čarostrelca* a i. Pre potreby uvádzania oper a spevohra prekladal libretá do slovenčiny. Spolupracoval s ochotníckym divadlom v Tisovci, ako autor spevných vložiek sa napríklad zúčastnil na uvedení hier Terézie Vansovej. Venoval sa zbieraniu a zapisovaniu slovenských ľudových piesní. Svojou rukopisnou zbierkou v rozsahu do 120 piesní, ktoré pochádzajú z Tisovca a okolia, prispel do *Slovenských spevov*. Zápisy ľudových piesní Sama Daxnera pomáhajú dotvárať obraz o dobovom repertoári na Gemerí a o hudobnosťových znakoch modálnej vrstvy piesní tohto regiónu spolu s ojedinelým zachytením heterofonického viachlasu.

HANA URBANCOVÁ

PEDAGOGICKÁ MÁGIA DOC. ANNY KORÍNSKEJ

(K 100. VÝROČIU NARODENIA A 20. VÝROČIU ÚMRTIA)

K významným povojnovým profesorom spevu na Konzervatóriu v Bratislave a k zakladajúcim pedagógom operného spevu na VŠMU patrila doc. Anna Korínska (14. 3. 1899 Lvov – 2. 5. 1979 Bratislava). Súkromne sa u nej školili viaceré hviezdy našej prvej opernej generácie – Egemovi absolventi, napríklad Mária Kišoňová-Hubová, Margita Česányiová i Flöglovi žiaci Oľga a Bohuš Hanákovci, Juraj Martvoň, Ján Hadraba a iní, od Teslera prišli Stanislav Beňačka a Jozef Spaček... Jej žiakom bol tenorista Rudolf Petrák, ktorý slávil úspechy aj v Metropolitan Opera. Pani Korínska bola hrdá aj na svoje žiačky, ktoré sa uplatnili v teoretických disciplínach, Dr. Ľubu Makovickú a Jelu Krčméry-Vrteľovú. Po Hubovej a Česányiovej vychovala aj ďalšiu národnú umelkyňu Elenu Kittnarovú a ľutovala, že František Zvarík, ktorého prirovnávala k Šalapinovi, dal prednosť činohre. Korínska istý čas pôsobila v Opere SND ako hlasový poradca, kde získala uznanie i rešpekt a mala odborný kontakt so všetkými vtedajšími sólistami.

Medzi prvými absolventmi Korínskej na VŠMU boli napríklad Juraj Šomorjai s budúcou manželkou L. Štamberovou. Patrili (popri Hrubantovi, Malachovskom, Kucharskom, Livorovi a ďalšej žiačke Korínskej Lube Baricovej) k umelcom, ktorí účinkovali dlhší čas na zahraničných operných scénach. V Ra-

kúsku, resp. Nemecku zostali žiť jej ďalšie tri poslucháčky – Tatjana Masariková, Iveta Czihalová a Anna Poláková. Ku Korínskej chodili Boris Šimanovský, Tatjana Kresáková, Jozef Raninec, Stanislav Vrabel, Ľudovít Buchta, Milan Kopačka, Anna Czaková-Križanská, Viktória Stracenská a medzi posledných patrila napríklad Marián Horák.

Anna Korínska je v spomienkach stále živá. Citujú sa jej výroky, spomínajú sa humorné situácie, ale nezabudnuteľný zostáva najmä jej komplexný spôsob výučby spevu, keď svojho žiaka priam fascinovala a často až hypnoticky mu vsugerovala požadovaný zagulatený tón. Prísne vyžadovala dôsledné technické vypracovanie skladby, dbala na frázovanie a osobitne na správnu artikuláciu v každej reči. Až potom pristupovala k práci na výraze. Ku každému žiakovi mala vybudovaný individuálny prístup. Jej žiaci nestrácali tak rýchlo hlas; dokázala naprávať aj pokazené, unavené, či stresované hlasy.



Foto Archiv

Za vyrovnané pôsobiacou silnou osobnosťou Anny Korínskej sa však ukrývalo nevýslovné ľudské utrpenie. Ako sirotu ju vychovala teta. Až po vydaji do Košíc za lekára Dezidera Kornhausera začala mladá žena a matka školit svoj pekný hlas u záhrebskej speváčky Márie Pohlovej. V štúdiu pokračovala v Budapešti u Gézu Lászlóa, neskôr u Máry Gervayovej. Absolvovala tam Fodorovu hudobnú školu. Vo Viedni bola žiačkou Theodora Lierhammera a Käthe Rantzauovej. Viac rokov účinkovala ako koncertná speváčka, uznávaná interpretka Bartóka, Kodály a Richarda Straussa. Priskoro ju stihla náhla smrť manžela. Hľadala možnosti uplatniť sa v Bratislave, kde si rýchlo získala dôveru a úctu svojich žiakov. Aj keď stratila obe svoje už dospelé dcéry, po ťažkom údele dokázala ďalej žiť a zmyslom jej života sa stala výchova mladých umelcov, ktorým štedro rozdávala lásku, humor a neoceniteľné praktiky spevu ešte dlhé roky.

ALIA CHRISTA VARKONDOVÁ

K NEDOŽITÝM OSEMDESIATINÁM PROF. JÁNA ALBRECHTA

Vek človeka na Zemi je relatívne krátky. Ale odkaz v podobe myšlienok a činov môže prežiť veky. Ján Albrecht je živý jednak tým, čo sám vykonal – či už na poli starej hudby ako muzikológ a interpret, na poli súčasného umenia ako znalec hudby, maliarstva, sochárstva, poézie a prózy, alebo na poli matematiky ako jej vášnivý obdivovateľ – jednak tým, čo do nás zasial. Zárodok jeho myšlienok, názorov, úvah v nás vyklíčili a rastú postupne s nadobúdanými skúsenosťami, až si s prekvapením začíname uvedomovať hĺbku jeho postrehov o človeku, sociéte, o umení a živote, postrehov, ktoré majú kvalitu objavov.

Hovorí sa, že až človek o niečo príde, uvedomí si hodnotu toho, čo stratil. Vtedy, keď som sa kedykoľvek mohla napájať z nevysychajúcej albrechtovskej studnice poznania, nemyslela som na to, že možno raz o tento priamy zdroj prídem. Hodiny sme trávil v dome na Kapitulskej 1, v spoločnosti kníh, hudby, výtvarného umenia a filozofie, platní, CD a kaziet, pri vôni kávy, cigarového alebo fajkového tabaku sme počúvaním hudby a diskusiami na najrozmanitejšie témy objavovali svet. Svet, čo nepoznal hranice obmedzenia sa na jedinú oblasť profesionálneho záujmu, ani žiadostivosti dneška. Hovorí o hudbe neznamenalo zaoberať sa iba hudbou, poznávať výtvarné umenie neznamenalo len chodiť na výstavy či prezerat katalógy... Pretože Hansi Albrecht nikdy nebol úzko vyhranený – ani ako hudobník, ani ako milovník výtvarného umenia či poézie, ani ako matematik či filozof, ba ani ako príslušník tej či onej národnosti. Bol to predovšetkým človek vzácných kvalít, ktorý s láskou poznával všetko okolo seba, s láskou pristupoval k ľuďom rôznych záujmov i vekových kategórií, s láskou odovzdával všetko, k čomu vďaka nezmenšujúcej sa túžbe neustále objavovať zákonitosti existencie javov okolo nás dospel. So záujmom i obdivom som vnímala časť jeho aktivít, jeho myšlienok, ktoré spôsobovali revolúciu v začínajúcich stereotypoch môjho uvažovania. Pre nijaký stereotyp nebolo totiž v Albrechtovej prítomnosti miesta. Sám po celý život dokázal nepretŕžite transformovať svoje názory v súvislosti s novými poznatkami, neprestajne dopĺňať i korigovať obraz sveta ním poznávaného. A vyžadoval to aj od iných. Každý, kto sa s ním stretával a viedol s ním diskusie, musel byť dynamický, schopný vlastného vývoja v uvažovaní, v poznávaní, v pretváraní seba i svojho okolia.

► Bol to najväčší dar, ktorý sme od Han-siho dostali: schopnosť nezotrvať na stereotypoch, schopnosť uvidieť súvislosti, schopnosť vyvíjať sa... Tí, ktorí tento dar prijali, už nikdy nebudú môcť žiť a uvažovať inak, nikdy sa neuspokojia s dosiahnutými výsledkami, nikdy nezaspia na vavrínoch a budú odovzdávať odkaz Jána Albrechta tým, ktorí nemali príležitosť osobného kontaktu s ním.

Za to všetko mu patrí vďaka, hlboký obdiv pred jeho najväčším umením: v priesečniku tvrdej práce, zábavy, humoru i sebairónie, pokory i boja, v dobrých i zlých časoch – vedieť žiť.

ZUZANA MARTINÁKOVÁ

„NEPREMENIŤ SA NA PRACH“

Vo veku nedožitých 83 rokov zomrel 12. marca veľký hudobník – huslista, humanista, bojovník za ľudské práva Yehudi Menuhin.

Narodil sa 22. apríla 1916 v New Yorku v ukrajinskej rodine židovského pôvodu. Štvorročný sa začal učiť hru na husliach a už roku 1924 mal v San Francisku prvé verejné vystúpenie. Senzáciou bol jeho prvý európsky koncert roku 1927 v Paríži; vzápätí sa stal žiakom Georgea Enescu, ktorý rozhodujúcim spôsobom ovplyvnil vývin jeho osobnosti i interpretačného štýlu. Koncertné zájazdy 11 – 12-ročného hudobníka po európskych a amerických metropolách potvrdili popri mimoriadnej technickej zdatnosti najmä jeho skorú umeleckú zrelosť. Roku 1928 realizoval Menuhin svoju prvú nahrávku; roku 1936 sa na 18 mesiacov odmlčal, aby potom naplno rozvinul svoje pôsobenie na všetkých svetových koncertných pódiiach v spolupráci s najvýznamnejšími symfonickými orchestrami. Počas druhej svetovej vojny uskutočnil okolo 500 vystúpení pre americké, resp. spojenecké vojská. Po ukončení okupácie Francúzska fašistickým Nemeckom bol prvým hudobníkom, ktorý vystúpil v novootvorenej parížskej opere. Bol aj prvým židovským umelcom, ktorý po páde fašizmu vystúpil s Berlínskym filharmonickým orchestrom pod taktovkou Wilhelma Furtwänglera, v dôsledku čoho musel čeliť aj početným kritickým útokom. No Menuhin sa nikdy netajil svojím humanistickým zmyslaním a demokratickým postojom, čo si neraz vyžadovalo odvahy a civilnú guráž. Umelec, ktorý sa roku 1959 usadil v Londýne, viedol rôzne festivaly (Gstaad, Bath, Windsor) a intenzívne sa venoval indickej hudbe, okrem iného vystúpil spoločne s Ravim Shankarom. Poprední skladatelia mu venovali svoje diela – medzi nimi Béla Bartók svoju *Sonátu* pre sólové husle (1944), William Walton svoju *Sonátu pre*

husle a klavír (1949). Menuhinovou stálou partnerkou v komornom duu s klavírom bola jeho sestra Hephzibah Menuhinová; od roku 1965 ako dirigent neraz spoločne koncertoval aj so svojím synom – klaviristom Jeremym Menuhinom. Založil komorný orchester, s ktorým koncertoval na celom svete ako sólista i ako dirigent.

Tlačou vyšli Menuhinove prednášky (*Six Lessons with Yehudi Menuhin*), spomienky (*Infinished Journey*) a ďalšie práce (*Theme and Variations*; v spolupráci s W. Primrosom: *Violin and Viola*, s C. W. Davisonom: *The Music of Man*).



Foto Archiv

Yehudi Menuhin bol aktívnym pedagógom (o. i. bol prezidentom Trinity College of Music v Londýne) a roku 1962 založil v Stoke d'Abernon neďaleko Londýna školu pre hudobne mimoriadne nadané deti. Aktívne sa podieľal na činnosti medzinárodných organizácií (mediálnym aj ako dlhoročný prezident Medzinárodnej hudobnej rady UNESCO, prezident Asociácie európskych učiteľov-sláčikárov) a, presvedčený o pozitívnom emocionálnom účinku hudby, sám inicioval rad projektov, ktorých cieľovou skupinou boli ľudia na okrajoch spoločnosti. Napríklad projekt MUS-E, t. j. Musique à l'école (Hudba v školách), organizovaný Nadáciou Yehudiho Menuhina so sídlom v Bruseli, realizovaný v 12 krajinách, sa zameriaval na školy v multietnických a multikultúrnych okrajových štvrtiach miest (pozri obr.). Jeho cieľom bolo podľa Menuhina „usmerniť chaotickú energiu násilia“, pretože „nie šťastnejších detí ako tie, ktoré spoločne spievajú. Hudbou sa učia umeniu nuansí, ktoré je charakteristickou črtou civilizácie. V násilí niet nuansí... hudba učí počúvať druhých i nuansy lásky.“

V júni roku 1990 sa v Bratislave na pôde Slovenskej filharmónie uskutočnil pamätný koncert, organizovaný v spolupráci s Amnesty International. Po dvadsiatich rokoch na ňom po prvýkrát na Slovensku vystúpila Lucia Poppová; ďalšími účinkujúcimi boli klavirista bulharského pôvodu Alexis Weissenberg a huslista Gidon Kremer – umelci, ktorým na desiatky rokov boli uzavreté hranice ich vlasti. Dirigentom SF v onen nezabudnuteľný večer bol Yehudi Menuhin, ktorý – podobne ako ďalší účinkujúci – pri tejto

príležitosti poskytol nášmu časopisu rozhovor. Pripomeňme si jeho záverečné slová z tohto rozhovoru, v ktorom hovoril o. i. o svojom projekte Live Music Now. Jeho hlavnou myšlienkou bolo poskytnúť mladým hudobníkom príležitosť uplatniť sa na netradičných pódiiach – v továrňach, na uliciach, vo väzniciach: „Je to vynikajúci spôsob získať to, čo sme stratili: nazývam to spoločenským tkanivom, ktoré v súčasnosti neexistuje: niet viery, niet rodiny, niet vlastenectva, niet spoločného jazyka, chýba zaoberanie sa literatúrou minulosti – ľudia sa stávajú prachom namiesto toho, aby boli zemou, ktorú udržuje pri živote červ so vzduchom, humusom a organickým materiálom. Ľudia sa stávajú prachom uprostred civilizácií. Ľudský útlak má jedinou prednosť: udržia pri živote túžbu po mieri. Preto bolo celé Česko-Slovensko jednotné v boji proti útlaku. Teraz nastane skúška: udržať pri živote tento pocit a nepremeniť sa na prach...“

(I)

v skratke

Majstrovské kurzy v Holandsku – Holland Music Sessions – majú už tradíciu a hlavne dobré meno v celom hudobnom svete. V posledných rokoch sa na nich v pomerne veľkom počte zúčastnili aj slovenskí študenti, ktorí predtým získali štipendium pre aktívnu účasť na kurzoch. 12. marca sa na bratislavskom Konzervatóriu opäť uskutočnila konkurzná prehrávka na tohtoročné štipendium. Táto skutočnosť bola však ozvláštnená milou slávnosťou: Peter Daniš z triedy doc. J. Kopelmana na VŠMU prevzal z rúk riaditeľa Holland Music Sessions Fransa Wolkampa nástroj z dielne Louisa Soqueta z roku 1772, ktorý mu na niekoľko rokov zapožičala nadácia Bertusa van Veendendaala. Stalo sa tak po tom, čo uvedená nadácia, ktorej cieľom je zakupovať a niektorému z mladých účastníkov Holland Music Sessions na určitý čas zapožičať majstrovský nástroj, vybrala pre nasledujúce „výpočítané“ obdobie mladého slovenského huslistu.

EVA BLAHOVÁ

Koncertná sála s organom, ktorý je darom farnosti Svätého Severína v Kolíne nad Rýnom a jej správca pátra Gábela, slúži od začiatku februára t. r. študentom banskobystrického Konzervatória Jána Levoslava Bellu i občanom mesta. Pravidelne sa v nej budú konať aj verejné a výchovné koncerty.

TASR

MINIPROFIL HŽ] MIKULÁŠ ŠKUTA KLAVÍR

1960 – narodený v Komárne
 1973–1976 – štúdium na bratislavskom Konzervatóriu (E. Elanová)
 1979–1984 – štúdium na Vysoké škole múzických umení (E. Fischerová)
 1984 – štipendium u C. Helffera v Paríži
 1984–1985 – štipendista SHF
 Laureát súťaží a prehliadok: Pražská jar, Beethovenov Hradec; súťaž B. Smetanu; prehliadka v Trenčianskych Tepliciach; súťaž M. Callas (Atény); Interpretačná súťaž MK SSR.
 Koncerty v býv. ČSSR, ZSSR, NDR, Juhoslávii, Rakúsku, Nemecku, Švajčiarsku, Holandsku, na Ukrajine.
 Pôsobí na jazzovej scéne od roku 1989 ako klavirista a skladateľ. Rozhlasové a televízne nahrávky.
 Pravidelne spolupracuje s Wolfgangom Muthspielom a Benjaminom Schmidom, príležitostne s Didierom Lockwoodom, Andrejom Šebanom, Jurajom Bartošom.
 Od roku 1993 sa opätovne venuje aj klasickému repertoáru.
 Od roku 1995 je pedagógom na Internationale Sommerkurse Klagenfurt-Viktring (jazzová improvizácia).

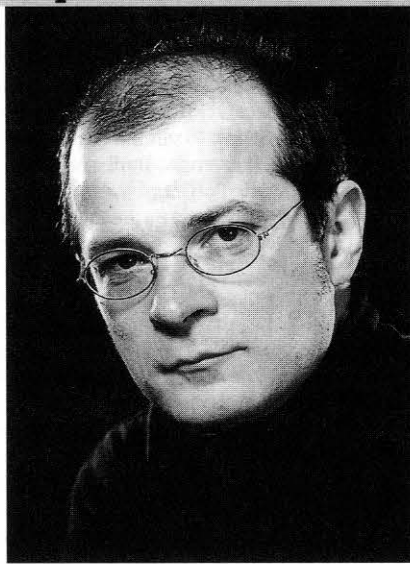


Foto T. Vrsoci

účinkovali aj v Prahe. Hrával som s M. Burlasom alternatívny rock. Bolo to aj isté sebahľadanie, overenie dávno nepraktizovaných činností pre seba, ktoré sa skončilo tak, že dnes sa venujem zároveň klasike aj jazzu a komponujem.

☐ *Nie ste začiatovník, o čom svedčí náčrt vášho životopisu. Prítom na Slovensku, najmä mimo Bratislavy, nie ste príliš známy. Prečo?*

Príčinu asi všetci poznáme: skutočnosti v monopolnej agentúre a zvláštne vzťahy v nej takto usmernili moju kariéru na Slovensku, až som sa okolo roku 1988 rozhodol, že nebudem vyvíjať mimoriadne aktivity na to, aby som tu mohol koncertovať. To, že za posledných 5 rokov oveľa viac pôsobím napríklad v Rakúsku, nie je mojou vinou. Vôbec to neznamená, že nechcem koncertovať v slovenských mestách, naopak, dúfam, že všetko sa raz zmení a ja túto možnosť budem mať.

☐ *Ste obojživelník na klasickej a jazzovej pôde. Kedy a ako došlo k tejto dvojkolajnosti?*

Tú „druhú“ hudbu som robil odjakživa; bol som obdarený schopnosťou improvizácie od raného detstva. V puberte som bol rockovým gitaristom. S tým všetkým som prestal počas štúdia na konzervatóriu a na VŠMU a potom, až do otvorenia hraníc, keď som sa rozhodol uplatniť svoj talent, vystupoval som s A. Bartošovou, s J. Burianom, založil som súbor Esh-Band a The Quartet s J. Bartošom, s ktorým sme pravidelne

☐ *Čo prakticky znamená súbežná činnosť v oboch sférach?*

Pocit, ktorý mám pri improvizácii, žiaľ, nepoznajú hudobníci, zameraní výlučne na klasiku s jej fixným zápisom. Je to oveľa aktívnejší stav muzicírovania než interpretačné umenie: veď pri improvizácii musím zároveň komponovať. Tento pocit, myslím, do hudby patrí a ja ho prenášam aj do klasickej hudby tak, že okrem poctivého nacvičenia skladby vnášam do vlastnej interpretácie aj istý, i keď samotným dielom veľmi ohraničený, moment improvizácie. Ale mám určité vedomosti, ktoré mi umožnia do určitej miery hrať s časom viac než interpret, ktorý túto danosť nemá.

☐ *Skladateľ-autodidakt?*

Viem dať dohromady tóny tak, aby sa to ľuďom páčilo. Keďže píšem iba príležitostne, nemám vyhranený štýl a ešte som ani nenapísal rozmernejšie dielo. Možno sa naskytne príležitosť na budúci rok. Ale ako skladateľ som hrdý na niekoľko kompozícií pre sólové husle s rôznymi nástrojmi, ktoré sme s partnerom-huslistom v Rakúsku aj nahráli. CD by malo čoskoro vyjsť.

☐ *Želania pre budúcnosť?*

Mojím snom v klasike bolo mať ideálne pracovné podmienky doma a využiť to tak, aby som mohol mať okolo 50 koncertov ročne. Je to nevyhnutné na to, aby umelec mohol v pravidelnom rytme uplatniť svoje nadanie. Nikto na Slovensku nemá túto možnosť. Možno sa mi toto želanie niekedy splní. Ďalšie sny? Dobrý nástroj a domáce štúdio.

☐ *„Váš“ skladateľ vo sfére klasickej hudby?*

Pred rokom som nad tým veľmi dlho rozmýšľal, keď som dostal ponuku na recitál v rámci BHS '99. Čo hrať? Začal som Bachom a zostal som pri ňom, lebo mi je dosť blízky. V druhej polovici programu budem hrať dve Prokofievove sonáty. Ale nie som zameraný výlučne na týchto skladateľov.

– *Bach: ako vnímate trendy tzv. historickej interpretácie?*

Poznám nahrávky realizované touto interpretačnou praxou. Potvrdzujú mi to, čo si o starej hudbe a najmä o Bachovi sám myslím. Interpretačné trendy sú aj vecou módy, prístupy k Bachovej alebo napríklad Chopinovej hudbe sú veľmi rôzne a stále to môže byť dobré: porovnajme Horovitzu s Argerichovou, Zimmermana s Ohlsonom alebo Lipattim, Richterom atď. Každá hudba má svoju logiku, ktorú sa aj ja snažím nájsť. Je to podobné ako v reči: pokiaľ logicky formulujeme frázy, potiaľ môže dostať priestor aj osobnosť interpretu.

☐ *Klavirista-vzor?*

Menilo sa to. V ranej mladosti sa mi páčil Horovitz kvôli jeho temperamentu a bohatosti farieb a nápadov, potom som začal preferovať klaviristov, ktorí hrajú poctivejšie – napríklad Michelangeliho, Richtera. Keď som uvažoval o tom, podľa akého kľúča si vyberám obľúbených pianistov, prišiel som na to, že ide vždy o tých, ktorých ľahko spoznám podľa ich osobného interpretačného štýlu. Teda ide vždy o silné osobnosti.

☐ *Lásky okrem hudby?*

A okrem manželky... Zbožňujem prírodu.

MUZIKOLOGICKÁ KONFERENCIA: HUDOBNOHISTORICKÉ PRAMENE

Koncom minulého roka usporiadalo Hudobné múzeum Slovenského národného múzea v Bratislave konferenciu na tému Hudobnohistorické pramene – dokumentácia, ochrana, prezentácia. Na Slovensku bola prvým podujatím svojho druhu. S výnimkou siedmich zahraničných príspevkov (ČR, Nemecko) sa referáty týkali výlučne slovenskej problematiky. Zaoberali sa stavom hudobnohistorického bádania, sumarizáciou výsledkov a naznačili cesty jeho ďalšieho vývoja.

Prvé dva bloky príspevkov (I. História, súčasnosť a perspektívy dokumentácie hudobnohistorických prameňov na Slovensku a v zahraničí, II. Metódy a nástroje spracovania hudobnohistorických prameňov) sa týkali tvorby a osudov katalógov a zbierkových fondov hudobnohistorických prameňov na Slovensku. Autormi referátov boli Darina Múdra (ÚHV SAV), Miriam Lehotská (HM SNM), Viera Sedláková (MS), Marianna Bárdiová (LHM Banská Bystrica), Jana Kalinayová (HuM SNM) a Gabriela Šedová, z Českej republiky Zuzana Petrášková (Národní knihovna), Markéta Kabelková (NM – Muzeum české hudby), Kateřina Maýrová (NM MČH), Jana Slimáčková (Masarykova univerzita), zo SRN Klaus Keil (RISM). Tretiu skupinu (III. Vedecko-výskumné projekty v oblasti hudobnej historiografie) tvorili príspevky, prezentujúce situáciu v rôznych oblastiach hudobnohistorického bádania na Slovensku. Autori referátov: Marta Hulková (KHV FFUK), Ladislav Kačič (Slavistický kabinet SAV), Darina Múdra, Ludovít Vajdička (SMA pri SHU), Peter Ruščin (Prešovská univerzita), Jana Lengová (ÚHV SAV) a Eva Szórádová (UKF), z ČR Jiří Sehnal (Masarykova univerzita). Veľkú pozornosť vyvolali prednášky špecialistov na ochranu pamiatok (IV. Ochrana prameňov) Ivana Galamboša (SNA) a Vladimíra Bukovského

(MS). Posledný blok prednášok (V. Formy prezentácie hudobnohistorických prameňov a vedeckých výstupov) sa zamerával na možnosti prezentácie prameňov a vedeckých výstupov hudobných historikov (edície, výstavy, publikačný priestor) v príspevkoch Evy Paulovej (NM – MČH), Ivana Mačáka (HuM SNM), Vladimíra Rusó, Alžbety Rajterovej (Slovenská hudba) a Igora Valentoviča (Music Forum).

EVA SZÓRÁDOVÁ

TVORIVÁ AKORDEONOVÁ DIELŇA DOLNÝ KUBÍN

Základná umelecká škola Michala Bohúňa v Dolnom Kubíne sa stáva zaujímavým centrom systémových aktivít v oblasti hudobného vzdelávania mládeže. Po dvoch ročníkoch medzinárodnej súťaže a tvorivej dielne v hre na husliach a viole Čírenie talentov sa vo februári tohto roku konala už po tretíkrát Tvorivá akordeonová dielňa spojená s detskou súťažou – talentárium. Mladí akordeonisti z celého Slovenska tak získali dôležitý priestor nielen pre zmeranie vlastných síl, ale i pre získanie a výmenu aktuálnych informácií v oblasti akordeonovej interpretácie, pedagogiky a literatúry. Podnetom pre vznik tohto podujatia bolo pred tromi rokmi vyštúpenie akordeonového orchestra košického Konzervatória pod vedením V. Čuchrana, ako aj záujem Mgr. J. Halačovej (Konzervatórium Žilina), lektorky, odovzdávajúcej svoje skúsenosti mladým na otvorených hodinách.

Okrem talentária a otvorených hodín boli v sále Domčeka 2 večerné koncerty s účasťou minuloročných i tohtoročných laureátov, príležitostného orchestra TAD pod vedením J. Nemčíkovej, ako aj domáceho akordeonového orchestra školy pod vedením V. Vrtichovej, ktorý je programovo široko orientovaný (prípadne košický akordeonový orchester V. Čuchrana) a absolvoval už početné vystúpenia doma i v zahraničí. Zvláštnu zmienku si zasluhuje iniciátorka a organizátorka podujatia V. Vrtichová, ktorá s hŕstkou spolupracovníkov, vrátane riaditeľa školy L. Vajduláka, pripravila s podporou Mestského a Okresného úradu v Dolnom Kubíne, sponzorov a najmä ľudskej obetavosti perfektné a pri dnešných cenových reláciách pre účastníkov aj lacné podujatie.

RAJMUND KÁKONI

MICHAL ŠTAHEL – TALENT ROKU 1999

Podľa vzoru súťaže BBC Young Musician of the Year zorganizovala spoločnosť SunSystems L.L.P. (súbor britských počítačových programov) pod vedením Adama Bagera v období od januára do marca t. r. v Čechách a na Slovensku súťaž

Talent roku 1999, ktorá prebiehala v štyroch skupinách: 1. flauta, hoboje, klarinet, fagot, 2. lesný roh, trúbka, trombón, tuba, 3. harfa, klavír, čembalo, organ, 4. husle, viola, violončelo, kontrabas vo vekovej kategórii 14–25 rokov. Hlavnou poradkyňou súťaže a predsedníčkou poroty finalistov bola bývalá hudobná producentka BBC a súčasná hudobná riaditeľka National Youth Orchestra v Anglicku Jill Whitová.

Z 94 účastníkov (z toho 24 zo Slovenska) postúpili po dvoch kolách do finále na základe výberu medzinárodných porôt štyria kandidáti: J. Nováková – husle, R. Kozánek – trombón, L. Nováček – klavír (ČR), M. Štáhel – violončelo (SR), ktorí v poslednom – orchestrálnom kole súťažili v pražskom Rudolfině. S Pražskou komornou filharmóniou pod taktovkou Jiřího Bělohávkou uviedli diela C. Francka (Nováček), J. Brahmsa (Nováková), G. Jacoba (Kozánek) a E. Elgara (Štáhel). Víťaznú cenu – ročný študijný pobyt na Royal College of Music v Londýne – získal 19-ročný študent Konzervatória v Bratislave z triedy prof. Karola Filipoviča Michal Štáhel.

PETER DRLIČKA

FRANCO BONISOLLI SO SYMFONICKÝM ORCHESTROM SLOVENSKEHO ROZHLASU

Začiatkom marca bola veľká sála viedenského Konzerthausu svedkom triumfálneho návratu svetoznámeho tenoristu Franca Bonisolliho na koncertné pódium. Dôvodom niekoľkoročnej umeleckej absencie (od roku 1990) tohto miláčika viedenského publika bola smrteľná choroba maestrevej manželky. Jeho viedenský koncert bol teda comebackom a mal patričnú atmosféru. V publiku sedeli celebrity operného sveta na čele s operným guru prof. Marcelom Prawym a s napätím očakávali, ako sa dnes už šesťdesiatročný umelec vyrovná s náročným programom, plným „čekových“ árií. Výsledok predstihol všetky očakávania: po polohách mezza voce, spočiatku nie celkom istých, prišli svetoznáme kovovo znejúce tóny Bonisolliho suverénnych výšok a publikum si postojacky vytlieskalo štyri prídavky. Spoluúčinkujúca mezzosopranistka Andrea Ulbrichová i dirigent Kurt Sollaik prispeli k tomuto úspechu; na ňom sa okrem samotného maestra najviac podieľal výborne hrajúci Symfonický orchester Slovenského rozhlasu, ktorý sa zaskvel aj v niekoľkých orchestrálnych číslach z operného repertoáru. Maestro Bonisolli sa pri záverečných standing ovations sám pridal k potlesku publika adresovanému našim umelcom a vyjadril svoju vďaku za ich podiel na jeho triumfálnom návrate.

MILOŠ JURKOVIČ

KALEIDOSKOP

Na slávnostnom predstavení žiakov hudobného, tanečného a literárno-dramatického odboru Základnej umeleckej školy na Karlovej ul. v Bratislave, ktoré sa konalo v DK Dúbravka koncom marca, bol škole pri príležitosti jej 30. výročia za dlhoročné vynikajúce pracovné výsledky prepožičaný názov ZUŠ Jozefa Kresánka. Súčasne sa uskutočnila aj výstava prác žiakov výtvarného odboru. Rovnako 30. výročie úspešnej činnosti si slávnostným koncertom žiakov a pedagógov, ako i výstavou výtvarných prác pripomenula Základná umelecká škola na Dolinského ul. v Bratislave, ktorá je známa ako ZUŠ s menom Eugena Suchoňa.

Londýnsky Mozart dneška v Helsinkách

Festival Musica nova Helsinki sa konal od 5. do 12. marca v najkrajších koncertných sieňach, reprezentujúcich svetoznámu fínsku architektúru.

Podtitul „focus Adès“ znamenal zameranie dramaturgie na tvorbu 28-ročného anglického skladateľa Thomasa Adësa, ktorý v priebehu deväťdesiatich rokov zažiaril na pódium svojej vlasti a právom vzbudzuje záujem aj v zahraničí. Publikum bolo svedkom neobvyklého experimentu: malo možnosť zoznámiť sa so 17 skladbami autora (celkový zoznam jeho diel obsahuje 23 titulov), ktorý je už profesorom na Kráľovskej hudobnej akadémii v Londýne a umeleckým riaditeľom festivalu v Aldeburghu. Spontánna muzikalita, štýl, ktorý nemožno charakterizovať v stručnosti, ale v ktorom sa zaujímavosť skĺbila zvuková apartnosť avantgardy s tradicionalistickou štruktúrou i s určitými náznakmi postupov známych z „nižších“ žánrov – tým všetkým sa vyznačuje tvorba skladateľa, porovnávaného dokonca s Mozartom či Beethovenom. Najväčším projektom bola inscenácia jeho opery *Powder Her Face*, názorne a šťavnato popisujúcej škandálny život vojvodkyne Margarety z Argyllu v rokoch pred začiatkom druhej svetovej vojny. S výtvarnou fantáziou riešená scéna (Katriina Ilmaranta), presvedčivé spevácke výkony (Karin Loveliová, Piia Komsiová a Ilkka Hämmäläinenová) a vynikajúci interpretačný prínos Komorného orchestra Sibeliovej akadémie pod vedením dirigenty Katriiny Lahtiovej prispeli k úspechu opery mladého anglického skladateľa.

Orchestrálne skladby Thomasa Adësa odzneli na dvoch koncertoch Symfonického orchestru Fínskeho rozhlasu. Dojem z prvej – *These Premises Are Alarmed* z roku 1996 – však zatienilo pôsobivé dielo Fína Veli Mattiho Puumalu (1965) *Chainsprings*. Puumala patrí medzi tých fínskych skladateľov, ktorí tvorivo rozvíjajú podnety západoeurópskej avantgardy; hneď chcem dodať, že v priebehu festivalu som sa vlastne s inou orientáciou ani nestratil. Dirigentom prvého koncertu bol Hannu Lintu, druhý koncert odznel o pár dní pod vedením (taktiež Fína) Sakariho Oramu. Tu, naopak, skladba Thomasa Adësa s názvom *Asyla* (Azyly) z roku 1997 dominovala, hoci niekedy sa zdalo, že typické „tango mortale“ sa pomaly stáva akýmsi klišé. Marc-André Dalbavie (1961) je autorom *Husľového koncertu*, ktorý v podaní Johana Storgarda vyvolal i teraz rad otázok na tému francúzskej spektrálnej školy. V New Yorku žijúci Bright Sheng (1955 v Šanghaji) je autorom v USA často hrávanej skladby *H'un* (v preklade trhlina, poranenia), napísanej na pamiatku obetí čínskej kultúrnej revolúcie z rokov 1966–1976. Skladba získala zvláštnu aktuálnosť, keď sa po jej premiére svetová verejnosť dozvedela o násilnostiach na námestí Tien-an-men.

Všestranný Thomas Adès sa predstavil ako dirigent súboru avanti!, ktorý vo svojom zameraní na novú hudbu má už úctyhodnú tradíciu. Ťažiskom koncertu zo skladateľovej komornej tvorby sa stalo predvedenie skladby *Living Toys* z roku 1993. Ako svojrázny klavirista sa pre zmenu uviedol recitálom, v ktorom okrem vlastných diel typicky skladateľským spôsobom predviedol ukážky z tvorby svojho profesora Alexandra Goehra (1932), či predchodcu vo funkcii festivalového riaditeľa Olivera Knussena (1952). Nevedel som sa zbaviť pocitu, že iba tieto vzťahy boli dôvodom ich zaradenia do programu. Couperin, Janáček, zo zabud-

nutia vytiahnutý Rus Alexej Stančinskij (1888–1914) a Kurtág sa tu ocitli tiež akosi omylom. Po takejto sérii koncertov som zaregistroval mnoho kritických výhrad zo strany domácich i zahraničných odborníkov, opodstatnene namietajúcich, že vzhľadom na rozsah festivalu bolo toto jeho ohnisko – focus Adès – predsa len predimenzované. A to až tak, že by mohlo talentovanému skladateľovi ublížiť.

Samostatnými koncertmi sa prezentovali mladí skladatelia Lotta Wennäkoskiová a v Taliansku pôsobiaci Juha T. Koskinen (1972). Diela oboch uviedol mladší a rovnako skvelý fínsky súbor Zagros Ensemble. Oba majú dokonale kompozičnú prípravu (Wennäkoskiová študovala o. i. v Budapešti, Koskinen v Lyone) a pod pedagogickým vplyvom v Paríži žijúcej Kaiji Saariahoovej – jej portrét visí v miestnosti Spoločnosti fínskych skladateľov vedľa Sibelia – sa aj oni orientujú na kompozičný štýl parížskej školy. Koskinenova skladba *Narcis* odznela na jednom z koncertov rozhlasového orchestru. O niečo pestrejší obraz fínskej hudby dneška vytvoril klarinetista Heikki Nikula, ktorý so svojím súborom predviedol skladby rozličného obsadenia. Autormi boli Paavo Heinenen (1938), Jukka Tiensuu (1948), umelecký riaditeľ festivalu Kimmo Hakola (1958), v Helsinkách žijúca Jovanka Trbojevičová (1963) a už spomínaný Veli-Matti Puumala. Komorný zbor Fínskeho rozhlasu, u nás známy z vystúpenia na festivale Melos-Étos roku 1993, predviedol program, v ktorom dominovali duchovné

zbery Thomasa Adësa a jedného z nestorov fínskej súčasnej hudby Einojuhaniho Rautavaara (1928). Koncert sa uskutočnil v krypte helsinského Dómu, ktorý je architektonickou dominantou mesta.

Konfrontácia klavírných etud Debussyho a Ligetiho bola dramaturgickým objavom recitálu vynikajúceho francúzskeho klaviristu P.-L. Aimarda. Záverečné Ligetiho etudy Aimard nedohral – poranení malíček ľavej ruky mu nedovolil tento zámer realizovať úplne.

Orchester Helsinskej filharmónie spolu s Orchestrom a Ženským zborom Sibeliovej akadémie pod taktovkou Leifa Segerstama pripravili početnému obecstvu v hale Finlandia nevšedný zážitok z tvorby žien-skladateľiek. V Berlíne pôsobiacia Rebecca Saundersová (1967) v skladbe s názvom znejúcim v slovenčine *G a E na A* – ide o centrálné tóny kompozície – rovnako ako Chaya Chernowinová (1957) z Izraela v skladbe *Amber* zaujali pôsobivým využitím komornej sadzby i nevyočítateľným procesovým rozvrhom. Nebolo by však múdre tento znak považovať za charakteristický pre ženy-skladateľky. Napríklad berlínska Kórečanka Unsk Chinová (1961) sa predstavila hneď dvoma orchestrálnymi skladbami. Prvá z nich už názvom prezrádza orientálnu inšpiráciu – *santika Ekatala* znamená v sanskrte harmóniu, ktorá odvracia následky zla. Druhá s názvom *Trójske ženy* vychádza tematicky i hudobne zo starého Grécka. Obe skladby, hoci štýlovo odlišné, spája dôsledná a logická formová výstavba.

Komorný orchester Tapiola Sinfonietta patrí k špičkám fínskeho interpretačného umenia. V programe koncertu tohto telesa pod vedením dirigenta Martyna Brabbinsa (V. Británia) odzneli popri skladbách Thomasa Adësa a popredného domáceho skladateľa Kaleviho Ahoa (1949) dve diela Györgya Ligetiho (1923). Obdobie skladateľovej práce na rozvíjaní techniky mikropolyfónie ▶



GALERIA MODERNEHO UMENIA V HELSINKÁCH

Foto Autor

(Dokončenie zo strany 1.)

Nová inštitúcia však nebola zabezpečená finančne, hoci s jej založením vznikla potreba nových pracovných miest (14), o potrebe prostriedkov na činnosť ani nehovoriac. Podľa povolebnej koncepcie ministerstva kultúry má dôjsť k zrušeniu veľakrát nefunkčných a zbytočných regionálnych kultúrnych centier, založených bývalou vládou; inštitúcie, ktoré kvôli nim stratili právnu subjektivitu, ju opäť majú nadobudnúť. Problémom sa stali Národné literárne centrum a Národné hudobné centrum, ktoré vznikli v tom istom období. Odborná verejnosť, spočiatku veľmi skeptická voči novovytvorenej „mamej“ inštitúcii, však pochopila, že v rámci NHC vznikol zárodok dávno chýbajúceho hudobného vydavateľstva, ktoré s daným edičným plánom (slovenská muzikologická literatúra, inštruktívna hudobná literatúra, edícia J. L. Bellu a ďalšie) na Slovensku nemôže existovať bez príspevkov z verejných finančných zdrojov. Prešli sotva dva roky a budúcnosť inštitúcie, i keď potrebnej svojou náplňou, no s nezmyselnou štruktúrou (spojenie komerčnej, agentážnej činnosti s výsostne nekomerčnou vydavateľskou činnosťou a nie celkom zreteľnou metodickou činnosťou), je ohrozená. Verejnosť, pochopiteľne, reaguje zmätene. Ako ďalej? Skôr než to „ako ďalej“ bolo jasné, vypísalo MK SR konkurz na obsadenie miesta riaditeľa NHC. No čoho bude riaditeľom víťaz konkurzu? Inštitúcie, ktorá sa dovtedy zruší, alebo sa zruší po jeho nástupe do funkcie? Čo s „vydavateľstvom“? Zase oň prideme? Čo s časopismi? A vlastne: čo so štátnou, komerčne zameranou agentúrou so štátnym príspevkom? Vie ministerstvo, čo s tým?

Ministerstvo kultúry SR nezaháľalo: generálna riaditeľka oddelenia umenia Darina Kárová už dávnejšie zostavila – pre verejnosť síce zatiaľ anonymnú – expertnú skupinu, ktorá pôsobí ako poradný orgán najmä pre problém budúcnosti NHC. Na 23. marca zvolal minister kultúry Milan Kňažko širokospektrálny okrúhly stôl na tému budúcnosti Národného hudobného centra, kde úvodom Darina Kárová ozrejmla pohľad MK SR na situáciu okolo NHC, ktoré o. i. pred dvoma rokmi znamenalo záchranu hudobných časopisov. Predniesla predstavu ministerstva o riešení situácie: NHC sa má stať výskumným a dokumentačným servisným strediskom, inštitúciou, ktorá úzko spolupracuje, resp. splynie s Hudobným informačným strediskom; Slovkoncertu sa má vrátiť právna subjektivita, v budúcnosti nemá byť už štátnou príspevkovou organizáciou, ale napríklad štátnou akciovou spoločnosťou s postupným prechodom na privatizáciu. Jeho úloha má spočívať o. i. v aktivizácii hudobného života na Slovensku. V nadväznosti na to si Darina Kárová spolu s Milanom Kňažkom vypočuli pripomienky vyše dvoch desiatok prítomných odborníkov, pracovníkov rôznych profesií, inštitúcií a zoskupení k nastolenému problému, pripomienky, ktoré v konečnom dôsledku prispievajú k modelu, pre ktorý sa MK rozhodne.

Názory boli rozmanité. V zásade sa však takmer zhodli v zdôraznení potreby štátom podporovanej vydavateľskej činnosti pre oblasť hudby. Širokú podporu našla aj predstava nevyhnutnosti širokospektrálneho centra pre informáciu a dokumentáciu hudobného života, koordinácie v tejto oblasti a zamedzenia duplicitných aktivít. Hovorilo sa o perspektívnej privatizácii Slovkoncertu, o potrebe skončiť s centralizáciou a o nevyhnutnosti rovnakých šancí pre štátne i súkromné agentúry a vydavateľstvá, o tom, že MK SR môže zadať objednávky na realizáciu ním podporovaných akcií a projektov aj súkromným organizáciám (na túto úvahu reagovala D. Kárová pripomienkou našej predbežnej legislatívnej nepripravenosti). Niektorí účastníci odporúčali viac odvahy a nekonvenčnosti pri riešení problémov, iní pripomenuli, že prioritným záujmom MK SR by mali byť aktivity, nie organizácie, a že čiastkový, i keď dôležitý problém NHC by sa mal riešiť z hľadiska komplexnej koncepcie hudobnej kultúry na Slovensku s pohľadom do budúcnosti.

Vo svojom záverečnom slove generálna riaditeľka Darina Kárová zdôraznila nevyhnutnosť výskumu teritória ako servisu pre MK SR, preto vidí potrebu v inštitúcii s touto náplňou. V každom plánovaní a rozhodovaní však treba mať na pamäti, že 450 miliónov Sk z mimorozpočtových zdrojov, ktoré MK mohlo použiť v roku 1998, tohto roku nebude k dispozícii. Pokiaľ ide o budúcnosť NHC, bude jeho nástupcom príspevková organizácia. Jeho sídlo na Michalskej ulici v Bratislave by sa malo stať akýmsi domom hudby. Podľa predstáv generálnej riaditeľky sa má v budúcnosti oživiť činnosť spolokov. **█** r

► pripomenuli *Ramifications* pre sláčikový orchester z roku 1969, zatiaľ čo *Klavírny koncert* (1988) v presvedčivom podaní Jaany Kärkkäinenovej je originálnym návratom starého majstra k bartókovskej tradícii.

Súčasťou festivalu boli okrem každodenných besied s uvádzanými autormi skladateľsko-interpretáčny workshop v Sibeliovej akadémii a najmä bezprostredný hudobný happening pod názvom TaikAika, venovaný rodinám s deťmi. Prebiehal počas celého víkend v historických priestoroch Fínskej národnej galérie Ateneum. Zahraniční hostia mali príležitosť počas stretnutí s predstaviteľmi Spoločnosti fínskych skladateľov dozvedieť sa viac o organizovaní a financovaní týchto podujatí. Treba povedať, že v tomto sú naši kolegovia, vďaka spoľahlivo fungujúcemu systému ochrany autorov, celkom sebaistí. Bolo by dobré takýto systém v priebehu nejakého toho desaťročia vybudovať aj u nás.

VLADIMÍR BOKES

(Pokračovanie zo strany 1.)

Po ďalšom protestnom zhromaždení hudobníkov-odborárov usporiadal riaditeľ Novej scény Marek Ťapák 30. marca tlačovú besedu, a na nej informoval o svojej koncepcii riadenia divadla, ktorého sa ujal 2. februára po úspešne absolvovanom konkurze. Podľa vlastných slov bude riadiť inštitúciu podľa týchto zásad: 1. nadviazať na všetko dobré a populárne, čo vytvára tradíciu Novej scény, 2. zmeniť spôsob doterajšieho ekonomického riadenia, ktoré by viedlo k zániku divadla, a vytvoriť koncepciu záchranu NS na základe realistickeho scenára. Zmapovanie súčasného stavu ukázalo, že situácia je alarmujúca, keď divadlo je popri ekonomickej i personálnej neefektívnosti aj značne zadlžené a príspevok zo štátneho rozpočtu sa pravidelne znižuje. Hlavnými výstupmi z tejto situácie sú: a) zefektívnenie vnútornej ekonomiky, b) zefektívnenie prevádzky a zoštíhľenie všetkých – administratívnych i umeleckých – pracovísk divadla. V nijkom prípade nie je úmyslom vedenia divadla zrušiť ktorýkoľvek žáner, teda nedôjde ani k medializovanému zrušeniu operety a muzikálu. Jednou z ciest k zefektívneniu je vytvorenie spoločného súboru bez doterajšieho členenia na dva súbory: spevoherný a činoherný. Vedenie divadla sa snaží aj predĺžiť životnosť muzikálových inscenácií, ktorých reprízy sú z ekonomických dôvodov ohrozené. Na tento účel sa pripravuje aj zájazdový model, ktorý umožní „vyvážať“ tieto inscenácie aj mimo Bratislavu (po Slovensku i do zahraničia). Marek Ťapák vidí jednu z možností, ako oživiť záujem o Novú scénu v novom experimentálnom duchu, v ktorom sa bude niesť aj najbližšia činoherná inscenácia Šokspere, zostavená zo siedmich, takrečeno hitov Shakespearových dŕam.

Keďže Nová scéna potrebuje strategického partnera v oblasti manažmentu, prebiehajú v súčasnosti intenzívne rokovania s partnerom už skúseným v oblasti hudobného divadla (ATC Musical Production).

HUDBNÝ ŽIVOT sa zaujímal predovšetkým o osud orchestra. Preto sme po tlačovej besede požiadali riaditeľa Mareka Ťapáka o doplnujúce a spresňujúce informácie. Podľa neho je pravdepodobne nevyhnutné, aby sa 33-členný orchester, ktorý v súčasnosti hrá mesačne 3–5 predstavení, zoštíhlil na 17–18 hudobníkov, na akési jadro inštrumentálneho súboru, ktorého rozmer a charakter možno pre konkrétne projekty podľa potreby a primerane žánru rozšíriť o zmluvne zabezpečených externistov. Ideálny by bol počet osem predstavení mesačne.

█ Čo sleduje nové vedenie zrušením dvojzložkovitosti divadla?

Okrem pretrvávajúcej nevráživosti, keď sa obidva súbory obviňujú vo vzájomného dopĺňania, zostáva faktom, že v konkrétnych inscenáciách vlastne neexistuje

striktne oddelenie súborov – divadlo má spievajúcich hercov a pod. (de facto existuje ešte tretí – muzikálový súbor)... Pri rozmyšľaní o sfunkčnení sa ukazuje, nakoľko členovia oboch súborov sú schopní pohybovať sa v rôznych žánroch, že dva súbory sú vlastne zbytočné a činnosť jednodzložkového divadla môže byť oveľa efektívnejšia. Je však dôležité, aby každý titul – opereta, muzikál alebo činohra – bol umelecky a ekonomicky zaujímavý. Je logické, že dramatické umenie sa ťažšie predáva ako komerčnejší muzikál či akýkoľvek iný druh hudobného divadla...

Doterajší spôsob existencie divadla a jeho prevádzky bol luxusný. Pritom v minulosti sa nikto nesažoval na to, že nie je využitý, že dostáva mzdu zadarmo. Súcitím s každým, koho sa nevyhnutne zefektívnenie dotkne, no zdá sa mi, že zoštíhlenie počtu zamestnaných je menšie zlo ako zánik divadla. Zdôrazňujem, že k tomuto zoštíhleniu nedôjde len v orchestri.

☑ **Plánujete zmenu v pomere počtu operetných, muzikálových a činoherných predstavení?**

Zaujímá nás predovšetkým pomer úspešných a zaujímavých inscenácií z obdobia, keď divadlo prosperovalo. Boli obdobia, keď prevládala činohra, ďalšie, keď stáli v centre záujmu úspešné muzikálové produkcie, i také, keď boli zaujímavé spevoherené inscenácie. Všetko, čo bolo v rôznych obdobiach zaujímavé a dobré, nás dnes inšpiruje pri vytváraní koncepcie budúcnosti.

☑ **Inscenácie klasickej operety potrebujú veľmi kvalitných sólistov na úrovni operných spevákov. Mohla by to byť zaujímavá úloha pre operný súbor.**

Tento problém by som ponechal v rovine úvah. Klasická opereta by naozaj mohla byť titulom pre operné divadlo. Viem si tiež predstaviť, že by existovalo teleso, ktoré by sa zaoberalo výlučne operetou. Nie som si taký istý, či by štát mal záujem a prostriedky na to prispieť. Tiež nie som si istý, či by existujúci súbor NS s takýmto programom mohol zaujať domáceho i zahraničného diváka. Tým nechcem nič spochybniť, iba zdôrazniť, že trh určuje naše možnosti. Bol by som rád, keby ma niekto presvedčil o tom, že u nás je obrovský hlad po operete a že máme pre ňu skvelých interpretov-špecialistov. Budeme musieť hľadať realizačný tím aj tituly, ktoré nám vrátia operetného diváka i sponzorov. Reálnu možnosť vidím vo vytvorení konkrétneho projektu s trhovými parametrami.

☑ **Môžete rozvíjať myšlienku o spomínanom ideálnom počte ôsmich spevoherných predstavení mesačne?**

Sú dva modely: 1. zachováme instrumentálny súbor 17–18 hudobníkov, ktorý sa bude primerane dopĺňať pre konkrétne tituly. Sú tu však aj úvahy, odporúčané hudobníkmi i dirigentmi, ktoré navrhujú nemať stály orchestr a na každý projekt zostaviť teleso z externých hudobníkov, pritom s možnosťou výberu pre požadovaný žánr, resp. hudobný štýl. Prinieslo by to obrovské úspory.

Treba poznamenať: v súčasnosti je na programe nemálo hudobných titulov, ale vo verejnosti nie je o ne záujem.

☑ **Hovorili ste o problémoch orchestra priamo so zástupcami hudobníkov, vysvetlili ste im problém i svoje stanovisko?**

Asi mesiac som nie raz objasňoval problémy a možné riešenia na aktívach a schôdzkach súborov, na stretnutiach so zástupcami odborov.

O vyjadrenie k problému sme požiadali aj Karola Petöcza, prezidenta Únie – Odborového zväzu profesionálnych orchestrálnych hudobníkov Slovenska.

Vo svojom stanovisku sa najprv obsérnoval otázke zániku Komornej opery (k tomuto problému sa vrátíme v budúcom čísle HŽ), pričom na problematiku poukázal zo širšieho hľadiska. Pokračoval:

– Po Bratislave koluje mylný názor, že je tu veľa orchestrov. Vo Fínsku, napríklad, kde je päť miliónov obyvateľov, je 11 profesionálnych orchestrov a ďalšie poloprofesionálne. Okrem toho si treba uvedomiť, že Bratislava sa stala hlavným mestom a ako taká musí pokrývať všetky žánre, t. j. nemožno sa odvolávať na to, že spevohra bude v Prešove alebo komorná opera v Banskej Bystrici. Je to údel hlavného mesta, ktoré musí reprezentovať celonárodnú kultúru. Potom je tu pohľad odborársky: nezávisle od stanoviska umeleckého, ktoré mám ako hudobník s dlhoročnou praxou, musím na druhej strane ako odborár bojovať za každého jedného hudobníka, ktorému hrozí, že sa ocitne na ulici. Nezávisle od svojej umeleckej úrovne. A keď sa má dostať 30 hudobníkov na ulicu, potom je to vážny problém.

Pri posudzovaní hudobníkov treba rozlišovať medzi individuálnymi hudobníkmi a členmi kolektívnych telies. Tí totiž po desiatich rokoch, keď sa stávajú najplátnejšími členmi telies, už nie sú schopní zúčastniť sa na konkurze, prekračujú spravidla vekový limit stanovený skoro všade na 35 rokov. Čiže v období, keď hudobník je najplátnejším členom telies, už nie je schopný zmeniť zamestnanie. Zákonník práce hovorí, že pri absolventoch umeleckých škôl môže byť uplatňovaný pracovnoprávny vzťah donekonečna na základe pracovnej zmluvy na dobu určitú. To zvýhodňuje sólistov, činohercov, ale znevýhodňuje hudobníkov, zborových spevákov a tanečníkov, ktorí sú v kolektívnych telesách. Riešenie tohto problému som inicioval už na Ministerstve práce a sociálnych vecí...

Pokiaľ ide o Novú scénu – tu sa od novembra umelecky nič nedialo: ľudia brali platy za to, že nič nerobili. Domnievali sme sa, že po konkurze, v ktorom zvíťazil Marek Ťapák, sa situácia zlepší. Spevohra však pracovala naďalej len na tom najnevýhodnejšom. No za nečinnosť nie sú zodpovední ľudia, ale vedenie.

☑ **Aká bola situácia v spevohre predtým?**

Bývalý riaditeľ Jariabek pripravil v spevohre tri premiéry, čo podľa mňa stačí.

Možno nebol súbor ani vtedy celkom vytážený. Názor, že vtedy, keď hrali 5–7 predstavení mesačne, sa nik nesažoval, je pohľad zvonka. Pretože orchestr by mal skúšať každý deň. Ale pád, ktorý nastal po odchode p. Jariabka, bol radikálny: nepracovalo sa už vôbec. V poslednom období naozaj keľ úroveň orchestra. Pán riaditeľ nebol ochotný ani na konkrétne požiadanie predložiť koncepciu svojho víťazného konkurzného projektu. Stále hovoril len o tom, že z dvojzložkového divadla urobí divadlo jednodzložkové. Konkrétne slovo o koncepcii, o plánoch nepovedal ani na veľkom stretnutí spevohry NS s predstaviteľmi MK SR. Jednodzložkové divadlo – to je pohľad ekonomický. Nič o premiérach, o tom, ako sa počíta s orchestrom. Podľa p. Ťapáka každý hudobník je schopný hrať na viacerých nástrojoch, čo nie je pravda, resp. vždy to neplatí. Aj ďalšie výroky riaditeľa svedčia o tom, že jeho vedomosti o operete, resp. o spevohre sú minimálne.

V tejto situácii sme vyhlásili štrajkovú pohotovosť. Neznámená to zastavenie práce, ale opatrenie na upozornenie na situáciu, keď sa neodborne majú administratívne rušiť inštitúcie, súbory a pod. Keďže naša výzva nemala odozvu, zorganizovali sme stretnutie pred MK SR, kde sme chceli ukázať rozdiel protestu hudobníkov oproti protestu hercov pred dvoma rokmi: namiesto obsadenia ministerskej budovy hudobníci z poškodených orchestrov a ich priatelia zo SF, SRO a opery vytvorili dychovku a 1/2 hodiny hrali smútočné pochody. Súčasne sme informovali okoloidúcich o tom, že sa to deje na záchranu hudobnej kultúry a hudobných inštitúcií na Slovensku a na záchranu profesionálnych hudobníkov.

Niektoré médiá nám veľmi pomohli informáciou o tomto mítingu, i keď strihy sa robili bez konzultácie s nami. Podľa týchto médií totiž pán minister Milan Kňažko povedal, že namiesto protestu sme mali prísť za ním. Čo je zvláštne, pretože ho od 3. decembra žiadam o prijatie na tému týkajúcu sa hudobníkov, ich odborovej organizácie, členstva v federatívnej organizácii (FIM). Tu chcem podotknúť, že FIM má vo svojom štatúte zakotvené právo rokovať priamo s vládou. Preto očakávam v najbližšom čase stanovisko FIM a posun úrovne našich rokovaní s MK SR. Doteraz však nemám odpoveď od pána ministra ani na jeden z mojich dvoch listov.

Medzitým sa situácia v Novej scéne vyostruje. Úsporné opatrenia sa budú týkať prepúšťania. Nehovorí sa konkrétne o tom, koľko má mať v budúcnosti zamestnancov, nevie sa ani o organizačnej zmene, domnievame sa, že vznikla nová zriaďovacia listina, o ktorej nič nevieme. Napriek tomu 29. 3. večer už niekoľkí členovia orchestra a zboru dostali oznámenie o tom, aby prevzali výpoveď.

Najviac nás mrzí, že sa všetko odohráva potichu, bez konkrétnych informácií, bez zverejnenia ministerskej koncepcie. ☑

Sergej Kopčák

„SPEVÁK MUSÍ MAŤ SRDCE A INTELIGENCIU“

JE NIEKOĽKO OPERNÝCH SCÉN SVETA, KDE SPIEVAŤ ZNAMENÁ ZÍSKAŤ PRIEPUSTKU NA OPERNÝ PARNAS. METROPOLITAN OPERA V NEW YORKU K NIM PATRÍ.

SPEVÁCI VEDIA, AKÁ ZLOŽITÁ CESTA TAM VEDIE. NAJŤAŽŠIE VŠAK NIE JE DOSTAŤ SA, ALE VYDRŽAŤ: TAK AKO VŠADE INDE, AJ V SPEVÁCKOM NEBI JE KONKURENCIA VEĽMI SILNÁ. SLOVENSKÝ BASISTA SERGEJ KOPČÁK, KTORÝ SI SVOJU POZÍCIU V TEJTO OPERE UDRŽIAVA UŽ OD ROKU 1983 A PATRÍ K STÁLEMU ANSÁMBLU, TVRDÍ, ŽE SPEVÁK, KTORÝ CHCE VEĽA DOSIAHNUŤ, „MUSÍ MAŤ OKREM TALENTU SRDCE A INTELIGENCIU“.

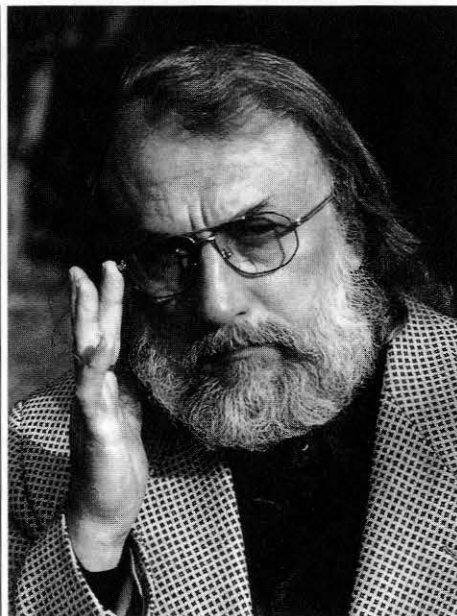
PRE HUDOBNÝ ŽIVOT SA S NÍM ZHOVÁRALA
MEŠKA PUŠKÁŠOVÁ.

▣ Keď sa hovorí o rôznych vokálnych školách, býva zvykom vyzdvihovať aj výsledky slovenskej vokálnej školy. Aká je skutočnosť v porovnaní s tradíciami ruskej, bulharskej či inej vokálnej školy?

SK Som presvedčený, že sa dá hovoriť o ruskej i o bulharskej vokálnej škole, ale v tomto zmysle slova sa nedá hovoriť o slovenskej. Tá neexistuje – mám na mysl to, čo v sebe zahŕňa pojem tradícia: pedagogické osobnosti, silné operné prostredie, výsledky. Bol by som rád, keby mi niekto presne charakterizoval základné črty slovenskej školy, osnovu, na ktorej je postavená vokálna pedagogika, v čom sa odlišuje od iných. Okrem toho, slovenská opera je veľmi mladá na to, aby mohla stáť v pozadí vokálnej „školy“. Na ňu treba naozaj mať dlhodobú tradíciu a zatiaľ to tak nie je. Preto zastávam názor, že z tohto hľadiska slovenská vokálna škola nejestvuje, a za tým si stojím.

▣ Sú teda dobrí slovenskí speváci, ktorí sa uplatnili doma i vo svete, podľa vás výsledkom práce niektorých vokálnych pedagógov, ale nie produktom ucelenej „školy“ s dlhodobou tradíciou?

SK Budem stručný. Napríklad niektoré slovenské speváčky, ktoré sa presadili vo svete, majú veľmi málo spoločného so „slovenskou vokálnou školou“. Veď najvýraznejšie zjavy – Edita Gruberová či Lucia Poppová – sa prakticky rozvinuli až v zahraničí, tam sa formovali a dlhý čas im trvalo, kým sa naozaj presadili.



▣ Pamätáte sa na svoje spevácke začiatky? Ako konzervatorista v Košiciach ste študovali hru na husliach. Iste nebolo pre vás ľahké zorientovať sa vo vokálnom umení, zvládnuť svoj hlasový aparát, techniku, literatúru. Bolo to za iných okolností, v inej dobe, aj možnosti boli iné...

SK Mal som to veľmi zložitú. Išiel som študovať spev na VŠMU, tam ma „pokazili“ a potom som hľadal možnosti, ako vyriešiť problém ďalšieho štúdia. Nemali sme vtedy také možnosti, ako napríklad ísť na kurzy. Vyhodili ma zo školy kvôli šesťdesiatemu ôsmemu roku, doma mi zakázali doštudovať. Naskytna sa však možnosť študovať v Bulharsku (1970). Tam som prežil obdobie „odvykania“ od zlých návykov z prvej školy. Keď som sa zorientoval a začal chápať, o čo v speve ide,

Foto Hugo Foto

potom to už išlo veľmi rýchlo. Najviac mi dali posledné tri mesiace štúdia v Sofii u môjho bulharského profesora (M. Popov). Ukázali mi cestu k spevu, najmä opernému. (Divadelné „zastávky“ Sergeja Kopčáka: 1971-1972 DJGT B. Bys-trica, 1972-1974 ŠD Košice, súťaže Pražská jar 1973, Rio de Janeiro, MTMI, Opera SND, debut v Londýne 1982, 1983 MET, neskôr La Scala, Paríž, Zürich, Viedeň a ostatné operné scény sveta. Pozn. MP)

☑ **Začínajúci spevák, ktorý príde na interpretačný kurz, si niekedy robí ilúzie o tom, čo všetko sa dá stihnúť u známeho pedagóga. Dva týždne tak nanajvýš ukážu tie najčastejšie chyby...**

SK Všetko, čo odovzdávam na letných interpretačných kurzoch mladým spevákom, je celá moja prax – od momentu, keď som začal, až po dnešok.

U študentov registrujem veľké chyby, ktoré pochádzajú od pedagógov. Takou ich veľkou chybou je, že najprv nebudujú „nástroj“, ľudský hlas, ale hneď začínajú „robiť muziku“. To je veľký omyl. Pokiaľ spevák nedokáže vybudovať tón, nemôže správne tvoriť piano, forte, crescendo, decrescendo, farbu, frázu... slovom, všetko, čo je základom dobrého výkonu, interpretácie, dobrej „muziky“.

Navyše treba si uvedomiť, že na interpretačných kurzoch by sa mala cizelovať predovšetkým interpretácia. Žiaľ, stretávam sa s hlasmi, ktoré nie sú dostatočne pripravené na „interpretáciu“. Preto sa musíme zaoberať aj technikou spievania, „stavbou“ hlasu, aby sme mohli spolu robiť aj niečo navyše.

☑ **Vychádzajme z toho, že vokálny nástroj sa začína stavať od nulového bodu. Koľko trvá „postavenie“ hlasu?**

SK Nemôžem to povedať presne, lebo nie som profesionálny pedagóg, učím iba v lete. Ale z tejto praxe už

viem, že pedagógovia, ktorých žiaci ku mne chodia, môžu cez rok urobiť oveľa viac ako ja za dva týždne. Niekedy sa ani nedajú odstrániť chyby, ktoré sa hromadia roky...

☑ **Pamätáte sa na svoje prvé zahraničné úspechy? Aký pocit má operný sólista, ktorému sa vydarí premiéra a spojke sa ide siedmy raz klaňať?**

SK Na to sa veľmi dobre pamätám, ale – v podstate som to vždy bral tak, že predstavenie sa skončilo, úspech už bol a život ide ďalej. Nikdy som si nezakladal na úspechoch. Skôr som bol smutný z toho, že predo mnou je o jeden operný úspech menej (pretože ho už mám za sebou).

☑ **Pripomína mi to starú indickú múdrosť, ktorá hovorí o tom, že keď sa narodíme, dostaneme do vienkla symbolickú kôpku jedla a čím skôr si ju zjeme, tým skôr odídeme z tohto sveta. Váš úspech zatiaľ nijako neupadá, aspoň nič**

tomu nenasvedčuje. Sú na svete operné scény, kde ste ešte nespievali a kde by ste spievať chceli?

SK Mám taký dojem, že ani nie.

☑ **Ako vnímate v tomto štádiu kariéry život „kočujúceho“ operného speváka?**

SK Veľmi ťažko... Zo začiatku, kým som všetko nepoznal, znášal som cestovanie bez problémov. Dnes už ma unavuje. Usilujem sa však brať svoju profesiu maximálne profesionálne. Zároveň viem, že raz, keď príde „môj“ čas, poviem „dost“ a už nebude nijaké pokračovanie. Nie som typ, ktorý nevie odhadnúť čas svojho odchodu. Ja to budem vedieť presne! Som dosť muzikálny na to, aby som zaregistroval prvé starecké vibrato, potom nebude nad čím váhať.

☑ **Znie to veľmi odhodlane, verím, že to tak skoro nebude.**

SK Zatiaľ robím svoju prácu dostatočne profesionálne. Ale keď spevákov povedia „go home“ americkí kolegovia preto, aby sa dostali na jeho miesto, cez to sa dá preniesť vtedy, ak je za tým adekvátny vý-

kon...
☑ **Čo teda ešte môže zreleho speváka s hviezdou kariérou potešiť a prekvapiť? Ste doma na všetkých operných scénach, kde sa cítite najlepšie?**

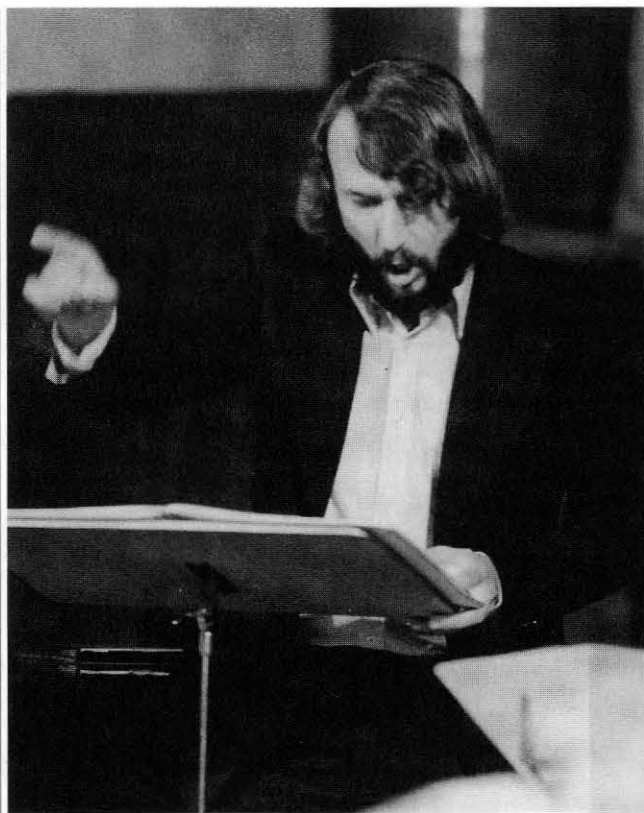
SK Po tých rokoch určite v Metropolitan Opera, lebo tam som už dosť dlho. Pre mňa už teraz nie je zaujímavé, kde spievam, ale s kým, kto diriguje, kto je režisér, kto spieva so mnou, akú rolu stvárnim... Méty, ktoré som si kedysi vytýčil, sú už za mnou. Londýn, Paríž, Miláno... Zaujíma ma len to, s kým budem účinkovať... Stretávam sa vždy s tým, že musím naštudovať niečo nové, ale ak mi nie je postava blízka, alebo mi agent ponúkne niečo, čo mi neseďí, tak to odmietnem.

(Výber z postáv, ktoré S. Kopčák stvárnil: Boris Godunov, Pimen, Varlaam, Gremin, Don Carlos, Zachariáš, Vodník, Timur, Mefistofeles, Komtúr, Her-

mann, Collin, Sparafucille, Mefisto... Pozn. MP)

☑ **Mám takú naivnú predstavu, že basista je spevák, ktorý musí predčasne herecky „zostarnúť“, aby sa vtесnal do niektorých nádherných basových operných rolí, a naopak, unikajú mu postavy mladých krásnych milovníkov v operných príbehoch. Nikdy vám to nebolo ľúto?**

SK Nie, nebolo, basový odbor má tiež krásne postavy, s ktorými sú spojené problémy herecké a muzikantské, ale aj potešenie. Začal som spievať „operných starcov“, keď som mal 23 rokov. Vtedy som ako mladý basista-starec musel začať inak rozmýšľať, prispôbovať sa vnútri postáv, hľadať v psychologickkej kresbe vhodné prvky, aby to bolo pravdivé. Bola to veľmi dobrá škola. Túto fázu som absolvoval ešte v Bulharsku, keď mi môj pedagóg pri Greminovej árii ukázal napríklad chôdzu. Nie je to také jednoduché pre mladého speváka, ako by sa



NA KONCERTE NOVEJ SLOVENSKEJ HUDOBNEJ TVORBY ROKU 1979

FOTO ARCHIV

zdalo na prvý pohľad. Starcov stvárnijem prakticky celý život, ale neľutujem. Niekedy som býval nahnevaný, že si musím okrem spevu na javisku veľa „odrobiť“ aj herecky a všetku smotanu si „zlížu“ soprán s tenorom. Ale to už je za mnou...

❑ Basové operné postavy bývajú často negatívne. Nezriedka aj intrigujú, zabíjajú... Koľkokrát ste boli ako postava vystavený násiliu v opernom príbehu?

SK V opere som už zažil všetko. Intrigoval som, často som zomieral, vraždil som, vedel by som zahrať perfektné smrť... takých postáv je veľa...

❑ Má vypätá dejová dramatická situácia nejaký vplyv na váš spevácky výkon, navyše keď je kombinovaná s náročnou pohybovou akciou?

SK Tu nastupuje spevákova inteligencia – musí mať všetko pod kontrolou. Pokiaľ je to tak, zaspieva všetko.

❑ Koncertný spev a Sergej Kopčák. Čo musí spevák zmeniť v technike spevu, keď robí napríklad piesňový recitál?

SK Koncertnému spevu sa venujem podstatne menej, ale robím aj oratoriálnu literatúru, lebo koncertný spev je veľmi dôležitý pre operného speváka. (Ale, ako viete, už dávno nie na Slovensku.) Pri koncertnom vokálnom prejave musí spevák veľmi veľa prvkov odbúrať: inak sa spieva v opere a inak na koncertnom pódium... Spevák si musí uvedomiť a rešpektovať to, že je na pódium sám a nik mu nepomôže, nemá sa za koho a za čo skryť. Sem-tam malé gesto, ale inak je všetko postavené na hlase a technike spevu. Je to oveľa ťažšie ako robiť operu. Zaujať poslucháča trojminútovou piesňou tak, aby si to pamätal, to je naozaj umenie. Na to treba „hlavu“! Srdce a inteligenciu.

Nikdy som sa nesnažil obmedzovať repertoár. Najbližšie mám k slovanskej vokálnej literatúre...

❑ Ako sa má vyvíjať profesionálna kariéra speváka,

ktorý chce na operných javiskách vydržať veľa sezón v technickej, hlasovej a hereckej pohotovosti?

SK Je to individuálne. Keď bude mať spevák len zopár rolí, tak sa „neospieva“. Veľa rolí z rôznych štýlov je pre speváka veľmi zaťažujúce a je predpoklad, že sa hlasovo unaví skôr. Poznám takých, ktorí sa s 5–6 postavami dokázali prespievať celou kariérou – z divadla do divadla. Takáto práca by ma však netešila. Ak by som spieval iba Filipa v rôznych divadlách počas celej sezóny, bol by som z toho veľmi otrávený. Preto uprednostňujem pestrý repertoár.

❑ V roku 1998 ste spievali v Prahe na koncerte s M. Lapšanským. Veľmi dávno sme vás nepočuli spievať na Slovensku. Je to taký problém?

SK Je. Program mám obsadený na niekoľko rokov vopred a tak viem, že na Slovensku nemám nič zahovorené. Zdô-

razňujem, že rád robím s inteligentným partnerom, preto uprednostňujem seriózne ponuky. To sa týka aj zahraničia a podľa toho sa rozhodujem.

❑ Premiérovali ste veľa slovenských vokálnych skladieb, niektoré boli písané priamo pre vás.

SK Ku každej zo skladieb, ktoré boli skomponované aj z môjho popudu, som mal veľmi blízky vzťah. Trochu ma mrzí, že sa týchto diel interpretačne neujíma aj nejaký iný spevák. Sú to originálne a zaujímavé skladby, aj keď interpretačne veľmi ťažké.

❑ Aký je váš názor na veľké štadiónové produkcie „troch tenorov“ s hitovým operným repertoárom? Prečo to neskúša aj traja basisti?

SK Som absolútne proti tomu. Nikdy by som sa nezapojil do takejto show. Som typ, ktorý je schopný spievať iba pre operné publikum, v divadle, aj keď to bude publikum málopočetné. Ale robím kumšt a nie show!

❑ Existujú názory, že takéto produkcie vzbudzujú záujem o operu u laického publika. Z toho, čo vravíte, vyplýva, že zrejme nie ste toho názoru.

SK Nie, to naozaj nenaučí ľudí počúvať operu. Je to omyl.

❑ Precestovali ste s operou celý svet. Akú prognózu by ste vyslovili opernému žánru po roku 2000?

SK Dobrú. To môžem povedať s plnou zodpovednosťou. Nesmie sa stať, že by opera stratila svoj priestor, svoje pôsobisko. Som presvedčený, že ani jeden inteligentný národ so srdcom nedopustí, aby sa opera stratila z hudobného umenia. Ak by sa tak stalo, bola by to katastrofa. Azda to tak nebude ani tu, na Slovensku! Práve preto si však predstavujem iný spôsob organizácie operných produkcií. Mnohé by sa malo zmeniť, aby sa nadviazalo na staré časy, keď sme sa

prezentovali športom, kultúrou, keď sa podporovalo umenie (aj keď nie vždy to najlepšie). V tomto by sa malo pokračovať. Ak nebudú mať u nás dobré umenie a hudba podporu, tak sa nebudeme môcť zaradiť medzi kultúrne národy. A takúto podporu potrebuje aj opera. Za tým si stojím...

Posledné slová operného fantasty, sólistu newyorskej Metropolitan Opera – Sergeja Kopčáka, sú diagnózou aj receptom zároveň. Ťažko s nimi nesúhlasí!

Vo veľkom Katalógu MET na sezónu 1998/99 – okrem iného – sú uvedené obsahy všetkých oper, ktoré sa budú v sezóne uvádzať, a podrobný zoznam všetkých donátorov (začlenených podľa výšky sponzorských darov). Na dvadsiatich stranách sú uverejnené všetky fotografie sólistov angažovaných na túto opernú sezónu. Medzi mnohými ďalšími je so stručným: Sergej Koptchak, Bass, (Dacov, Slovak Republic), Debut 1983... ❑



SERGEJ KOPČÁK AKO BORIS GODUNOV

Foto Archiv

Alexander Albrecht

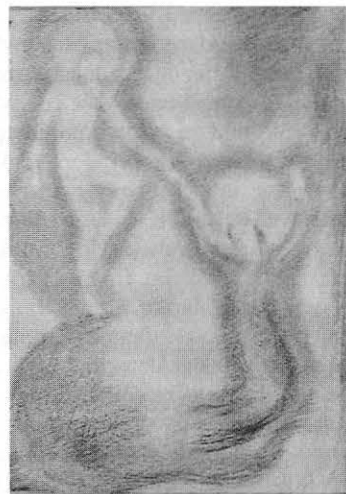
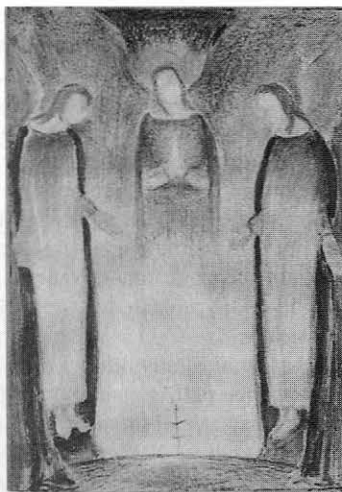
Tri básne z cyklu *Marienleben* R. M. Rilkeho pre soprán, miešaný zbor a orchester


Ľubomír Chalupka

Novšia slovenská hudobná historiografia zaslúžene vyzdvihla podiel skladateľa, dirigenta a pedagóga Alexandra Albrechta (1885–1958) na rozvíjaní profesionálneho hudobného života v Bratislave i na formovaní modernej kompozičnej orientácie slovenskej hudby v prvej polovici 20. storočia. Albrecht bol osobnosťou syntetického rozmeru, ťažiacou z pozoruhodného rozhľadu a schopnosti v kompozičnej praxi prepájať úctu k tradícii s tvorivým hľadačstvom a v činnosti hudobníka presadzovať etické zásady svedomitej služby najvyšším umeleckým hodnotám. Progresívne názory, ušľachtilá povaha i ľudské kvality

niť sa rovnoprávne do klenotnice slovenskej hudobnej tvorby 20. storočia.

Hoci závažné východisko pre rekonštrukciu Albrechtovho skladateľského vývoja tvorí imponantný rad inštrumentálnych opusov – od mladíckej *Sonáty pre klavír* (1905) a *Triá* (1907) cez citovú úprimnosť *Klavírneho kvinteta* (1913) a *Sláčikového kvarteta* (1919) a vykryštalizovaný tvar modernej výpovede v *Suite pre klavír* (1924) a zrelej *Sonátine pre 11 nástrojov* (1926) až po autobiograficky koncipovanú symfonickú báseň *Túžby a spomienky* (1934) a plod poslednej tvorivej periódy *Koncertantnú suitu* pre violu a klavír (1952) – nezna-




PRE/BURG AM 24. NOV. 1929.

JÚLIUS SCHUBERT (1888–1947): *MARIENLEBEN*. TRIPTYCH INŠPIROVANÝ DIELOM A. ALBRECHTA
(NARODENIE MÁRIE – PIETA – O MÁRIINEJ SMRTI)

pomáhali Albrechtovi pružne i napriek protivenstvám prekonávať národnostné i konfesionálne rozpory, sprevádzajúce konštituovanie umeleckej kultúry v Bratislave po roku 1918. Jeho skladateľský odkaz, donedávna nespravodlivo obchádzaný, tvorí presvedčivý dokument o sile a originalite tvorivej invencie, schopnej prekonať dobové obmedzenia a začle-

mená to, že by v tomto kontexte vokálne skladby zaujímali periférne postavenie. Sú len menej známe. Inšpirácia textom posilňovala romantické vrstvy Albrechtovho kompozičného naturelu, snúbiace sa so zmyslom pre plastické kontrasty a rozširovanie tvárných prostriedkov. Albrecht pomerne skoro dosiahol súlad medzi novoromanticky sýtenou expresi-

vitou a z brahmsovskej tradície odvodeným inštinktom pre reguláciu mnohovravnosti, vyrovnanosti a koncentrácie, čo platí aj pre jeho piesňovú tvorbu z rokov 1909–1912. Dominuje tu lyrizmus, príznačný pre tvorbu nemeckých skladateľov, klasikov romantickej piesne, modelujúci dôležitú súčasť zrelej Albrechtovej predstavivosti (nie náhodou sa pieseň *Rosenzeit / Čas ruží* z roku 1909 stala ústrednou myšlienkou neskoršieho *Klavírneho kvinteta*). Na pôde koncentrovaného dialógu klavíra so spevným hlasom formoval Albrecht i základné atribúty svojho harmonického myslenia, založeného jednak na zahmlievaní tonálnych opôr novoromanticky oscilujúcich funkčných vzťahov, jednak na ich prečisťovaní a zjasňovaní diatonicky vedenou melódiou a najmä eufonicky pôsobiacimi kvintakordovými komplexmi. Zároveň sa na tejto pôde odhalila menej známa črta formujúceho sa skladateľovho štýlu: zmysel pre dramatismus, záujem o gradačne pointovaný tektoniku, vzrušivosť procesu. Inšpirovala ju najmä baladickosť námetu – takto je koncipovaná už pieseň *Der Verdammte (Zatratení)* z roku 1909. Albrecht dobre poznal tvorbu súčasníkov – Richarda Straussa, Maxa Regera i Arnolda Schönberga, jeho tvorivá individualita však dokázala stráviť tieto podnety bez vonkajšieho napodobňovania. Expresívnosť Albrechtovej hudby nedosahovala polohu exaltovaného expresionizmu, záujem o hľadačstvo nevyústil do experimentovania s tvarmi len kvôli exkluzivite znenia. Skladateľovi viac záležalo na pozícii, funkčnosti a emocionálnej určitej vybraných nápadov. V partitúre balady *Die Nacht (Noc, 1922)* na Petőfiho verše možno nájsť veľa štruktúr, charakteristických i pre sonoristicky motivovanú tvorbu Clauda Debussyho: päťzvukové komplexy, kvartové akordy, viacnásobné paralelizmy kvintakordov či kvartovo-kvintových útvarov, i celotónové postupy objavujúce sa v prostredí dvanásťtónovej chromatiky. V strednom diele piesne je klavírny part rozvinutý až do orchestrálnej farbitosti, čo svedčí o skúsenostiach, ktoré skladateľ získal pri písaní symfonickej suity.

Pre vnímavú Albrechtovu osobnosť bolo charakteristické, že svoj rozhľad nebudoval len na záujme o oblasť súdobej európskej hudobnej tvorby, ale že rovnako sa kontaktoval aj s novými prúdmi vo výtvarnom umení a v poézii. Mobilizoval ho do toho aj jeho švagor Dr. Richard Messer, znalec a propagátor moderného výtvarného umenia a literatúry v Bratislave. Bol to on, čo sústredil pozornosť skladateľa na poetickú tvorbu nemeckého básnika, pražského rodáka Rainera Mariu Rilkeho (1875–1926), predstaviteľa nového typu symbolickej lyriky a priekopníka vývinovej cesty nemeckej poézie od dekadentného romantizmu a secesie k modernejšiemu výrazu. Albrechta zaujal cyklus *Marielenleben* (Život Márie), ktorý Rilke dokončil roku 1913, najmä príťažlivé prepojenie pre básnika príznačnej intenzity lyrickej výpovede s jednoduchosťou, až s určitou civilnosťou poetických sentencií. Rilke sa totiž neinšpiroval náboženskou mytológiou, viazanou na ústrednú postavu, ale biblickú Máriu uchopil prostredníctvom sveta nemeckých ľudových duchovných legiend, resp. drevorytov Albrechta Dürera. Preto jej postava dostáva ľudské črty a stáva sa symbolom ženy trpiacej smrťou syna. Azda pre túto svetskú sa Rilkeho cyklus stretol s nevôľou ortodoxných cirkevných kruhov a jeho poetický cyklus bol určitý čas dokonca na indexe.

Už roku 1917 – nie náhodou uprostred vojnových udalostí – si Albrecht z pätnástich básní cyklu vybral na zhudobnenie *Pietu*, kľúčové miesto v Máriinom živote, kde sa smútok a rezignácia spájajú s emocionálne vyklenutou expresiou tra-

gickosti. V zhode s námetom i Rilkeho poetickým pretlmočením a inšpirujúc sa aj slávnou Michelangelovou sochou, je Albrechtova pieseň pre soprán a klavír lyricko-dramatickou miniatúrou, v ktorej sú už prítomné podstatné atribúty zreleho skladateľovho štýlu: dôraz na prácu s detailom, schopnosť budovať kontrastné kontúry, emocionálna určitosť a náladová diferencovanosť. Zvrásnenosť melodické línie, nové harmonické tvary a zvukovosť sú plne v súlade s požiadavkami koncízneho a hudobne vyváženého celku. Pre Albrechta bolo totiž príznačné, že ani predlohy, inšpirujúce programovú kompozíciu, nevedli skladateľa k prostej ilustratívniosti či k literárnej deskriptívniosti (takej príznačnej napríklad pre druh symfonickej básne druhej polovice 19. storočia). I keď si vážil tvorbu Richarda Straussa, spôsob naturalistickej zvukomalby mu zostal cudzí. Práve symbolicky motivované Rilkeho poetické reflexie upevňovali v Albrechtovej tvorivej imaginácii hlbší a modernejší prístup k literárnej predlohe. Svedčí o tom aj symfonická suita *Šípikova Ruženka*, písaná bezprostredne po subjektívne inšpirovanom (obraz osobnej pohody, radosti a rodinného šťastia), ale emočne vyrovnanom *Sláčíkovom kvartete*, dokončená roku 1921. Rozprávkový námet a zreteľné programové pointovanie hlavných postáv nevedli k literárnemu popisu deja, ale k zdôrazneniu myšlienkového pozadia rozprávky, symbolizujúcej vyššiu zákonitosť striedania ročných období. Suita je prvou Albrechtovou orchestrálnou kompozíciou, čo pre skladateľa znamenalo vyrovnat sa s prostriedkami veľkého symfonického aparátu romantického typu tak, aby sa eliminovalo nebezpečenstvo ilustratívniosti, ale i hýrivého narábania s farebnými nuansami, akými orchester disponuje. V bohatšom zvukovom prostredí rozvinul Albrecht diferencovanosť špecifických hudobných obrazov, viažucich sa na konkrétnu náladu či výraz, ktorú uplatnil už v *Klavírnom kvintete*.

Po tvorivom vypätí korunovanom *Sonátinou*, dielom, v ktorom sa definitívne rozišiel s novoromantickou vrstvou svojej umeleckej imaginácie a úspešne riešil aj typ modernej koncipovanej polylineárnej konfrontácie 11-člennej komornej zostavy (dielu sme venovali pozornosť v *Hudobnom živote* č. 12/1998), sa Albrecht znovu vrátil k Rilkeho cyklu *Marielenleben* a rozhodol sa pre jeho rozmernejšie zhudobnenie, teraz už prostriedkami oratoriálnej vokálno-inštrumentálnej kompozície. Nevyužil však všetky básne cyklu – tak ako nedlho pred ním nemecký skladateľ Paul Hindemith –, ale pre plánovaný celok si vybral len tri básne: k už skomponovanej *Piete*, ktorú postavil do stredu svojho cyklu, pridal básne *Geburt Mariae* (Narodenie Márie) a *Vom Tode Mariae* (O Máriinej smrti).

Albrecht pravdepodobne nepoznal Hindemithovo zhudobnenie Rilkeho *Marielenleben* v podobe pätnásťdielného piesňového cyklu pre spevný hlas a klavír, ale aj prípadný kontakt s ním by vylúčil možnosť ovplyvnenia. Nemecký skladateľ postihol poetickú esenciu textovej predlohy v odromantizovanej polohe, v intenciách novej vecnosti, kde vokálny part s jednoduchými líniami klavírneho sprievodu akcentuje prísnu neobarokovú štylizáciu. Je zaujímavé, že Hindemith, príznačný svojou kompozičnou pohotovosťou, pracoval na cykle temer dva roky (1923–1924), lebo dielu prisudzovať dôležité postavenie v štádiu odvrátenia sa od épatizmu svojej mladíckej avantgardnej orientácie smerom ku konštruktívnej disciplíne. O tom, že toto dielo považoval za kľúčové, svedčí aj skladateľov návrat k nemu po vyše dvadsiatich rokoch, keď niektoré piesne z cyklu zinštrumentoval a zrekonštruoval v duchu svojej teoretickej koncepcie usporiadania tónovej

sústavy. Voči sledu asketických, zámerne odromantizovaných piesní Hindemithovho cyklu predstavuje Albrechtov výber troch básní hlbší zmysel. Nechcel totiž obsiahnuť komplet epických obrazov, prítomných v Rilkeho veršoch, čo by mohlo viesť k deskriptívnosti, ale sústredil sa na tie, ktoré predstavovali myšlienkové ťažisko a podmieňovali logickú výstavbu dramaticky projektovaného hudobného celku: obľúk života od narodenia po smrť s utrpením ako organickou súčasťou existencie. Takýto filozofický prístup k námetu umožnil Albrechtovi plne uplatniť a novo rozvinúť zmysel pre účinné rozloženie kontrastov a gradačných vrcholov v záujme priliehajúcej emocionálnej intenzity. Vnútorne zanietenie spôsobilo, že skladateľ dielo vytvoril v pomerne krátkom čase – počas letnej dovolenky v roku 1928 na Semmeringu.

Hoci skladba, písaná pre sopránové sólo, miešaný zbor a symfonický orchester, zodpovedá typu kantáty či oratória, spôsobom zhudobnenia sa vzpiera jednoznačnému druhovému zaradeniu. Evokuje skôr náladu Mahlerových a Straussových orchestrálnych piesní či Brahmsovej altovej *Rapsódie*. Ako výstižnejšie sa javí skladateľovo označenie cyklu *Drei Gedichte* (Tri básne), zdôrazňujúce poetickú predlohu. Sú to tri hudobné fresky, pointované lyricko-dramatickou polaritou a zjednocované príbuzným hudobným materiálom i začlenením do dynamicky zvrásnenej tektoniky. Základ naratívnosti spočíva vo vokálnej zborovej vrstve, vedenej homofónne so zdôraznením harmonického plánu. Orchester, posilnený čelistou a klavírom nielenže vytvára farebný kontrast, ale aj pointuje náladové situácie. Napriek opore v novoromantickej inštrumentácii nesiahol Albrecht po symfonickom plnozvuuku, ani po brilantnej exhibícii nástrojových skupín či po novších sónicko-artikulačných možnostiach. Decentnosť dvojpásmovosti (motivicky jasný tvar monológov nástrojov pred sónickým pozadím) a registrové rozloženie nástrojových farieb (prípadajúce orchestrálne čítanie Césara Francka a Maxa Regera) boli výsledkom cibrenia skladateľovej zvukovej predstavivosti na hudobnom materiáli niekoľkých komorných inštrumentálnych kompozícií. Na rozdiel od *Sonátny pre 11 nástrojov* nepracoval tu Albrecht natoľko s detailom, temer chýba aj polyfonická prepracovanosť a grafická čistota faktúry, čo je však pochopiteľné vzhľadom na tvorivý zámer i zvolené prostriedky.

Prvá časť – *Geburt Mariae* – sa začína triolovým pohybom sláčikov v *H dur*, Albrechtovej obľúbenej tónine, symbolizujúcej stav pokoja, zmierenia, čistoty, katarzie. (V takomto zmysle sa táto tónina vyskytla už v baladických piesňach *Der Verdammte /Zatratení/* a *Die Nacht /Noc/* a nachádzame ju aj v symfonickej básni *Túžba a spomienky*.) Pomerne rýchlo sa zahmlieva moduláciou do iných tónin, aby sa objavila v druhej lyricko-medzihre orchestra a v závere časti. Zbor uvádza Rilkeho verše, ktoré oznamujú očakávanie radostnej udalosti – narodenia dieťaťa. Skladateľ napriek homofónnej celistvosti deklamácie vnáša prostredníctvom metricky nerovnakých fráz vnútorné napätie. Zaujímavý je hudobný výklad zhonu na sedliackom dvore, kde sa dieťa narodilo: rytmicky diferencovaná téma (Pr. 1), fugatovo spracovaná v sláčikoch, nákrátko sprítomňuje Albrechtovu obľúbenú humornú polohu, inak, pochopiteľne v tomto diele vzhľadom na vážnosť námetu neprítomnú.

Bezprostredne potom nastupujúca druhá časť – *Pieta*, kde epickú deklamáciu zboru nahrádza expresívne vyklenutá línia sólového sopránu, stavia na kontrapozícii elegicko-tragickej atmosféry a vyhroteného, dramaticky účinného afektu bóľu. Pastelový zvuk anglického rohu s basklarinetom a ne-

Pr. 1

Andante agitato, energico

Pr. 2

Poco più vivo

skôr hoboja s fagotom je farebne pointovaný aj využitím štruktúry celotónovej stupnice. Línia vokálneho partu je vedená expresívne, s väčšími intervalovými skokmi. (Pr. 2) Príznačná je zmena hustoty inštrumentálneho sprievodu – od zámlky (účinného skladateľovho spôsobu pointovania kontrastov vo faktúre a tektonike, funkčne využitého vo viacerých dielach zreleho obdobia) až po masívne pletivo hlasov a paralelizmy akordických mnohozvukov. Po sentencii „Du wurdest groß um als zu großer Schmerz ganz über meines Herzens Fassung hinauszustehen“ (Stal si sa veľkým, aby si zaťažil bolesťou moje srdce) sa orchester v medzihre vzopne na gradačný zdvih, výkrik bolesti. Toto miesto zvukovo i expresívne pripomína vrcholy v Suchoňovej *Baladickéj suite*, či *Žalme zeme podkarpatskej* (tvarovo podobná melodická deklinačia). Po zádrži kvintakordu *es mol* speje proces k záverečnému povzdychu Márie – „Jetzt liegst du quer durch meinen Schoss, jetzt kann ich dich nicht mehr gebären“ (Teraz ležíš naprieč v mojom náručí a ja Ťa už nemôžem porodiť) – a k utíšeniu, harmonicky pointovanému vyčistením celotónovej štruktúry kvintakordom v *C dur*.

Záverečná časť *Vom Tode Mariae* je najrozsiahlejšia. Text básne nehovorí priamo o Máriinej smrti, ale približuje okamih jej nanebovzatia. Hoci miesto je tu pre ňu pripravené, cíti sa nesmelo v slávnostnom prostredí, oblažuje ju však stretnutie s milovaným synom. Albrecht rozvinul hudobný proces do postupného budovania gradačného vrcholu, incipit radosti a vznešenosti sa zjavuje v úvodnom motíve sordinovanej trúbky na pozadí tremolujúcich sláčikov, aby sa rozvinul vo vokálno-inštrumentálnom súzvuuku i dialógu. Moment vyvrcholenia nie je lineárne plynulý, ale Albrecht pracuje aj metódou zlomov, redukcie. Zborový part je po melodicko-rytmickej stránke čoraz pokojnejší, v orchestri sa objavujú postupy, charakterizujúce zreľú podobu skladateľovho hudobného myslenia. Je to predovšetkým osobitě inovačné poňatie harmónie, ktorá sa nevzdáva princípu centra, a dovoľuje rôzne nuansované napätie medzi konsonanciou a disonanciou, intervalovo stavanými súzvukmi, umožňujúcimi emancipované postavenie zložitejších tvarov a ich striedanie s tradičnými štruktúrami a funkčnými väzbami. V tomto prostredí sa celkom prirodzene a nie ako exotikum uplatňuje celotónová stupnica a rozvíjajú sa aj impresionis-

ticky traktované, sónicky pôsobiace paralelizmy kvintakor-
dov (Pr. 3). Zaujímavý je záver skladby, majestátny pochod
na kvázi passacaglio-om ostinate štyroch tónov, ktorý sme-
ruje nahor, do katarzie étericky pôsobiaceho kvintakordu
H dur, rozloženého po celom zvukovom registri orchestra.

Tri básne Alexandra Albrechta sa už pri premiérovom uve-

Pr. 3

Tranquillo (♩ = 74)

dení v novembri 1929 v podaní spojených bratislavských
zborov, orchestra Cirkevného hudobného spolku so sklada-
telom za dirigentským pultom stretli s pozitívnym ohlasom
kritiky. Príznačné pre Albrechtovu pozíciu v bratislavskom
hudobnom živote bolo, že o jeho diele sa pochvalne vyslovili
slovenskí kritici Antonín Hořejš, Ivan Ballo a Fraňo Dostalík.
Poeticky založený Dostalík napríklad píše (Slovák, 27. 11.
1929): „Krásnosýty sklad orchestrálnych farieb sa hravo
unáša k bystrým rytmickým reakciám. Tón za tónom jasno
kreslí veľbu slov básnika. Rytmická bohatosť, ktorá od za-
čiatku preplňuje skladbu, pôsobí až mrazivo. Zbor prispieva
k vyrovnaniu dimenzionálnej hladiny, sólový spev sopránu
pôsobí ako krásne nádejné ráno po búrke duševných bojov.
A. Albrecht dnešným hlasom hovorí v životnej rytmike, jas-
nej slovnej deklamácii a v programovosti.“ Premiéru však
ohrozoval tieň nacionalisticky motivovaného nepokoja.
Albrecht totiž na program koncertu naplánoval náročnú dra-
maturgiu – tri premiéry; popri svojom diele aj uvedenie Re-
gerovho oratória *Die Nornen* (Mníšky) a Kodályovej kantáty
Psalmus Hungaricus. Posledne menovaná skladba však musela

byť na zásah policajného riaditeľa (!) vypustená a nahradená
Beethovenovou 5. symfóniou. O prioritě umeleckých kritérií
nad inými svedčí postoj Ivana Ballu, ktorý cítil závažnosť no-
vého Albrechtovho diela a považoval za potrebné uviesť ho
už o tri mesiace aj na koncerte Osvetového zväzu, určenom
najmä prostrediu slovenského publika. Táto Ballova iniciatíva
sa stretla s nevládou, hľadajúcou v pozornosti voči Albrecht-
ovej umeleckej osobnosti akési „podkladanie sa nemecko-
maďarskej skupine ... pochybné 'kultúrne styky', ... poklon-
kovanie voči živlu, tak krajne namiereného voči nám“
(Alexander Moyzes, Slovák, 11. 2. 1930). Skladateľovi bolo
však, ako sme v úvode spomenuli, cudzie pestovanie nacio-
nalizmu, on svojou hudbou a dirigentskou aktivitou oslovo-
val všetkých, ktorým záležalo na čistom hlase umenia. Aj
dnes, po odstupe času, vnímame toto dielo nie natoľko ako
prejav religiozity (Albrechtovi ako „zamestnancovi“ Cirkev-
ného hudobného spolku sa zo strany cirkevnej vrchnosti vy-
čítalo, že sa málo venuje uvádzaniu liturgickej hudby a tieto
útoky zosilneli zakrátko po uvedení Troch básní), ale ako pre-
jav ľudskosti a tvorivej imaginácie. Pre tieto kvality si zaslu-
huje, aby nezostalo len zaznamenané na vynikajúcej gramo-
fónovej, resp. CD nahrávke, ale aby znovu zaznievalo v živej
realizácii. ■

Pramene:

A. Albrecht: Drei Gedichte aus dem „Marienleben“ von R. M. Rilke für Sopran,
Chor und Orchester. Klavírny výťah. Ed. Fischer und Jagenberg, Köln.
Tri básne z cyklu Das Marienleben R. M. Rilkeho pre sólový soprán, miešaný
zbor a orchester. (M. Hajóssyová, Zbor a orchester Slovenskej filharmónie,
dirigent L. Rajter.) In: LP Alexander Albrecht, edícia Tvorcovia slovenskej
národnej hudby, OPUS 9110 1637-38, Bratislava 1985.
CD: Musica 790025-2 Wien 1996 (nahrávka prevzatá z LP OPUS)

Literatúra:

Klinda, F.: *Alexander Albrecht*. SVKL Bratislava 1959.
Hrušovský, I.: *Alexander Albrecht*. In: *Slovenská hudba v profiloch a rozboroch*.
ŠHV Bratislava 1964, s. 135-142.
Burlas, L.: *Slovenská hudobná moderna*. Obzor Bratislava 1983, s. 48-54.
Michalková, L.: *Hodnoty sa nestrácajú*. In: *Hudobný život*, XVII/1985, č. 17, s. 1.
Suchoň, E.: *Úvahy o jubilentovi*. In: *Hudobný život*, XVII/1985, č. 17, s. 3.
Albrecht, J.: *Život a dielo A. Albrechta očami syna*. In: *Hudobný život*, XVII/1985, č.
17, s. 8.

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

Vo francúzskom meste Nice vznikla za podpory niekoľkých francúzskych a sloven-
ských podnikateľov a nadšencov asociácia DECOUVERTES (Objavy), ktorej cieľom je
pomáhať rozvoju ekonomických, technických, sociálnych a najmä kultúrnych vzťahov
medzi Slovenskom a Francúzskom. V prvých rokoch činnosti sa asociácia sústreďuje
na propagáciu slovenského hudobného umenia predovšetkým v Provencálsku a Prí-
morských Alpách. S mestom Nice a regionálnou vládou pripravuje hostovanie sloven-
ských hudobných telies, spevácke a inštrumentálne koncerty, projekt prezentácie
súčasných hudobnej tvorby a i.

Asociácia DECOUVERTES vytvorí pre svojich členov platformu pre stretnutia a vý-
menu skúseností medzi predstaviteľmi inštitúcií a organizácií, umelcami a peda-
gógmi, poradí a pomôže zorganizovať tematické stretnutia, konferencie a študijné
cesty.

Funkciu čestnej prezidentky asociácie prijala p. Edita Gruberová, správnou radu
tvoria: PhDr. Ján Korecký, filológ, novinár a prekladateľ (prezident), Serge Ferrara,
skladateľ a aranžér (viceprezident), Caroline Brion (pokladníčka), Lucia Magalhaes
(tajomníčka) a PhDr. Viera Polakovičová, CSc., muzikologička, hudobná kritička a dip-
lomátka (generálna riaditeľka).

Asociácia DECOUVERTES pozýva do svojich radov všetkých záujemcov a priazniv-
cov tejto myšlienky. Bližšie informácie na adrese:
Dr. Viera Polakovičová, Stavbárska 48, 821 07 Bratislava, tel. 07/45 24 65 81,
E-mail: polakovic@netlab.sk.

Magdalena Kožená dostala ponuku
od Johna Eliota Gardinera naštudovať
úlohu Euridiky v Gluckovej opere
Orfeus. Gardiner mal možnosť vypočuť
si mladú českú sopranistku, absol-
ventku VŠMU v Bratislave, na svojej
farme v Salisbury a bol jej výkonom na-
dšený. Inscenácia Orfea otvorí 8. sep-
tembra t. r. parížske divadlo Châtelet.

Sopranistka Emma Kirkby je v čerstvej
ponuke Universal Music zastúpená
dvoma titulmi: profilovým CD (W. A.
Mozart, Vivaldi, Purcell, Händel, Arne,
Dowland, Haydn, Pergolesi) a Svadob-
nými kantátami J. S. Bacha. Na oboch
tituloch spolupracovala Academy of
Ancient Music a Christopher Hogwood.

Universal

„Nemožno byť pianistom a nebyť hudobníkom“

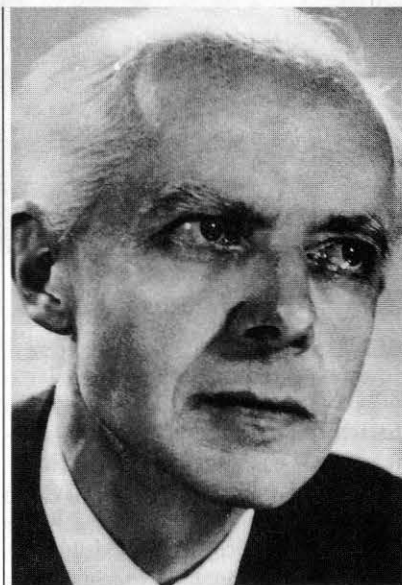
Béla Bartók

Miloslav Starosta

Béla Bartók patrí medzi najvýraznejšie osobnosti európskej hudby 20. storočia: skladateľ, etnomuzikológ, klavirista, pedagóg, editor notových publikácií sa narodil v Nagyszentmiklósi (dnes Sannicolaul Mare) 25. marca 1881, zomrel v New Yorku 26. septembra 1945. Od roku 1894 žil s matkou v Bratislave, kde aj absolvoval svoje gymnaziálne štúdiá. Roku 1899 sa stal polucháčom Hudobnej akadémie v Budapešti; v hre na klavíri sa tu vzdelával u Lisztovho žiaka Istvána Thomána, v kompozícii u Hansa Koesslera. Roku 1905 sa zúčastnil na súťaži Antona Rubinsteina v Paríži ako skladateľ i klavirista a roku 1907 sa stal nástupcom svojho profesora Istvána Thomána na budapeštianskej Hudobnej akadémii, kde viedol vyššie, takzvané akademické ročníky. Ako pedagóg klavírnej hry tu pôsobil 30 rokov; bol ľudským i umeleckým vzorom svojich žiakov. Medzi jeho absolventov patrí i Ditta Pásztoryová (od roku 1923 Bartókova manželka), ďalej Lajos Hernádi, Alexander Albrecht (o 4 roky mladší priateľ a kolega z gymnaziálnych štúdií v Bratislave, Bartókov žiak aj v kompozícii), György Sándor, Štefan Németh-Samorínsky, slovenský hudobný skladateľ, organista a klavirista, i Helena Gáfforová, dlhoročná slovenská koncertná umelkyňa, dodnes pôsobiaca ako docentka na HTF VŠMU v Bratislave. Od roku 1934 bol Bartók spolupracovníkom, od roku 1936 členom Maďarskej akadémie vied so zameraním na výskum maďarskej ľudovej piesne. Krátko po svojom poslednom koncerte v Budapešti roku 1940 emigroval do USA, kde v neustálej finančnej tiesni pôsobil až do svojej smrti.

V Bartókovom diele sa spájala etnomuzikologická práca so skladateľskou i interpretačnou činnosťou. Od roku 1904 zaznamenával maďarské, neskôr i slovenské a rumunské ľudové piesne,

porovnávajúc ich s bulharským, arabským a tureckým hudobným folklórom. Okolo 2600 slovenských ľudových piesní pripravil na vydanie v Matici slovenskej (zo štyroch zväzkov doteraz vyšli iba tri). Celkove urobil asi 8000 fonografických záznamov, pričom sa napriek vojnovým stratám zachovalo asi 13 tisíc zápisov ľudových piesní. K jeho najdôležitejším teoretickým prácam patria: *Der Einfluss der Volksmusik auf die heutige Kunstmusik* (Vplyv ľudovej hudby na súčasnú hudbu, Berlín 1920),



BÉLA BARTÓK

A magyar népdal (Maďarská ľudová pieseň, Budapešť 1924), *Népzénék és a szomszéd népek népzéneje* (Naša ľudová hudba a ľudová hudba susedných národov, Budapešť 1924), *Miért és hogyan gyűjtsünk népzénet?* (Prečo a ako zbierať ľudovú hudbu? Budapešť 1936), *Népdalkutatás és nacionalizmus* (Výskum ľudovej piesne a nacionalizmus, Budapešť 1937), *Race Purity in Music* (Rasová čistota v hudbe, New York 1942).

Dôležitú úlohu pri formovaní Bartó-

kových hudobnopedagogických názorov zohralo priateľstvo so Zoltánom Kodályom. Oba využili národné folklórne tradície v inštruktívnej tvorbe: Kodály v zborovej tvorbe a v široko koncipovanom výchovnom systéme zameranom na zborové muzicírovanie, Bartók v inštruktívnej tvorbe pre nástrojovú hru a vo všeobecnej hudobnej výchove.

Bartókov rozsiahly sólový i komorný klavírny repertoár zahŕňal okrem vlastných diel široké spektrum diel od Frescobaldiho po Stravinského a Kodálya. Jeho medzinárodná koncertná činnosť vyvrcholila v rokoch 1920–1930, keď pravidelne vystupoval v európskych i amerických metropolách. V tom období sa jeho repertoár obohatil aj o významné diela vlastnej tvorby, komponované po roku 1926: *1. klavírny koncert*, *Sonáta pre klavír*, cyklus *A szabadban* (V prírode), *Kilenc kis zongoradarab* (9 malých klavírných skladieb), neskôr *2. klavírny koncert* (1931), *Sonáta pre 2 klavíry a bicie nástroje* (1937). Bartókov klavirista nepatrí k tým koncertujúcim skladateľom, ktorí považovali za prípustné voľné narábanie s textom iných skladateľov. No pri najvyššej úcte k skladateľským zámerom jeho hra uchvacovala poslucháčov neobyčajnou intenzitou a oduševnenosťou interpretácie, pevnou rytmickou pulzáciou v pohyblivej, dynamickej hudbe a osobitým rubatom poetickéj reči (parlando) v lyrických pasážach. Obe tieto črty prenikli do Bartókovej kompozičnej a interpretačnej praxe z dôkladnej znalosti hudobnofolkloristických tradícií. Diktát rytmu sa rokmi v Bartókovej tvorbe zosilňoval, čo viedlo k zintenzívneniu rytmického tonusu i v jeho interpretačnom prejave. No nezodpovedá skutočnosti dodnes rozšírený názor, podľa ktorého Bartók stotožňoval klavír výlučne s predstavou bicieho nástroja. Na formovaní Bartókovej virtuozity sa po-

Foto Archiv

dieľali aj stará prstová škola a ostrý intonačný sluch. Zachované zvukové záznamy jeho interpretácie Scarlattioho i Beethovenových sonát i vlastných diel o tom dodnes svedčia zreteľnosťou pasáží, oduševnenosťou a živosťou detailov. Z týchto nahrávok o. i. vyplýva aj to, že pre Bartóka bola dôležitým činiteľom interpretácie kvalitná tónotvorba, hľadanie širokého registra výrazových prostriedkov. Bol však nesporne tmočnikom nových tendencií skladateľskej i interpretačnej tvorby 20. storočia. Podobne ako iní majstri toho obdobia (Prokofiev, Stravinskij) aj on používal klavír celkom novým spôsobom, v plnom rozsahu využívajúc i novú zvukovú koncepciu klavírnej faktúry. V nej nemalú úlohu hrá (možno pod vplyvom myšlienok Busonihho a iných) aj chápanie základnej non legatovej podstaty klavírneho zvuku. Primárne inštrumentálne-kladivkový charakter nástrojového zvuku súčasného klavíra oproti jeho v minulosti jednostranne uprednostňovaným netypickým kvalitám spevnosti, to je v stručnosti podstata myšlienok uvedenej novej koncepcie zvukovosti, prameniacej už u Liszta a poberajúcej sa neskôr i cestami znovuobjavovania prvkov starej interpretačnej praxe. (Nemalú úlohu v nej zohral i vývoj zvuku klavíra v priebehu posledných 250 rokov.)

V pedagogickom procese Bartók predohrával žiakom študované skladby a to väčšinou spamäti (z nôt hral najmä vlastné diela); zdôrazňoval potrebu sluchovej koncentrácie žiakov na vlastnú hru a na jej mnohé detaily. Jeho výklady boli stručné, aforistické, často zovšeobecňujúce. Požadoval uvážené zaobchádzanie s autorským zámerom a znalosť hudobného textu do najmenších podrobností. Podľa Bartóka ozajstný prejav interpretačného talentu spočíva v umení tvoriť formu zo súhrnu práce na detailoch textu a jeho interpretačného stvárnenia. Veľa pozornosti venoval individuálnym zvláštnostiam štýlu jednotlivých autorov. Hodiny klavíra boli venované prevažne hudobnému obsahu, ktorý Bartók nerozlučne spájal s technickými úlohami.

Bartókove interpretačné a pedagogické názory sa odzrkadlili i v jeho edičnej činnosti zameranej na základné diela klavírnej literatúry (*Dobre tempero-*

vaný klavír J. S. Bacha, výber sonát J. Haydna, Mozartove sonáty a *Fantázia c mol*, výber sonát L. van Beethovena a jeho *15 Variácií a fúgu Es dur* op. 35, Chopinove valčky, 2 zošity vybraných sonát D. Scarlattioho a 2 zošity vybraných skladieb F. Couperina). Okrem toho je Bartók i autorom transkripcií organových a klavírných diel starých majstrov. Príznačnou črtou Bartókových edícií je záznam interpretačných pokynov do najjemnejších detailov artikulácie, dynamiky, pedalizácie, vrátane tzv. ručného pedála v podobe vyznačeného zadržiavania basových tónov albertiovských figurácií na mnohých miestach Mozartových sonát, ďalej agogiky, ktorá sa tak ťažko poddáva zápisu, a dynamiky. Štúdium skladieb z týchto edícií vyžaduje znalosti a zrelý pohľad umelca či pedagóga, ktorými možno



Foto Archiv

V LONDÝNE ROKU 1936

predísť úniku koncíznosti interpretácie pri ich „otrockom“ čítaní.

Najúplnejšie sa Bartókova pedagogická tvorivosť prejavila vo vlastných dielach komponovaných pre deti a mládež. Bartók bol jedným z výrazných pokračovateľov vývojovej línie klavírnej inštruktívnej literatúry, započatej J. S. Bachom a zahŕňajúcej v kompozícii i v interpretácii inventio, t. j. vynachádzanie, novosť, výmysel. Popri *Bagatelách op. 6*, *10 ľahkých klavírných skladbách (10 könnyű zongoradarab, 1908)* stojí na ziačiatku Bartókovej tvorby aj zborník *Deťom (Gyermekeknek, 1908–1909)*. Skladby tohto zborníka sú úpravami ľudových piesní. Ľudová melódika a obsah piesní (2 zošity maďarských a 2 zošity slovenských ľudových piesní) poskytovali široké pole pre ich didaktické zameranie. V použítom piesňovom materiáli sú zastúpené takmer všetky druhy diatonických modov (vrátane lydického) i molové tóniny so

zvýšeným štvrtým stupňom. Bartók považoval rozšírenie hraníc dur-molového systému a jeho obohatenie o ľudovú diatoniku za jednu z naliehavých úloh hudobnej výchovy a chápania ľudovej piesne. Ďalšími úlohami Bartókovho didaktického systému boli rytmická a sluchová výchova. Postupne narastajúca zložitost rytmických tvarov, akcentov, synkop, premenlivého metra, zložitých metrických útvarov (popri metro-rytmických zvláštnostiach slovenského a maďarského folklóru použil Bartók i rytmus bulharských či rumunských tancov) je základom osobitého hudobného náboja. Rozvoj iných rytmických kvalít sprostredkuje typ parlanda v piesňach pomalého typu. Rubato tu vystupuje ako súčasť komplexu: slovo – intonácia – rytmus. Rytmickú voľnosť prinášajú recitatívne úseky piesní, prídychy, dlho vyznievajúce fermáty a pod.

Bartók už v týchto pedagogických dielach uplatnil kompozičné zámery v oblasti jednoty melodiky a sprievodu. Jednoduchá polyfonizácia a harmonický štýl úprav je oblasťou jeho najpôvabnejších kompozičných objavov. Jednota horizontály a vertikály je jedným zo základov Bartókovho harmonického myslenia. Skladateľ rozširuje farebnosť klavírnej štylizácie, používa vzdialené registre, využíva ich kontrasty, imituje ľudové nástroje.

Pedagogická hodnota cyklu *Deťom* je obrovská. Interpretačné úlohy sú späté s maximálnou sluchovou a rytmickou aktivitou.

Roku 1913 vzniká v spolupráci s pianistom a pedagógom Sándorom Reschofskym *Klavírna škola (Zongoraiskola)*, ktorá bola prvým novátorským inštruktívnym dielom v 20. storočí. Je dôležitým kvalitatívnym stupňom Bartókovho pedagogického systému a stala sa dôležitou etapou na ceste k *Mikrokozmu*.

V línií zborníka *Deťom* pokračujú úpravy rumunských piesní a tancov z roku 1915, *Román népi táncok* (Rumunské ľudové tance), *Román kolindadallamok* (Rumunské koledy) i trojčasťová *Sonatína* (1915), ktorej témy tvoria rumunské ľudové piesne. *Három rondó népi dallamokkal* (3 rondá na ľudové témy, 1916/1927) spracovávajú tematiku slovenských ľudových piesní. Deväť malých skladieb pre klavír (*Kilenc*

kis zongoradarab) inšpirovaných barokovými tradíciami bolo už „zdvihom“ k *Mikrokozmu*.

V rokoch 1926–1939 Bartók napokon realizoval plán svojho *Mikrokozmu*, ktorý z hľadiska metodických problémov predstavuje neporovnateľne dôslednejší systém ako Škola z roku 1913. Prvé štyri zošity sú základnou školou. Tretí je prechodom od elementárnych prvkov k voľnejšej umeleckej syntéze prvkov hudobného jazyka. V piatom a šiestom zošite je už prítomný veľký štýl reprezentujúci prechod do „makrokozmu“ Bartókovej tvorby.

Mikrokozmos sa stal i znovuzrozením myšlienky univerzalizmu, v zmysle ktorého pojem hudobník zahŕňa príslušnosť k mnohým hudobným profesiám. Dominujúcim výrazovým prostriedkom sa v *Mikrokozme* stal kontrapunkt. V zmysle Bartókovej tézy „Nemožno byť pianistom a nebyť hudobníkom“ sa v *Mikrokozme* vzájomne podmieňujú pianistické i hudobné úlohy, aktivizujúce muzicérovanie: spev, sprievod, komorná hra, hra z listu, transpozícia, transkripcia a podobne.

Béla Bartók zdôrazňuje aj tvorivosť učiteľa klavírnej hry, jeho vzdelanie, spôsob výkladu a celkový podiel na výchove mladého hudobníka. V *Mikrokozme* rieši celé spektrum problémov: melodiku, metrorýtmus, rytmickú výchovu, polyfonické čítanie, modálnosť i novú akordiku a nové prvky pianistiky. Dominuje tu polohový princíp vychádzajúci zo starodávnej tradície klavírnych metodík. Mobilnosť motivických polohových buniek pri rýchлом striedaní registrov vyžaduje ľahkú fixáciu celého ramena a ramennú techniku známu už z pianistickej praxe Ferruccia Busonihho. Motivicko-polohový typ myslenia sa vzťahuje i na otázky prstokladu; ide napríklad o úsilie zaobísť sa bez podkladu palca, so zachovaním jednotného prstokladu vo figuráciách rovnakého typu, čo vlastne prispieva k stavbe techniky z veľkých celkov (Martienssen). Busoni a Bartók sa osobne poznali. Busoni kladne hodnotil Bartókove *Bagately op. 6*, keď mu ich autor osobne hral. Bachov *Dobre temperovaný klavír* v Busonihho redakcii sa stal vzorom pre Bartókovu edíciu z roku 1907.

V *Mikrokozme* rozvinul Bartók i nové prvky paralelizmov rôzneho druhu, záľubu v technike dvojhmátov (i sekundové a kvartové paralelizmy). Okrem polyfónie a s ňou spojených otázok vyššej obťažnosti klavírnej faktúry kladie dôraz i na hľadanie rovnoprávnosti

oboch rúk, ktorú predchádzajúce školy do značnej miery zanedbávali.

Bartók uprednostňoval mysliteľský proces i v práci na technike. Základy tohto počínania sú hlboko založené už v Lisztovej i Busonihho pedagogike. (Podľa Istvána Thomána, Lisztovho žiaka a Bartókovo učiteľa, Bartók a Busoni vari najviac zdedili od Liszta.) Technika mala byť v procese práce pod kontrolou vedomia. To vylučovalo možnosť mechanického biflovania. Analýza a vyjasňovanie problematiky pritom tvorili nedeliteľný celok so sluchovou prípravou a plným sústredením pozornosti. Posledné dva zošity *Mikrokozmu* poskytujú už širší priestor nielen tvorivej predstave, ale aj intelektu. Diela týchto zošitov hral autor často aj na svojich koncertoch (tiež v úprave pre dva klavíry s Dittou Pásztorovou).



S J. SZIGETIM, BUDAPEŠŤ 1927

Neodmysliteľnú súčasť vrcholného Bartókovo klavírneho štýlu tvoria toccatové skladby, pričom sú pozoruhodné evolučné línie ich tvorby, najmä v období rokov 1920–1930. Jednu z nich tvoria toccaty typu *Allegro barbaro*, ktorá sa neskôr vyvinula v rozmanitých, aj údernejších obrazoch, napríklad v časti *Hajsza* (Psia poľovačka) z cyklu *Szabadban* (V prírode) alebo v extatickej code prvej časti *Sonáty pre dva klavíry a bicie nástroje*. Na druhej strane do toccatovej sféry preniká duch ľudovej hudby, života a umenia. V skladbách sa objavujú ostinatové formuly i rozmarne rytmy sedliackych tanečných melódií a do klavírneho zvuku prenesený kolorit ľudových nástrojov: bubienkov, bubnov, gájd i strunových nástrojov. Toccaty tohto druhu nájdeme v miniatúrach, aj vo finálnych častiach veľkých cyklických diel, ako je *Sonáta pre klavír* (1926), *Sonáta pre 2 klavíry a bicie*

nástroje, 1. a 2. klavírny koncert, či *Hudba pre strunové nástroje, bicie a čestlu*. Bartókova toccatovosť sa vyvíjala pod vplyvom štúdia barokovej hudby, tvorby Schumanna, Liszta, Brahmsa, ako aj skladateľov 20. storočia: Debussyho, Prokofieva, Stravinského. V *Mikrokozme* poníma Bartók tento žáner komornejšie ako v skupine skladieb s ľudovo-tanečným žánrovým odieňom. Sú to napríklad *Akkordok egyszere és egymás ellen* (Akordy, č. 122), *Váltózó ütem* (Premenlivé metrum, č. 126), *Szinkopák* (Synkopy, č. 133), *Szabad váltózatok* (Voľné variácie, č. 140), *Ostinato*, č. 146 a štyri zo záverečných šiestich tancov v bulharskom rytme – č. 149, 151, 152, 153 (*Hat tánc bolgár ritmusban*). Charakteristické sú prudké tempá, vzrušený rytmus, farebne-šumové efekty a vari nevyčerpateľná fantázia autora pre premenlivosť farebných efektov klavírnej faktúry.

Úloha klavíra v Bartókovej tvorbe je univerzálna a rokmi zrelosti narastala. Pedagogické diela *Gyermekeknek* (Deťom) a *Mikrokozmos* vytvárajú počiatkové a konečné ohnivé reťaze rozsiahlej oblasti klavírnej inštruktívnej tvorby autora. „*Mikrokozmos*“ nazýval Bartók v mladosti i Bachov *Dobre temperovaný klavír*.

„Album Deťom by sme tiež mohli nazvať mikrokozmosom. Takto predsa možno chápať ne jeden umelecký či vedecký model sveta, skutočnosti. V tom je vari i zmysel názvu, ktorý dal Bartók svojmu klavírnemu cyklu. *Mikrokozmos* je nielen malý svet, svet dieťaťa či malých kompozičných foriem. Je to predovšetkým forma odrazu veľkého v malom, vzťahu všeobecného a jednotlivého, kozmu a elementárnych častíc. Toto dielo pomáha žiakom pochopiť, ako sa z elementárnych častíc intonačných, rytmických, modálne-harmonických i z drobných základných modelov klavírnej faktúry v priebehu historického vývinu hudobného jazyka vytvára vlastnými zákonitosťami svet hudby – jej makrokozmos.“

(A. V. Malinkovskaja: *Béla Bartók – pedagóg*, Moskva, Muzyka, 1985, preklad M. S.)

V tomto zmysle možno povedať, že niet kvalitatívneho rozdielu medzi jednoduchými skladbami prvých zošitov a „dospelými“ skladbami zošitov záverečných. Bartókovo autorský zámer bol zrejmy: k ovládnutiu výšin klavírneho umenia vedie cesta postupného štúdia a cvičenia, ktorá prebieha po súvislej špirále poznania. ■

Premiéra bez espritu

Martin Kalmanoff: *Zo života hmyzu*. Opera v troch dejstvách s prológom a epilógom v českom jazyku. Libreto podľa divadelnej hry bratov Čapkovcov napísal Allan Lewis. Celoštátna premiéra 26. 2. 1999 v opere DJB v Košiciach.

Je viac ako pravdepodobné, že februárová premiéra v opere VŠD – DJB v Košiciach bola jedinou v tohtoročnej sezóne. Je to znepokojujúci až alarmujúci jav v organizme makroprojektu zvaného Východoslovenské štátne divadlo, projektu, ktorý sa v súčasnosti celkom pochopiteľne rúca, pretože od svojho pochybného začiatku stál na hlinených nohách.

Oba súbory, košický i prešovský pod jednou strechou, navyše determinované financiami, strácajú vlastnú tvár, tradícia – najmä niekdajšia vynikajúca dramaturgia v Prešove – hrdzavie. Návštevníkov opery ubúda, pomaly niet na čo chodiť. Hrá sa *Nabucco* (z roku 1988), *Cen* (1997), *Figarova svadba* (1998), *Blúdiaci Holanďan* (1998), obnovená *Traviata* (z roku 1997), muzikál *Oliver* (1997)... V tejto nelichotivej situácii je potrebná nanajvýš obozretná, ale pritom cieľavedomá dramaturgia.

Inscenácia opery *Zo života hmyzu* sa síce odvoláva na odvalu dramaturgie, tá by však mala opodstatnenie v období niekdajšieho modelu štyroch premiér za sezónu, nie v súčasnosti. Bulletin uvádza, že opera M. Kalmanoffa, skladateľa a dirigenta (nar. 1922) žijúceho v New Yorku, bola v Košiciach uvedená hlavne kvôli zaujímavej finančnej ponuke kanadskej agentúry Symphonic Workshop Ltd., Toronto. O jej svetovú premiéru v New Yorku sa postaralo Centrum pre súčasnú hudbu (New York). Košická opera tak možno premiérovým uvedením získala aj európsky primát, ale o svojho diváka nezabojovala. Hudba 20. storočia disponuje peknou ponukou vynikajúcich opier, operu *Zo života hmyzu* by som tam však nezaradila. Vo vzduchu ostáva visieť otázka, prečo túto hudobne veľmi priemernú operu nerealizoval aspoň taký umelecký tím, ktorý by svojou nápaditosťou kvalitu inscenácie pozdvihol.

Podme však po poriadku. Hudba opery je zmesou viacerých štýlových vrstiev. Niekedy sa tvári „romanticky“ (dueto Felixa a Iris či sexteto z 1. dejstva), niekedy zasa „postmodernisticky“ (2. dejstvo), inokedy si odskočí po inšpiráciu do oblasti muzikálu, no keďže nejde o hudobnú recesiu, tieto

„výlety“ sú v službách skôr samoúčelnosti než organickej jednoty. Je to akási skladateľská póza exponovaná na úkor hudobnodramatickej súdržnosti diela. Chýba hudobné napätie i vnútorný ťah v štruktúre opery. Podobné problémy reflektuje aj interpretácia, v zmysle ktorej orchester, vedený hosťujúcou dirigentkou Mary Chunovou, zápasí s otázkami výstavby diela. Inštrumentácia, predimenzovaná najmä v sekcii dychových nástrojov, prekážala predovšetkým v 1. dejstve, odohrávajúc sa v bizarnom svete motýľov. Nesúlad javiska s orchestrom bol očividný hlavne v 3. dejstve (Agresori-Mravce).

Napriek tomu, že Michael Lochar a. h. odviezol v Košiciach dve – veľmi priemerné – réžie (*Carmen*, *Žobravý študent*), pozvalo ho vedenie divadla aj do tretice. M. Lochar ani v tomto prípade „vodu z kameňa“ nevykresal. Možno by tak urobil režisér dramatického typu, schopný vizualizovať, vybavený inscenačnými nápadmi s videním plasticity obrazov, scén, dejstiev. Locharova réžia zostala len náznakom báječnej hry bratov Čapkovcov. Nádherné pointy v akciách ostali utajené aj v texte spevákov, ktorí navyše deklamáciu českého jazyka podcenili. Fantázia, kreatívne provokovaná imaginárnou ríšou hmyzu a chrobákov, nebola podchytaná a rozvinutá v oblasti scény, ktorej dominantným prvkom bola kukla, a už vôbec nie v oblasti kostýmov (návrhy Eriky Gadušovej a. h.). Podobne nevyužitý a neinvenčný bol aj svetelný park (pripravil Sean McAlister a. h.).



M. REPKOVÁ (CLYTHIA) A M. LEHOTSÝ (FELIX)

Sólisti zvládli neľahké úlohy tak, ako vedeli. Spomínaná deklamácia sa podpísala pod zväčša nezrozumiteľne prednášané texty, no ani charakterová identifikácia postáv (hmyzu, chrobákov...) nebola vždy v súlade s ich podstatou, ako je ona prezentovaná v hre. Napriek tomu si pozornosť zaslúžili výkony Michaila Adamenka (Tulák), Michala Lehotského (najmä ako Felixa, potom ako Cvrčka), Neonily Kozjatskej (Iris), Márie Repkovej (Clythia), Olega Korotkova (Otakar, ale aj Chrobák), výbornej Michaely Hausovej v náročnom speve Chrysalis a ďalších sólistov, stvárnajúcich chrobáky, muchy, larvy, mravce, slimáky... Zbornajstvom tejto inscenácie, ktorej chýbal esprit, bol Roman Skřepek, pohybovo spolupracovala Marta Žecová. ■

DITA MARENČINOVÁ

Kontroverzná Carmen podľa Bednárika

Václav Kašík svojou aktualizačne smelou a provokatívnou *Carmen* v roku 1966 akoby predbehol dobu. Dokonca – čo ani tušiť nemohol – „vyfúkol“ tému vtedajšiemu maturantovi na bratislavskej umeleckej priemyslovke Jozefovi Bednárikovi. Dnes vari najvýznamnejšia slovenská režisérka osobnosť svojmu predchodcovi úprimne závidí, keď tvrdí: „... takáto Carmen bola kedysi aj mojím snom... ale priniesť na javisko po Kašíkovi motorky, drogy a video sa mi zdá nosením dreva do lesa.“

Jozef Bednárik sa vo svojej prvej *Carmen*, uvedenej na javisku pražského Národného divadla, musel oprieť o iné tézy. Pochopiteľne, proti vôli mu bolo kreslenie iba romantickej, či iba realistickej atmosféry. Naprojektoval si ju odlišne; s podmienkou, že zostane verný svojej nonkoformnosti a zároveň sa nespreneverí zásadám vlastnej režisérskej poetiky. Výsledný tvar rozhodne nenechá diváka chladným, prinúti ho zamyslieť sa, vyzve ho buď na konsenzus, alebo na polemiku.

O čom teda Bednárikova *Carmen* na prahu tretieho tisícročia vypovedá? Predovšetkým: vychádza z novely Prospera Mériméeho a sprostredkováva príbeh očami uväzneného Dona Josého formou jeho reminiscencií a snov. Druhým koncepčným pilierom režisérovho poňatia je zvýraznenie kontrastu dvoch antagonistických prostredí – sveta za mrežami, kde vládne poriadok

a zákon, a sveta slobody, voľnosti s ignorovaním spoločenských noriem. Do tretice: dominantou inscenácie je psychologická charakterokresba dvoch ústredných postáv – Carmen ako nezávislej, zvodnej „femme fatale“ a Dona Josého, stesňujúceho typ skôr nesmelého vidieckeho mládenca, osudovo stiahnutého z cesty dobrých mravov do spoločenského prepahliska.

Tolko základné tézy. Z nich mohla vzísť vskutku zaujímavá a netradičná verzia opery. Nestalo sa tak v plnej miere. Bednárik sa dostal – obrazne povedané – do dvoch tretín svojej púte za ideálom Bizetovho kultového diela. Dosiachnutie cieľa si vlastne zahatal sám, a to svojou, do istej miery paradoxnou poetikou. Bednárik sa voči klišé na jednej strane vzpiera, na druhej strane si ho sám pestuje. Proti vôli je mu prvoplánovosť, rámcovanie romanticko-veristickými realiami, bezduché aranžovanie, no zároveň si ako oko v hlave stráži celý arzenál svojich „talizmanov“, naservírovaných bez ladu a skladu. Mám na mysli výber známych rekvizít a výtvarných efektov, sprostredkovaných tentoraz scénografom Vladimírom Čápom. Časť z nich, pokiaľ majú

symbolizujúcu výpovednú hodnotu, je akceptovateľná, ostatné, najmä tie programovo gýčové, už s povahou predlohy neladia. Príliš nezaujali ani tanečné ilustrácie, popisné zjavenia dvojníkov, z komparzu vytiahnutá postavička všadeprítomného gnóma. Zvukové efekty, otvárajúce a zakončujúce predstavenie, dokonca rušili, podobne aj detaily (telefón, bicykel, dáždnyky pašerákov), zakomponované bez hlbších súvislostí.

Nápadité, hoci nie vždy do detailov zrealizované, sú rýchle premeny scény, využívajúce rub a líce jednej kulisy. Hlavná sila pražskej *Carmen* je však v profilovaní a herecko-výrazovom naplnení charakterov postáv. V tom vyšli hlavní predstavitelia Jozefovi Bednárikovi ozaj v ústrety. Povedľa Carmen a Dona Josého oveľa matnejšie vyznieva figúra Escamilla a aj Micaela so svojimi tradičnými črtami zostáva na okraji príbehu.

Pod hudobné naštudovanie inscenácie sa podpísal dirigent Jiří Bělohávek, čoraz častejšie spolupracujúci s prvou českou opernou scénou. Po skvelej *Rusalky* sa pozoruhodne zžil aj s bizetovským skladateľským rukopisom, servírovaným vo verzii s Giraudovými recitatívmi. Jeho poňatie je v princípe lyrické a tempovo uvoľnené, no v dramatických kulmináciách je schopné dosiahnuť i dramatické gradácie.



V. PROLAT, D. PECKOVÁ, L. VELE

Takáto koncepcia súzvučí s hlasmi protagonistov, ktoré v prvom obsadení sú vyslovene lyrické. Na dobrej úrovni sa zhostil svojej úlohy tiež zbor, Bednárikom tradične plne zamestnaný.

V centre záujmu režiséra i publika bola Dagmar Pecková v titulnej partii. Poňala ju v celom komplexe vokálnych a hereckých charakteristík, pričom v napĺňaní každej z nich si počínala s veľkou profesionalitou. Stihlo vedený, nie príliš veľký, no v každej polohe vyrovnané znejúci mezzosoprán je schopný dať profilu Carmen dostatok farebných nuansí, tieňovať dynamiku a dosiahnuť efekt i bez prepínania intenzity tónu. Veľmi kultivovaným, taktiež lyrickým Donom José bol Valentin Prolat. Jeho tón bol v celom rozsahu vyvážený, technicky istý a svoj part modeloval kontrastne, v súlade s predstavami inscenátorov. Barytón Romana Janála, hoci part Escamilla vyspieval spoľahlivo, je predsa len pre túto rolu príliš svetlý. Helena Kaupová predniesla rolu Micaely vkusne a Aleš Hendrych bol typovo prijateľným Zunigom. ■

PAVEL UNGER

Zürich – vitrína moderného operného divadla

Giacomo Puccini: *Le Fanciulla del West* (Dievča zo západu). Dirigent: Carlo Franci. Réžia: David Pountney. Scéna: Stefanos Lazaridis. Kostýmy: Sue Willmingtonová. Účinkujú: S. Friede, K. Jóhannsson, C. Guelfi, V. Vogel, G. Scorsin, Ch. Davidson, M. Zysset. Opernhaus Zürich 12. 3. 1999.

Wolfgang Amadeus Mozart: *Don Giovanni*. Dirigent: Nikolaus Harnoncourt. Réžia: Jürgen Flimm. Scéna: Erich Wonder. Kostýmy: Florence von Gerkan. Účinkujú: E. Magnusson, C. Bartoli, I. Rey, R. Gilfrý, L. Polgár, R. Sacca, O. Widmer, M. Salminen, Opernhaus Zürich 13. 3. 1999.

Stalo sa trocha paušalizujúcim zvykom uvádzať ako príklady popredných operných svetových domov divadlá v Miláne, New Yorku, Viedni, Londýne; ich umiestnenia na vrchole hodnotového rebríčka sú, samozrejme, nespochybniteľné. Neznamená to však, že popri nich nevíta divákov rad ďalších scén, síce s menej vyblýskaným imidžom, no schopných ponúknuť umenie rovnakých hodnotových kategórií. K takýmto divadlám patrí Opernhaus v Zürichu.

Sídlo múz sa týči na brehu jazera, v centre mesta, a nie je bez zaujímavosti, že ho projektovali tí istí architekti (firma Fellner a Helmer) ako naše SND. Postavené bolo za jeden rok, pretože pôvodný operný dom na novoročný večer roku 1890 ľahol popolom. Fakt, že zürišké hľadisko, patriace v medzinárodných reláciách skôr k menším, trocha pripomína Bratislavu, zvykli zdôrazňovať slávne slovenské rodáčky Lucia Poppová a Edita Gruberová, ktorých umelecké pôsobenie s týmto mestom bolo, resp. je späté. Stálymi hosťami Opernhauzu sú tiež Ľubica Orgonášová a Gabriela Beňačková. Skôr, než sa upriamim na dve navštívené predstavenia, nedá mi neupozorniť na repertoár divadla. Je totiž neuveriteľne objemný a proporčne vyvážený. V sezóne 1998/99 sa hrá 35 titulov, medzi ktorými – popri základnej výbave – nájdeme i rané verdiovky (*Lombardania*, *Ernani*, *Attila*), Giordanovu *Madame Sans-Gène*, Mozartovho *Lucia Sillu*, Belliniho *Puritánov*, ale aj *Parsifala*, *Borisa Godunova*, *Hrad kniežata Modrofúza*, *Oidípa rexa*, či opery Rubinsteina, Janáčka, Pfitznera. V zürišskom divadle sa dvíha opona takmer denne, počas víkendov popoludní i večer. Nezdá sa mi, že okrem MET ešte jestvuje súbor, hrajúci počas jedného dňa napr. *Dona Giovanniho* a *Andreu Chéniera*, *Dievča zo západu* a *Attilu*. Systém prevádzky je tzv. repertoárový s výrazne zakomponovanými blokovými prvkami. Celá bohatá sezóna vrcholí trojtýždňovým festivalom v termíne od 25. júna do 18. júla.

Ale teraz už k navštíveným predstaveniam. Ak Giacoma Pucciniho vnímame

ako reprezentanta verizmu, tak jedným z najvýstižnejších príkladov naplnenia tohto štýlu je práve z roku 1910 pochádzajúce *Dievča zo západu* (*La Fanciulla del West*). Operný western, zasadený do polovice 19. storočia, do prostredia kalifornských zlatokopov, mal svojou premiérou v Metropolitan Opera priniesť skutočný americký hit. Ani napriek úspechu prvého naštudovania s Destinovou a Carusom nestala sa Pucciniho opera „americkou“ národnou témou. Predpokladané miesto zaujala až o štvrtstoročie neskôr Gershwinova *Porgy a Bess*.

Na Slovensku sa aj napriek veľkej priazni pucciniovskému opernému odkazu *Dievča zo západu* objavilo iba trikrát (1920 SND, 1968 Košice, 1978 Banská Bystrica). Pritom ide o veristickú drámu par excellence, naberajúcu po rozvláčnejšom prvom dejstve na expresivite, akčnosti a gradujúcu v strhujúcom finále. Züriškí inscenátori, režisér David Pountney a výtvarník Stefanos Lazaridis, sú svetovo uznávanými kapacitami, známymi svojou blízkosťou k modernej, nonkonformnej realistickej poetike. Ostali jej verní i v tejto produkcii. Na impozantnej poschodovej scéne rozohrali jednotlivo stupne drámy s veľkým zmyslom pre veristický štýl, pravdivo kreslený detail a výrazovú charakterokresbu i tých najmenších postáv. Zaujímavosťou bolo, že inscenáciu predložili akoby vo filmovom balení. Projekciami, nasmerovanými na plátno umiestnené pred kulisami, najskôr oznámili všetky údaje otvárajúce filmové predstavenie a neskôr umne kombinovali javiskovú akciu s premietaním historizujúcich reálií. Najmä v 3. dejstve dosiahli pôsobivé prelínanie oboch vyjadrovacích prostriedkov. Výrazné svetlenie, akčnosť diania i niektoré realistické efekty (snehová búrka) podčiarkovali zámer tvorcov predostrieť Pucciniho operný western ako moderné a dynamické hudobné divadlo.

Carlo Franci v hudobnom naštudovaní v plnej miere obnažil farebnosť a dynamické bohatstvo partitúry, nezanedbal ani jej impresionistické odtiene, ani stupňujúcu sa expresivitu hudobného prúdu. K dispozícii mal kvalitné spevácke obsadenie, a to nie iba v trojici hlavných postáv. Vypätý dramatický part Minnie stvárnila americká sopranistka Stephanie Friede s veľkým zmyslom pre výrazovú diferencovanosť vokálnej i hereckej kresby. Kristjan Jóhannsson dal Dickovi Johnsonovi mohutnosť hlasového fondu, brilantnosť a lesk výšok. Impozantný profil šerifa Jacka Ranca predostrel hlasovo i charakterovo ideálny Carlo Guelfi.

Zatiaľ čo Pucciniho *Dievča zo západu* patrilo do kategórie výborných predstavení, Mozartovho *Dona Giovanniho* bez váhania puncujem na insce-




K. JÓHANSSON (MINNIE) A S. FRIEDE (DICK JOHNSON)

FOTO: ARCHIV

náciu, s akou sa možno stretnúť vari raz za desaťročie. Jej tvorcami sú dirigent Nikolaus Harnoncourt, režisér Jürgen Flimm a scénograf Erich Wonder. Odkiaľ začať? Od Harnoncourta, povestného vyhranenostou názoru priečiaceho sa akémukolvek klišé, šokujúceho tempovými a výrazovými kontrastmi a maľujúceho atmosféru nepovoľujúceho napätia? A či od autorov javiskového tvaru, rozohrávajúcich ozajstné *dramma giocoso*, kde každý krok má svoj zmysel, svoj prvý i druhý plán, kde každá postava dostáva ostrý a špeciálny profil, kde sa publikum spontánne zabáva i prežíva dramatickú hrôzu? V tomto *Donovi Giovannim* ťažko oddeliť jednu zložku od druhej, obe vzájomne harmonizujú a dopĺňajú sa. Čo teda je zürišský Mozart? Príbeh jednej noci, počas ktorej sa mladý, očarujúci zvodca postupne stáva prenasledovanou obeťou svojich výčinov. Sociálne upadá, objekty jeho ľubostných chůtok spoločensky klesajú (od Komtúrovej dcéry Donny Anny cez sedliacke dievča Zerlinu, Komornú Donny Elviry až po anonymné dievča), čoraz viac sa musí maskovať, unikáť pred spravodlivosťou – pritom stíha vychutnávať nové dobrodružstvá – až napokon jeho osudové stretnutie so sochou Komtúra je preňho vykúpením. Padá do ohnivého pekla so šlahajúcimi plameňmi, aby v úplnom závere opery, už v objatí neznámej dievčiny, potvrdil svoju ne-

s atmosférou na javisku. Ak vychádzame z predstáv dirigenta o hlasovom charaktere jednotlivých úloh, prezentovanom pred časom na jeho CD, neprekvapuje, že Donnu Annu obsadil lyrickou koloratúrou, Donne Elvire prisúdil mezzosopránový timbre a farebný kontrast medzi Giovannim a Leporello zabepečuje kombinácia lyrického barytónu s basom.

Čo to konkrétne znamená? Titulnú úlohu stvárnil Američan Rodney Gilfry, osobnosť so zjavom a dispozíciami filmového herca. Hoci jeho lyrický barytón nie je veľmi silný, devízou tohto Giovanniho je výraz, muzikalita, vokálna reflexia hudobných a dejových situácií. Takisto Cecilia Bartoliová (Donna Elvira) disponuje skôr komorným mezzosopránom, má ho však technicky dokonale spracovaný a po výrazovej stránke robí s ním priam zázraky. Leporello prvo triednych kvalít je László Polgár, Roberto Sacca vnaša do partu Dona Ottavia mozartovské *bel canto* a Isabel Reyová je lyricky hodnovernou Zerlinou. Elizabeth Magnusonová vychádzala zo svojich koloratúrnych dispozícií a kráča smerom k dirigentovmu poňatiu Donny Anny ako mladého, no charakterovo silného dievčaťa. Napokon, luxusným predstaviteľom Komtúra bol Matti Salminen.

Návštevy zürišského Opernhausu potvrdili, že je nado všetko užitočné občas vyjsť si za hranice slovenskej opernej reality. Doma totiž, žiaľ, príležitostí presvedčiť sa, o čom by divadlo – i to operné – na prelome tisícročí malo vypovedať, je žalostne málo. 

PAVEL UNGER



L. POLGÁR (LEPORELLO) A C. BARTOLI (DONNA ELVIRA)

smrteľnosť. Flimmov Giovanni vôbec nie je hrubým násilníkom, v jeho portréte prevláda rafinovanosť, hraničiaca s chorobným vyhľadávaním rizikových ľubostných stretnutí, ba i so smrtonosným úlomkom z Komtúrovho pomníka sa pohráva ako s fetišom. Hlbokú psychologickú prepracovanosť majú všetky postavy. Leporello nie je len tradične komickou figúrou, ale oveľa pestrejším charakterom, Donna Elvira je okrem citovej extrovertnosti postihnutá i telesne (chodí pomocou tzv. francúzskych bariel), Donna Anna má tvár mladučkého dievčaťa a introvertnú povahu, Don Ottavio sa stáva aktívnym protihráčom Giovanniho... Scénu v prvej polovici večera tvorí otáčajúci sa kruh – je v tom i kus symboliky – v druhej časti má inú štruktúru, vyplývajúcu z dejových situácií a smerujúcu k finále.

Koncepcia Nikolausa Harnoncourta je nesmierne zaujímavá, stavaná na hudobných kontrastoch a výnimočná temporytmickou dramaturgiou. Recitatívy vychádzajú z hovorenej reči a ich tok sa mení podľa dejových situácií ad libitum. Miestami priam kopíruje prózu, aby sa vzápätí razantne zrýchľil spád, zrkadlili nálady a city. To, samozrejme, neplatí iba pre recitatívy, takto žije a dýcha celá mozartovská partitúra, tlmočená s obrovským výrazovým nasadením orchestra. Pod Harnoncourtovou taktovkou divák počuje všetky od-tiene dynamiky, vníma pulz drámy i komédie, stotožňuje sa

SPRIEVODCA INTERNETOM

www.netax.sk/~piacek

„Niet azda na svete miesta zvláštnejšieho ako Bratislava... Mladý súbor Požoň sentimentál vychádza z tradície bizarnosti svojho mesta, ktorú rozvíja do svojráznej poetiky, spájajúc poklesnuté žánre s kultivovanou rafinovanosťou.“, dozviete sa na slovensko-anglickej stránke Malomestského komorného orchestra Požoň sentimentál. Stránka je pozorne aktualizovaná nielen s ohľadom na aktivity samotného telesa, medzi ktoré patria napríklad abonementné koncerty v Stoke. Nájdete tu kompletný repertoár MKO PS, ale aj rozrastajúci sa archív článkov o Požoni. Stránku sponzoruje firma bemol...

music.gratex.sk/classics

Ambiciózna slovenská stránka Ilju Michaliča Sound Site Classics pre priaznivcov klasickej hudby. Z materiálov je zrejma záľuba autora v starej hudbe. Nájdete tu recenzie CD, koncertov, avíza koncertov, ale napríklad aj pôvodný rozhovor so S. Stubbsom! Stránka je trochu pomaly aktualizovaná – určite pomôže, ak sa ozvete a využijete možnosť prezentovať sa...

www.jazzatlincolncenter.org

Jazz at Lincoln Center je názov rozsiahleho vzdelávacieho projektu, ktorý sa snaží zamerať pozornosť predovšetkým mladých ľudí na americké dedičstvo swingu a bluesu. Umeleckým riaditeľom J@LC je Wynton Marsalis. J@LC usporiada koncerty a prednášky nielen v New Yorku, ale aj po celých Spojených štátoch a uskutočňuje i zájazdy do zahraničia. Koncerty z Lincolnovho centra bývajú vysielané v rozhlase i televízii – jedným z najznámejších projektov bol úspešný seriál televíznych koncertov pre mladých po vzore slávnych Bernsteinových koncertov pre mládež, tentoraz v „hlavnej úlohe“ s Wyntonom Marsalisom. Vzhľadom na blížiaci sa jubileum stého výročia narodenia Duka Ellingtona je stránka bohatá na informácie o pripravovaných aktivitách J@LC, ktorými Lincoln Center Jazz Orchestra oslávi túto storočnicu.

Stravinského *Osud zhýralca* na scéne viedenskej Komornej opery

Vo Viedni popri dvoch tradičných operných divadlách – Štátnej opere a Ľudovej opere – existuje niekoľko menších operných súborov, ktoré ponúkajú určitú programovú alternatívu k tradičnému opernému repertoáru. Niežeby sa v oboch veľkých viedenských operách neprezentovalo nič moderné – ale zatiaľ čo tam sa experimentuje najčastejšie len pri inscenovaní osvedčených titulov tradičného repertoáru (navyše spravidla pod záštitou zvučných, módných režisérskych mien), skupiny ako „Wiener Operntheater“ či „Neue Oper Wien“ sú systematicky drsné a nekonvenčné už vo výbere titulov. Dramaturgia ich projektov (žiadne z nich nemá sústavnú repertoárovú prevádzku) čerpá najmä z hudobnodramatickej tvorby 20. storočia. V minulej sezóne alternatívna operná scéna ponúkla viedenskému publiku napríklad operu *Nixon v Číne* od klasika minimal music Johna Adamsa (Wiener Operntheater), obnovené naštudovanie strhujúcej inscenácie opery *Billy Budd* od Benjamin Brittena (Neue Oper Wien) či jednoaktovky *Vázeň* a *Nočný let* od Luigiho Dallapiccolu (tiež Neue Oper Wien). Z tohoročných produkcií spomeniem len naštudovanie dvoch jednoaktoviek Ernsta Křeneka *Zwingburg* a *Tajné kráľovstvo* (skupina „NetZ-Zeit“). Tieto produkcie sa konajú v priestoroch ako je areál „Museumsquartier“, Odeon na ulici Taborstrasse či Secesné divadlo v 14. viedenskom obvode – teda v sálach so stredne veľkou kapacitou, a treba povedať, že väčšinou vôbec netrpia nedostatkom publika.

Viedenská Komorná opera, ktorej najnovšia premiéra – Stravinského *Osud zhýralca* – je témou tohto príspevku, sa pohybuje zhruba uprostred medzi tradičným operným divadlom a alternatívnymi skupinami. Má stálu scénu na ulici Fleischmarkt, vlastný orchester, a hoci nie je repertoárovým divadlom, každú sezónu vyprodukuje päť-šesť projektov. 20. storočie je pre viedenskú Komornú operu len jedným z jej dramaturgických ťažísk – uvádza tiež starú operu, operu 19. storočia a dokonca i operetu. Napríklad v tejto sezóne je na programe Rossiniho *Turek v Taliansku*, *Netopier* od Johanna Straussa, detská opera Hansa Krásu *Brundibár*, Stravinského *Osud zhýralca* (premiéru mal 3. marca a séria repríz potrvá do 14. apríla), a sezónu uzavrie Gluckova opera *Pútnici z Mekky*. Ak program viedenskej Komornej opery predstavuje určitý kompromis medzi tradičným repertoárom a „nezávislou“ dramaturgiou, tak finančnými možnosťami sa divadlo približuje skôr k alternatívnym skupinám (nielen voľba titulov, ale i skromná výprava väčšiny produkcií dokladá „komorný“ charakter divadla). Ale ak sa mi pri príležitosti premiéry *Osudu zhýralca* žiadalo spomenúť minulo-ročné produkcie *Billyho Budda* a dvoch Dallapiccolových jednoaktoviek, tak predovšetkým preto, že v *Osude zhýralca*

som po dlhšom čase opäť zhladal kvalitnú inscenáciu významného diela modernej opery.

Stravinského *Osud zhýralca*, ktorý mimochodom nie je známy ani Bratislavčanom (v 60. rokoch ho videli v podaní londýnskej Sadler's Wells Opera a roku 1981 v naštudovaní Opery SND), sa všeobecne pokladá za vtípné, intelektuálne zaujímavé dielo, hravé a miestami i parodistické v narábaní s historickými vzormi hudobnými aj dramaturgickými. Je pravda, že táto opera je, podobne ako aj iné diela Stravinského neoklasicistického obdobia, priam prešpikovaná citátmi, parafrázami a narázkami, ktoré v tomto prípade siahajú od Bacha a Händla cez Mozarta až k Verdimu. Po zhladnutí diela na scéne viedenskej Komornej opery som si však uvedomil, že *Osud zhýralca* je – pri všetkej hravosti a zdanlivej nezáväznosti – jednou z veľkých oper 20. storočia, veľkých v zmysle celkového umeleckého nároku. Isteže, celý bizarný a mravoučný príbeh ľahkomyselného titela Fortúny Toma Rakewella, inšpirovaný sériou mediértyín z 18. storočia, má charakter historického citátu. Lenže akokoľvek Stravinskij zdô-

razňuje historizujúci a muzikantsky hravý aspekt diela, nemožno prehliadnuť, že podobne ako dramma giocoso *Don Giovanni* Wolfganga Amadea Mozarta i jeho *Osud zhýralca* je zároveň nezáväznou komédiou aj vážnou existenciálnou drámou, ktorá nemôže (a ani nechce) nechať chladným srdce diváka.

Vysoké nároky, ktoré *Osud zhýralca* kladie na interpretov po hudobnej i divadelnej stránke, boli naplnené veľmi uspokojivo.



M.-K. TENNFJORD (ANN), W. MOORE (TOM), B. BYRNE (NICK)

Viedenská Komorná opera si i pre tento projekt zostavila spevácky ansámbel z mladých, zväčša nie príliš skúsených, ale vcelku kvalitných sólistov. Úlohu Toma Rakewella stvárnil americký tenorista Wright Moore, ako jeho snúbenica Ann sa predstavila nórska sopranistka Kari-Kjersti Tennfjord a v úlohe Nicka Shadova spevácky, ale ešte viac hereckým prejavom exceloval americký barytonista Richard Byrne. Sólové party opery obsahujú spievanie, ktoré pre spevákov vonkoncom nie je príjemné (čo z toho, že Stravinskij sa neustále pohráva s idiómami bel canta, keď jeho spevné intervaly systematicky nahrádza nespevnými), a aj part orchestra, pôsobiaci mozarťovsky prsto a priehladne, je veľmi ťažký a zradný. Orchester viedenskej Komornej opery prechádzal pod taktovkou Petra Marschika bezpečne a s istotou zložitou Stravinského partitúrou. A orchester je síce v opere vždy veľmi dôležitý – ale v opernej literatúre 20. storočia výkon orchestra obvykle doslova rozhoduje o tom, či dielo bude pôsobiť ako súdržný, zmysluplný celok, alebo len ako nepochopiteľný a beztvárny zvukový prúd. Réžisér Henry Mason a výtvarníčka Maxi

Z FILHARMONICKÝCH KONCERTOV

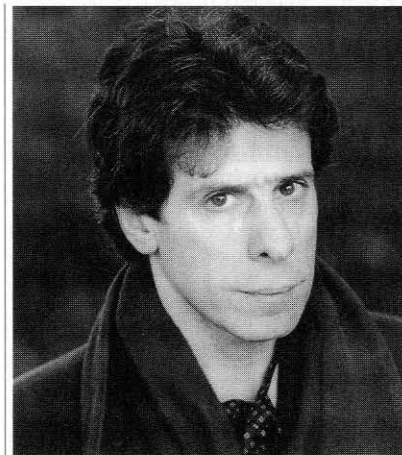
Polovica februára priniesla ako každoročne jeden z najvýznamnejších prielomov v priebehu roka. Nastal pôst a s ním očakávanie dní veľkonočných. O tom, že nie všetci muzikanti „zakopali basu“, svedčí hojná úroda pekných udalostí z filharmonickej Reduty. Všetko to začalo výdatne klokotať ešte počas fašiangov: 4. a 5. februára exceloval na pódiu britský violončelista Julian Lloyd Webber. 1. koncert pre violončelo a orchester Dmitrija Šostakoviča síce nie je fašiangovým tovarom, sýtosť zážitku však čosi spoločné so zimným hodokvasom mala. Lloyd Webber a jeho nádherne violončelo rozvírili hladinu suverénnym gestom. Pritom to nebolo plané „koncertovanie“, bola to interpretácia so všetkým, čo k nej patrí, teda aj s vyhranenou poetikou, umom, ponorom do vecí, chápaním toho, čo všetko tento (údajne Esdur) opus 107 v sebe skrýva. Magická sila proporcionality zlatého rezu viedla Juliana Lloyd Webbera cieľavedome k enormne emotívne predvedenej kadencii v štvrtej časti, ktorá mi doslova nedala dýchať. Bol to naozaj Šostakovič, bola to koncentrácia expresivity, smútku. Bola to svedčenie trpiaceho človeka. Ako veľký obdivovateľ Šostakovičovej hudby som si mohol z hľadiska konania Lloyd Webbera naozaj prísť na svoje. Škoda, že Ondrej Lenárd bol až príliš zahľadený do partitúry na pulte, že neprejavoval ochotu (alebo nestíhal) vymeniť si s entuziastickým sólistom inšpirujúci pohľad. Dianie v orchestri preto bolo zjavne formálnejšie a odosobnenejšie ako Webberova hra. Bolo

nervózne a často stálo na ostrí noža v súhre, v nástupoch, v dialógoch so sólom.

Nápravou však bola v druhej polovici programu symfonická báseň *Tak riekol Zarathustra* op. 30 od Richarda Straussa. Toto dielo totiž samo osebe prináša vzruch a rozruch: ako jedno z tých úbohých diel, ktoré sa stávajú obeťou duchovného teroru dnešného chorého komercionalizmu. Až príliš často v úlohe hudobnej kulisy sprevádza stupídne reklamy na našich TV staniaciach. Akoby už v stave zrodu bolo prekliate. Veľký Nietzsche sa od neho právom odvrátil, Rolland ho považuje za najsignifikantnejšie dielo choroby fin de siècle. Zarathustra však stále pevne stojí na nohách a razí si cestu dejinami. Úspešný bol aj jeho februárový filharmonický výklad. Ondrej Lenárd, špecialista na veľké projekty, mal k dispozícii hýrivú partitúru, ovládanú neustálym ťahom vpred, vnútornou tenziou, obrovským dynamickým potenciálom. To, čo Strauss v Zarathustrovi ponúkol svetu bolo zrozumiteľné a čitateľné.

Filharmonické radovánky pokračovali 18. a 19. februára. Do Bratislavy zavítal britský dirigent s nebritským menom Jan Latham-Koenig (apropo, Briti chodievajú k nám akosi radi: po Judovi a Lloydovi Webberovi bol Latham Koenig už tretím ostrovanom počas dvoch mesiacov). Pán Koenig prišiel s mimoriadne krásnymi úmyslami. Po prvé to bol úmysel osvetový. Nech je naša doba akokoľvek pohotová v prenose informácií, o hudbe na ostrovoch toho stále vo všeobecnosti veľa nevieme. Všetko spočíva na fanatickom záujme jedincov, pričom širší záber

v poznávaní toho, čo nasledovalo za kánalom po Sirovi Stanfordovi, chýba. Zajasala moja duša, keď zočila v zostave programu Slovenskej filharmónie konečne aj meno Ralph Vaughan Williams. Je až nepríjemné, koľko v našej pregermanizovanej strednej Európe dlhujeme tomuto majstrovi. Jan Latham Koenig teda urobil záslužnú prácu, ak na pultoch hráčov sláčikovej sekcie SF ležali raz aj party nádhernej *Fantázie* na



JAN LATHAM-KOENIG

tému *Thomasa Tallisa*. Sledoval som ľudí okolo seba, ako sa v nich pod vplyvom neuveriteľnej hudby roztápajú duševné negatíva, ako ich to povznáša k výšinám. Podobná atmosféra už v Redute dlhšie nevládla.

Druhý husársky kúsok Jana Latham Koeniga bola Janáčkova *Glagolská omša*. No prosím: príde Brit a dovezie Janáčka! Rád by som vedel, či by náš dirigent bol ochotný na Ostrovoch dirigovať napríklad Vaughana Williamsa.... Impozantné dielo Leoša Janáčka má

► Tschunková inscenovali dielo úsporne, ale pritom chápavo a výstižne – i keď režisér v práci s hercom predsa len celkom nenaplnil vysoké nároky Stravinského hudby, ktorá i tu, v opere, má silne „choreografický“ charakter. Scéna bola ohraničená belasým horizontom a jediným prospektom – jednoduchou papierovou stenou, a v jednotlivých obrazoch dopĺňaná náznakovými dekoráciami (zvlášť pôsobivý bol výjav na cintoríne, kde sa počas kartárskeho súboja o Tomovu dušu otáčali náhrobné kamene a premieňali na obrovské karty).

Na premiére Stravinského *Osudu zhyralca* vo viedenskej Komornej opere som si po čase opäť overil čosi, čo je len na prvý pohľad banálne a samozrejmé: totiž že dejiny opery – ako životaschopného, reálne jestvujúceho druhu dramatického

umenia – nekončia Richardom Straussom. Že hudobnodramatická literatúra 20. storočia obsahuje diela, ktoré majú čo povedať publiku dneška, a nie iba nejakej úzkej špecializovanej skupine. A opäť som mal pocit, že moderné hudobné divadlo môže byť pre diváka, ktorý nie je vyznavačom opery, aj akýmsi mostom k opere minulých storočí. I preto si myslím, že moderné hudobné divadlo nie je žiaden luxus, a že by malo byť pevnou súčasťou kultúrnej ponuky napríklad aj v Bratislave. Lebo divadlo Stoka, Aréna Milana Sládka či skupiny moderného tanca svojím úspechom dokazujú, že aj v Bratislave žije náročnejší divák, ktorý je otvorený všetkému novému – pravda, pokiaľ je to urobené kvalitne a presvedčivo. ■

VLADIMÍR ZVARA

tento rok v Bratislave šťastie: znelo už druhý raz, po tom, čo ho tu v rámci BHS '98 predviedli hostia z Brna. Myslím si však, že takáto duplicita nikomu neprekáža, že skôr naopak, každý vyznávač silnej hudby využil príležitosť a porovnal dve koncepcie. Tá Koenigova bola komornejšia, decentnejšia, viac ubrala „z plynu“. Nechcem však povedať, že jej chýbal janáčkovský apel, hudobný erotizmus, majestáta a lesk. Všetko bolo na svojom mieste, všetko však bolo dávkované veľmi obozretne. K úspechu prispeli speváci. Kvarteto Magdaléna Hajóssyová, Hana Štolfová-Bandová, Vladimír Doležal, Peter Mikuláš si poradilo s partmi niekedy aj obzvlášť exponovanými. Jedným z viacerých zlatých klincov bolo entrée skvelého Ivana Sokola za zdevastovaným filharmonickým organom. Opäť potvrdil, že je skutočným pánom organistom: so všetkým, čo k pojmu organista patrí. Zboristi zo SFZ ako obvykle: no comment.

Bola tu však ešte tretia programová položka. Pod tú sa najvýraznejšie podpísal mladý český klavirista Jiří Kollert. Prokofievov *1. koncert pre klavír a orchester Des dur* op. 10 u nás tiež už poriadne dlho nezaznel. Kedysi sa oň usilovne staral Peter Toperczer, po jeho odchode do Čiech zostalo vákuum. Vklad Jiřího Kollerta bol teda aj regenerujúci, oživujúci a po „trefom“ Bartókovi v podaní pani Varínskej bol perličkou 50. koncertnej sezóny. Samozrejme, aj vďaka bezpochyby vydarenému výkonu koncentrovaného Kollerta. Nebalamutil divákov (ani Prokofieva) klaviristickým manierizmom, afektami, neopodstatnenými „vylepšeniami“ dokonalého hudobného organizmu. Kollert sa s Prokofievovým mladickým dielom pohrával, vychutnával každý okamih a umožnil ho tak vychutnať aj mne. Bola to skutočná hudobnícka radosť, čistá, rýdza, povzbudzujúca radosť. Takých chvíľ by som si pri všetkej skromnosti rád zaželel viac...

Hudobné sviatky však ešte stále neboli u konca. Pred orchester SF nastúpil **25. a 26. februára** izraelský dirigent Uri Mayer. Priznám sa k svojej slabosti v prípade Čajkovského *6. symfónie*. Voľba Uriho Mayera bola pre mňa už skrajná sezóna jedným z najsilnejších magnetov, len som sa obával, aby nedošlo k zmene titulu. Nedošlo, takže Patetická opäť dostala krídla. Boli to veru mohutné a pevné perute. Hráči SF to s Čajkovským vedia, Uri Mayer to vedel tiež a dobrá vec sa podarila. Páčilo sa mi

však, s akým pokojom a rozvahou dirigent tento dramatický príbeh viedol a organizoval. Akoby tam ani nestál. Neupozořoval zbytočne na seba, jeho fluidum a jeho ruky však stále boli v permanencii a boli veľmi užitočné. Zaznela vynikajúca Patetická, a to bez hystérie a bez krčív. Aby však príbeh posledného februárového koncertu bol dopovedaný, rovnako intenzívne zapôsobili na úvod aj Lisztov *Prelúdiá*. Efektne, troška sladkasté dielo sa zaiste páčilo a vhodné zahralo percepčné kanály všetkých prítomných. Menej som sa tešil z Mozartovho *Koncertu pre klavír a orchester d mol KV 466* v podaní Petra Toperczera. Niet pochyb, že išlo o stretnutie s mimoriadnou osobnosťou a že koncert d mol je preňho dielom osobným, zažitým, niekoľkonásobne testovaným. Tentoraz som však ostal akýsi chladný a nemotivovaný. Prítomnosť Mozarta a Toperczera som jednoducho prijal ako holý fakt. Intenzita zážitku bola mizivá. Problém však bol možno vo mne: očakávanie Čajkovského mi azda aj blokovalo príjem a ovplyvňovalo vnem krehkejšej Mozartovej hudby. Človek je človek a Čajkovskému je predsa len ťažké konkurovať.

Čajkovskému patrilo aj vystúpenie bývalého šéfdirigenta SF Vladimira Verbického (**11. a 12. marca**). Pamätám sa, s akou averziou sme ešte ako poslucháči HTF VŠMU sledovali jeho šéfovanie začiatkom osemdesiatych rokov. Nastúpil do filharmónie po Liborovi Peškovi a my sme sa vtedy cítili profesionálne aj ideologicky manipulovaní. Verbického produkcie boli sprevádzané protestmi a chladom. Čas letí a ukázalo sa, že aj my, kedysi rebeli, už na veci hľadíme inak. Vladimír Verbickij pripravil v Rude veľmi pekný, stopercentne ruský večer. Glinkova predohra k opere *Ruslan a Ludmila* všetko „roztočila“ a už sa to zastaviť nedalo. Navyše, ak si za klavír sadol Vladimír Krajnev. Pred rokom triumfoval v Rachmaninovovej *Rapsódii na tému N. Paganiniho*, tentoraz s *2. koncertom pre klavír a orchester c mol* op. 18 tohto istého autora. V súvislosti s takou hrou, akou sa prezentuje pán Krajnev, je zasa zbytočné čosi komentovať. Bola to znova absolútna zžitosť s nástrojom a s dielom, pokora a zdravý diktát intelektu. Bol to jednoducho Vladimír Krajnev.

Na záver to bola Čajkovského „Pätka“. Veľmi dobré! Burcujúce, inšpirujúce, trvácne. A ešte som v súvislosti s *5. symfóniou e mol* op. 64 nezažil situáciu, keď dirigent vyvolá pred orchester

prvého hornistu za skvelý sólový výkon v druhej časti. Vladimír Verbickij naň nezabudol. Bolo to pekné gesto. Vystúpenie bývalého šéfdirigenta už teda nebolo zdeformované zášťou a nezičlivosťou. Povedal som si sám pre seba: chvalabohu... ☐

IGOR JAVORSKÝ

Z NEDELNÝCH MATINÉ

28. februára sa v rámci cyklu nedeľných matiné predstavili violončelista **Eugen Prochác** a klaviristka **Eleonóra Škutová**. Možnosť vypočuť si po dlhšom čase umelca pôsobiaceho v zahraničí je pre kritika veľmi zaujímavé, menej zaujímavé je to asi pre obec našich violončelistov, ktorí zo „solidarity“ na koncerte neboli. Nečudo – v našich zemepisných končinách je to už tradíciou...

Jednohodinový program E. Procháca sa začal odvíjať Schubertovou *Sonátou e mol* – „Arpeggione“, dielom, v ktorom skladateľ vyslal signál do budúcnosti, anticipujúc komornú hudbu Johanna Brahmsa. Prochác a Škutová v tejto hudbe vedome neakcentovali sólistickú bravúrnosť, ale sústredili sa skôr na introvertnú komornosť. Pritom violončelo znelo neraz expresívne, vzrušene, no vždy v stopách komorného partnerského muzicírovania s klavírom.

Svojím charakterom diametrálne odlišná je na virtuózný efekt zameraná *Uhorská rapsódia* op. 68 od Davida Poppera – akýsi violončelový pendant uhorských rapsódií Franza Liszta. Popper – svetoobčan a ctiteľ Wagnera a Liszta – si svojím interpretačným majstrovstvom vyslúžil prirovnanie k Pablove de Sarasate. V *Uhorskej rapsódii* prezentoval svoj príznačný brilantný sloh: dôraz na hravosť a fenomén violončelovej virtuozity. Popper siaha po citáciách, nebojí sa parodizovať šablónovitost; každý jeho postup je poznačený mimoriadnou znalosťou nástroja.

Hudba Daria Milhauda je vždy plná nápadov a hravosti. V *Troch brazílskych tancoch*, ktoré skladateľ napísal v čase svojho juhoamerického pobytu, Prochác a Škutová v plnom rozsahu vychutnali nekonečnú rytmickú roztopašnosť, akoby odpočúvanú v horúcich nočných karnevaloch – samý tanec, samý pohyb, hra, bubnovanie, radosť: pohľad francúzskeho majstra na Južnú Ameriku.

Záverečná časť koncertu patrila anglickému skladateľovi Davovi Heathovi a jeho skladbe *On Fire*, ktorá v mnohom čerpá z tvorby nezabudnuteľnej skupiny The Beatles a z toho, čo v tejto oblasti nasledovalo bezprostredne po nej. Impulzy najrozmanitejších slohov sú pritom skĺbené do logického celku, i keď sa v niektorých úsekoch prejavuje istá opotrebovanosť, klišé. Heath si neraz potrpí na veľké gesto, pompéžnu dramatickosť; najkrajšie sú pasáže, v ktorých sa skladateľ pohráva s originálnym nápadom.

Po stránke interpretačnej mal recenzovaný koncert vynikajúcu úroveň. Len malá poznámka: vo vysokých polohách sa violončelové vibrato musí vtesnať do intonačnej presnosti a nesmie vybočovať z rámca únosného diapazónu. Musí byť teda menšie než v polohách hlbších (priestorovo menšie). Inak vzniká ilúzia intonačnej približnosti. Azda netreba pripomínať obrovskú konkurenciu dnešnej svetovej violončelovej školy. Prepracovať sa do tejto európskej „ligovej“ konkurencie je nesmierne obťažné; Eugen Prochác má na to šancu.

7. marca mali na koncerte **Kataríny Turnerovej** (harfa) a **Mariána Turnera** (flauta) milovníci komornej hudby možnosť sledovať pôvodnú tvorbu i transkripcie pre zriedkavé komorné obsadenie.



KATARÍNA A MARIÁN TURNEROVCI

V dramaturgii programu jednoznačne dominovali skladby Clauda Debussyho; nepretržité návraty k nemu boli nesporne hudobným vyznaním interpretov. V prípade prelúdia *Dievča s vlasmi ako lan* je najpôsobivejšia pôvodná klavírna verzia, no v živej pamäti mi

zostáva napríklad aj úprava pre husle a klavír, ktorú rád hrával David Oistrach. Prijateľná je i verzia s flautou a harfou, no v interpretácii by sa žiadalo azda viac poetiky a menej intenzity vo zvuku flauty – veď Debussy v názve povedal všetko...

Händlova *Sonáta F dur pre flautu a harfu* je majstrovské dielo vrcholného baroka. Jej interpretáciu charakterizovala samozrejmosť, sústredenosť a prirodzená muzikalita. Po nej nás manželka Katarína a Marián opäť preniesli do sveta impresionizmu (Debussy: *Réverie pre flautu a harfu*). *Sonata pastorale F dur* Johanna Baptistu Krumpholtza síce nepatrí k dielam vrcholného klasicizmu, no nepochybne má svoje osobité čaro. Dominujúcim nástrojom v nej je harfa – krásny, vznešený nástroj, na ktorý skladatelia neraz zabúdajú. Žiaľ, práve v tejto skladbe sa v parte harfy sporadicky objavovali interpretačná neistota a technické nepresnosti. Pôsobivé boli úseky, kde party harfy a flauty boli rovnocenné. Po Krumpholtzovi opäť zaznel Debussy: *Syrinx* pre sólovú flautu ako krásny príklad hudby, sprevádzajúcej nás celým životom a predsa nestrácajúcej zo svojej účinnosti. Marián Turner chápal túto skladbu ako víziu s jasným priezračným tónom, ako spev uprostred horúceho letného poludnia. Novú hudobnú náladu navodila Donizettiho *Sonáta G dur* pre flautu a harfu. Hoci dielo je komponované pôvodne pre toto nástrojové obsadenie, poslucháč ho vníma ako transkripciu Donizettiho opernej árie. Táto podobnosť mi však vôbec neprekážala; bolo potešením počúvať Donizettiho vokálne hudobné myslenie v inštrumentálnom prestrojení.

S pôžitkom som si vypočul premiéru *Sonatíny pre flautu a harfu* Ilju Zeljenku. Dvojčastová skladba pôsobí na poslucháča svojou vyrovnanosťou veľmi upokojujúco. Spevné *Andante* i vtipné *Giocoso* majú v sebe istú klasicistickú priamočiarosť. Navonok idylický myšlienkový materiál má vnútornú silu i koncentráciu: dielo komponované akoby vo veľkej tvorivej pohode vyžaruje i nostalgické rozjímanie. Zeljenkova *Sonatina* i jej interpretácia sa mi páčili a boli pôsobivým obohatením programu.

A opäť Debussy: *Arabeska č. 1 pre sólovú flautu* – neprekonateľná hudba, ktorú nemožno verbálne uchopiť. Skladateľ i v tejto miniatúre unáša poslucháča do fantastického sveta svojej plátny.

Náhle striedanie hudobných obrazov, najmä v niekoľkominútových intervaloch, bráni ich doznievaniu v poslucháčovi: ešte vo mne nedoznela Debussyho *Arabeska*, už v auditóriu zneli Rossiniho *Variácie pre flautu a harfu* – brilantné, šťastné dielo majstra. Samá roztopašná hravosť, akú vie navodiť len Rossini. Bodkou za koncertom bola drobná skladbička *Na lodke* Clauda Debussyho, ktorého hudba bola rámcom i spojovacím článkom programu, ako utkvela myšlienka, ktorá právom stojí za pozornosť.

Na záver: vystúpenie manželov Turnerovcov, ktorí sa predstavili s dobrou dramaturgiou i interpretáciou, malo svoje osobité čaro. ■

IGOR BERGER

VIEDŇ – BRATISLAVA

Na druhom podujatí cyklu Viedeň – Bratislava (**17. februára**), ktoré v spolupráci s Mestským kultúrnym strediskom organizuje Rakúske kultúrne centrum, vystúpilo v Zrkadlovej sieni Primaciálneho paláca klavírne **duo bratia Eduard a Johannes Kutrowatzovci**. V ich podaní zazneli *Marche caractéristique* C dur op. 121 D 886 a trojčastové *Divertissement à la Hongroise* g mol D 818 Franza Schuberta, výber zo zbierky s originálnym názvom *4 x 4 Jenő Takácsa* a štvorročná verzia *Uhorskej rapsódie č. 2* od Ferenc Liszta.

Popri príkladnej precízności a čistote hry, dynamickej prepracovanosti a sviežosti zaujalo duo najmä prekypujúcim temperamentom. Tieto črty sa premietali do zvukovej podoby skladieb, ktorá svojimi decibelmi neraz nebrala ohľad na akustické možnosti siene. V dôsledku toho hra klavírneho dua bola namiesto útoku na city skôr ohromujúcim exhibicionizmom. Orientácii hráčov na takéto prednes zodpovedala aj voľba repertoáru. Veď mohli zaradiť od Schuberta napríklad známu a oveľa poetickejšiu *Fantáziu f mol!* A tak zneli predovšetkým diela, v ktorých bolo možné náležite využiť virtuózne ambície interpretov.

V záplave bravúry predstavoval potrebný kontrast výber piatich skladieb z cyklu Jenő Takácsa, ktoré sú zámerne retrospektívou na zahmlený farebný svet francúzskych impresionistov. Tretia z uvedených skladieb aj mala podtitul „Pocta Debussymu“. Oba klaviristi s vkusom dávkovali dynamicke odtiene, ale ani tu sa nevyhli istému

odstupu, chladu. A tak i v súvislosti s týmto dielom môžeme konštatovať: dokonalé remeslo zatienovalo prehlbnejšie citové uchopenie skladieb.

Populárny Liszt v závere programu trochu provokoval zásahmi zjednodušujúcimi, až úplne vypúšťajúcimi niektoré ozdoby. Technické zvládnutie rapsódie však musíme hodnotiť slovami najvyššieho uznania. Klaviristi omračovali stupňovaním tempa, narastaním dynamiky (neraz až ad absurdum). Obecenstvo, ktorému to konvenovalo, nadšene odmenilo tento strhujúci exhibicionistický výkon (prídavky: Johannes Brahms – *Uhorský tanec* a dva tance Johanna Straussa). ■

VLADIMÍR ČÍŽIK

Koncert rakúskeho komorného súboru **Quintett Wien (17. marca)** bol tretím z cyklu Viedeň – Bratislava. Dovolím si úvodom poznamenať, že prostredníctvom tohto dychového kvinteta (Hansgeorg Schneiser – flauta, Harald Hörth – hoboje, Ferdinand Steiner – klarinet, Martin Bramböck – lesný roh, Maximilian Feyertag – fagot) Rakúsky kultúrny inštitút predstavil určite to najlepšie, čo v danom obsadení a žánri môžeme u našich susedov nájsť. Škoda, že na koncerte okrem laickej hudobnej verejnosti chýbali vo väčšom počte členovia popredných slovenských dychové kvintet, či „dychári“ z radu študentov bratislavského Konzervatória a VŠMU, pretože bolo možné porovnávať takmer všetky aspekty danej problematiky. Hoci členovia súboru Quintett Wien patria do mladšej, resp. strednej generácie rakúskych umelcov, majú za sebou už pomerne bohatú umeleckú kariéru a sú členmi najlepších viedenských orchestrov (Viedenský filharmonici, Viedenský symfonici, Volksoper atď.).

Program koncertu pozostával z dvoch žánrovo odlišných častí. Kým v prvej polovici koncertu sa Quintett Wien predstavil v takpovediac klasickom repertoári (Mozart, Nielsen), druhá časť sa niesla v znamení ľahšieho, tanečného žánru (Zemlinsky, Takács, dynastia Straussovcov a jej súčasník v tomto žánri Johann Schrammel). Mozartova hudba bola zastúpená u nás menej uvádzanou transkripciou *Divertimenta F dur* KV 213, pôvodne napísaného pre dychové harmóniu v sextetovom zložení s hobojami. Štruktúrovo priehľadná kompozícia bola predvedená s veľkým vkusom a ľahkosťou, pričom nebola znásilňovaná umelými výrazovými pro-

striedkami, ako napríklad šokovým striedaním dynamík či vykonštruovanými akcentmi. Členovia viedenského kvinteta sa umne zamerali na detaily v mikroštruktúre skladby, ktoré podporili zvukovou vyrovnanosťou, k čomu prispela aj vibratová kultúra flautistu s hobojom. No napriek nesporne veľmi príjemnému a nevťeravému vibratu oboch spomínaných hráčov práve jeho použitím (a taktiež vďaka sadzbe, ktorá umiestňovala oba diskantové hlasy vo vysokej polohe veľmi blízko seba) dochádzalo k občasnému znepriehľadneniu štruktúry a menšiemu treniu. Tento problém obsadenia dychového kvinteta s flautou i hobojom skrýva istú mieru neriešiteľnosti, danú najmä dnešným spôsobom a estetickou hrou na týchto nástrojoch, ktorá uplatňuje plošné a veľmi výrazné používanie vibrata. Treba však poznamenať, že v čase vzniku prevažnej väčšiny pôvodného repertoáru pre dychové kvinteto (obdobie konca 18. a začiatku 19. storočia, do ktorého spadá aj táto skladba) skladatelia uvažovali v dimenziách vtedajšej estetiky hry na spomínaných nástrojoch s používaním vibrata predovšetkým ako ozdoby či ako súčasti ornamentácie. V každom prípade však môžeme konštatovať, že členovia súboru Quintett Wien si tento problém nielen uvedomili, ale aj riešili, v čom im nepochybne pomáhali (v prípade lesného rohu, hoboja a klarinetu) aj ich špecifické viedenské nástroje, ktoré vývojovo stoja niekde medzi súčasnými najmodernejšími nástrojmi a ich historickými predchodcami a sú nositeľmi nesporných kvalít týchto nástrojov. V rukách hudobníkov s hudobnou inteligenciou Quintett Wien prispeli k mimoriadne pozoruhodnému výsledku.

Je zjavné, že problém znenia dychového kvinteta s flautou i hobojom súčasne si uvedomoval i autor ďalšieho čísla programu Carl Nielsen (*Kvinteto op. 43*). Dôkazom pre túto domnienku je objavné zaradenie anglického rohu (hoboj v hlbšom altovom ladení) namiesto hoboja v tretej časti kvinteta – v prelúdiu, ktorým obohatil dovtedajší zvuk telesa a načrtnol jedno z možných riešení obsadenia dychového kvinteta do budúcnosti. V porovnaní s predošlou skladbou kvinteta Carla Nielsena kontrastovalo aj technickou obťažnosťou, ktorá je jednou z charakteristických črtí Nielsenových kompozícií venovaných dychovému nástroju. Súbor však ani na okamih nedal zámienku na pocit stiesnenosti, taký častý pri interpretoch,

ktorí s technicky virtuóznou skladbou bojujú, ale, naopak, s prirodzenou ľahkosťou prechádzal cez všetky úskalia kompozície a v poslucháčovi vyvolával náladu bezproblémovosti interpretácie tejto skladby. Hráči Quintetta Wien využili možnosti Nielsenovho kvinteta na odkrývanie rôznych zvukových farieb daných nástrojovým kombinovaním, ako aj jedinečnosťou znenia každého z nástrojov. Náročnosť kompozície, do ktorej Nielsen zakomponoval veľké sólové úseky a v štruktúre ktorej sa melodická línia prelína z jedného nástroja do druhého, súbor prekonával s mimoriadne bravúrou, a to vďaka technickej virtuozite jednotlivých členov. V tejto časti koncertu popri už spomenutých kvalitách hráči (klarinetista a hoboista) tohto telesa navyše preukázali vzácnu schopnosť úspešne striedať nástroje rôznej menzúry a ladenia.

V druhej časti koncertu sa dychové kvinteto prezentovalo objavnou kolážou z transkripcií straussovských diel a skladieb Johanna Schrammela (valčíky, pochody, polky), ako aj pôvodným repertoárom autorov, ktorí boli viacmenej spätí s Viedňou (Alexander von Zemlinsky: *Humoreska*, Jenő Takács: *Serenáda podľa tancov zo starého Grazu* op. 83a). Iba na prvý pohľad nesúrodou pôsobiaci program dramaturgicky zastrešovala idea tanečnosti, ktorá vtlačila tejto časti koncertu náladu uvoľnenosti a vďaka hudbe Straussovcov závan viedenskej atmosféry, či dokonca spomienky na tradičné novoročné koncerty Viedenských filharmonikov. Je pozoruhodné, že napriek spomínanej nálade (pri ktorej, prirodzene, môže klesnúť miera pozornosti) hráči súboru Quintett Wien udržali náležitú koncentráciu a precíznym štýlom nadviazali na tradične vysokú interpretačnú úroveň predvádzania tejto hudby. Súbor Quintett Wien završil svoj výkon známym Straussovým valčíkom *Künstler-Leben*. Obecenstvo odmenilo hostí za vysoko profesionálny výkon a za typickú viedenskú atmosféru zasluženým dlhotrvajúcim potleskom. ■

RÓBERT ŠEBESTA

JUBILEJNÝ KONCERT Z TVORBY ROBERTA SUTERA

Pri príležitosti 80. narodenín popredného švajčiarskeho skladateľa Roberta Sutera sa **5. marca** uskutočnil vo Francúzskom inštitúte v Palais Clam vo Viedni slávnostný koncert.

Robert Suter získal hudobné vzdelanie na Konzervatóriu v Bazileji, roku 1943 diplom z odboru hudobnej teórie. Kompozíciu študoval u Walthera Geisera, u Wolfganga Fortnera, Ernsta Křeneka a Wladimira Vogela na Darmstadtských prázdninových kurzoch. V rokoch 1945–1950 vyučoval hudobnoteoretické predmety na Konzervatóriu v Berne. Zastával viaceré pedagogické funkcie na Hudobnej akadémii v Bazileji, kde vyučoval kompozíciu, analýzu, kontrapunkt a harmóniu.

V podaní súboru **Klangforum Wien** a umeleckej dvojice **Roswitha Müllerová** (mezzosoprán) a **Janka Wyttenbachová** (klavír) odzneli na tomto slávnostnom koncerte diela zo Suterovej komornej tvorby 60. – 80. rokov, ktoré dokumentovali zaujímavý vývoj i orientáciu skladateľa.

Úvodná *Serenata* pre siedmich inštrumentalistov (1964), ktorá bola zároveň najstaršou prezentovanou skladbou autora, nás uviedla do sveta postwebernovského serializmu 50. rokov, s dôrazom na zvukovofarebnú zložku jednotlivých nástrojov. Dielo sršalo invenciou a originalitou riešenia motivicko-tematickej práce, ktorá často práve takto štýlovo zameraným dielom uvedeného obdobia chýba.

Vyjadrením iného výrazového sveta bolo Deväť žalmov (*Neun Psalmen*) na text Thomasa Bernharda pre stredný hlas (mezzosoprán) a klavír. Kompozícia nadväzuje na európsku tradíciu tohto druhu v rešpektovaní vokálnej dikcie i uplatnenia klavírnej štylistiky a zároveň po melodicko-harmonickej a metrorytmickej stránke je dieťaťom svojej doby.

Jednočasťové *Pastorale d'hiver* (zimné pastorale) pre piatich inštrumentalistov z roku 1972 možno zaradiť medzi skvosty hudby 20. storočia. Akcent spočíva na zvukovofarebných možnostiach nástrojovej hry a artikulácie v kombinácii s „bicímí“ efektmi (jediným bicím nástrojom sú bongá, na ktorých príležitostne hrá hornista), dosahovanými netradičným spôsobom hry na uvedených nástrojoch. Toto sonoristické bohatstvo je podopreté dôslednou a premyslenou tematickou prácou a kontrastnými výrazovými práhmi, ktoré poslucháča neustále udržiavajú v čulom napätí z očakávania nasledujúceho vývoja. Výsledkom je radosť a ozajstný umelecký zážitok z tohto pozoruhodného diela.

Na záver zaznelo jednočasťové sláčikové sexteto (*Streichsextett*) pre 2 huslí, 2 violy a 2 violončelá (1987), v ktorom síce nedominuje sonoristika ako v *Pastorale*, no skladateľ v ňom využíva široké

výrazové i zvukové možnosti sláčikových nástrojov a ich vzájomných kombinácií v rovine tematickej práce, sonoristiky, sadzby i harmónie.

Koncert z tvorby Roberta Sutera bol zážitkom nielen pre špecialistov na hudbu 20. storočia, ale aj pre širší okruh záujemcov o súčasné umenie; nepochybne by sa žiadalo obznámiť s jeho tvorbou aj slovenského poslucháča. ■

ZUZANA MARTINÁKOVÁ

V STREDOBODE ZÁUJMU: KONTRABAS

Starý kláštor Michaelstein, mníchmi dávno opustený, je dnes sídlom múzea hudobných nástrojov a strediskom hudobných seminárov. V treťom marcovom týždni tu 7 dní pôsobili kontrabasisti z celého sveta, ako to na tomto mieste pod vedením prof. Klausu Trumpf a robia už od roku 1982.

17. marca hral v kláštore Michaelstein aj Radoslav Šašina so svojou manželkou – sprevádzačkou, vynikajúcou klaviristkou Danou Šašinovou. Najprv bolo možné vypočuť si popoludňajší workshop, venovaný číslu 1 kontrabasového repertoáru – koncertu od Dittersa von Dittersdorfa, dielu už takmer mýtického významu, okrem iného povinného čísla na konkurzoch o kontrabasové miesta v symfonických orchestroch. Ditters komponoval svoje dielo pre nástroj v ladení *a-d-fis-a*; v tomto ladení – pri podpore prázdnych strún – koncert nielen optimálne znie, ale všetky technicky náročné pasáže sú aj optimálne hrateľné. Dnes sa však tento koncert hrá v ladení *e-a-d-g*, v kvartách, bez primeranej úpravy, čoho dôsledkom sú zbytočné technické ťažkosti, ktoré skladateľ vôbec nemal v úmysle. Traja virtuózi dnešného kontrabasového neba – Radoslav Šašina z Bratislavy, Ovidiu Badila z Trossingenu-Triestu (pochádza z Rumunska) a Klaus Trumpf predviedli všetky dnes možné eventuality interpretácie tohto diela. Šašina sa podujal na veľkolepú operáciu, akúsi hudobnú archeológiu, keď na pôvodnom ladení z pôvodného hlasu rekonštruoval skladbu tak, ako sa hrala pred 200 rokmi: luxus, ktorý si nie každý kontrabasista môže dnes dovoliť. Patrí k tomu veľa obetavej práce, oddanosti a viery, že pôvodná podoba je predsa tá najlepšia. Ovidiu Badila, tiež prvotriedny kontrabasista vysokej medzinárodnej úrovne, predviedol dnes bežnú interpretáciu. Klaus Trumpf sa podujal na riešenie strednej cesty: upravil skladbu tak, aby pri dnešom kvartovom

ladení bola ako-tak hrateľná. Tak sme počuli Dittersovo dielo v 3 ladeniach: Šašina hral v *Es dur* (teda v *D dur* s iba poltónovou sólistickou skordatúrou nahor), Badila v *E dur* (teda v *D dur* s dnes bežnou celotónovou sólistickou skordatúrou nahor) a Trumpf v *D dur* (v *C dur* plus sólistická skordatúra).

Aj pre niekoho, kto sa v labyrinte kontrabasových skordatúr trochu vyzná (pri všetkej skromnosti myslím tým moju maličkosť), bolo toto predvedenie naozaj veľmi zaujímavé a náš Šašina tu predviedol svetovo zaujímavú ukážku komplikovanej akceptácie pôvodného notového textu, technicky i hudobne na vysokej úrovni; to isté treba povedať aj o jeho dvoch kolegoch-kontrabasisoch. Všetkých troch veľmi dobre a obetavo (každého v inej tónine) sprevádzala Dana Šašinová.

Krátko na to bol večerný koncert. Najprv hral Wolfgang Harrer (Viedeň) zaujímavú zostavu skladieb: od J. S. Bacha (*Air*), Spergerovu *Sonátu*, *Greensleeves* – variácie Knuta Güttlera a skladbu *Tonadilla* od Blasa de Laserna. Potom prišli Šašinovci: Radoslav opäť v pôvodnom ladení predviedol s veľkým úspechom skladby bratislavských skladateľov Antona Zimmermanna (*Koncert D dur*) a Johanna Matthiasa Spergera (*Sonata D dur*), obe ako výsostne zaujímavé a na vysokej úrovni komponované diela. Obecenstvo obzvlášť ocenilo úroveň interpretácie, ako aj angažovanosť pre pôvodnú textúru. Koncert zavŕšil kroměřížsky kontrabasista Milošlav Gajdoš, pôvodne Šašinov učiteľ. Hral iba vlastné skladby, skutočný originál (pri niektorých kompozíciách sám ku kontrabasu spieval, pri jednom diele museli dokonca spievať traja jeho žiaci z Kroměříža, ale ukázal pomerne veľa aj po technickej stránke), vysoká flažoletová technika!; v zásade treba pozitívne hodnotiť fakt, ak sa pri podobných príležitostiach predvádzajú aj kuriozity.

Dnešný svet je pluralitný a činíme dobre, ak sa nehráme na to, čím byť nemáme – na cenzorov. Mimochodom, azda čosi zaujímavé pre bratislavské obecenstvo: Gajdoš sa odvoláva na bratislavského kotrabasistu Jindru Piačka, ktorý dodnes žije v Bratislave – 91-ročný.

Azda treba ešte poznamenať, že okolie bývalého kláštora sa dobre hodí na podujatia tohto druhu: na úpätí pohoria Harz je nielen krásna príroda, ale možnosť samoty vytvára aj podmienky na pohľad dovnútra, čo všetci vždy znovu trochu potrebujeme. ■

LADISLAV KUPKOVIČ

BUBU VE STÁTNÍ OPEŘE

Světovou premiéru opery E. F. Buriana *Bubu z Montparnassu* připravilo vedení Státní opery Praha k dvojnásobnému výročí skladatele (v roce 1904 se narodil a 1959 zemřel); navíc od vzniku opery samotné uplynulo rovných sedmdesát let. Dovídám-li se z přínosné odborné studie Heleny Spurné v programu, že se Burian cítil ukřivděn vzhledem k neuvedení této jeho opery v Národním divadle, uvědomuji si, jak vysoko mířil syn slavného pěvce Emila Buriana. Konečně otcovou zásluhou (přijal hlavní roli Adama) byla jeho předcházející opera *Před slunce východem* uvedena již v roce 1925 na jevišti Národního divadla – leč bez úspěchu. Teprve nyní se tedy divák seznamuje s myšlenkami, hudbou a námětem, který měl před sedmdesáti lety zcela jiný *raison d'être*. Opožděná premiéra má cenu v poznání až neuvěřitelné výjimečnosti mladíka, který ve 22 letech zpracoval libreto na krajně neobvyklé téma a troufnul si na celovečerní operu. Uvedení ve své době by pravděpodobně opět nebylo úspěšné, neboť vzdorovitá touha mladičkého umělce po novotách by zákonitě nenášla posluchačskou odezvu. Po sedmdesáti letech však kromě obdivu k nadání českého skladatele, jehož delší život by jistě vydal zralá tvůrčí díla, tato opera nic nového již nepřináší. Šokující námět, „přeřkaný“ melodiemi blízkými řeči, jazzové názvuky, užití tomu odpovídajících, v opeře neobvyklých nástrojů – to vše přinesl další vývoj a pro nás zůstává přínosné pouze vědomí, že Burian právem patřil k předválečné avantgardě. Tvůrčí inscenace sázejí na zvyšující se současnou oblibu dvacátých let a předpokládají, že autentické dílo té doby bude přitahovat posluchače.

Režisér Jiří Nekvasil se scénografem Danielem Dvořákem respektovali scénické poznámky skladatele a tak rozvržení scény odpovídá přání autora, podobně jako je naplňuje choreografická složka (Dana Gregorová) v přitažlivém ztvárnění řeky Seiny. Scéna ve stylu konstruktivistického typu tehdejších let a kostýmy Simony Rybákové, vycházející z dobové módy, dávají inscenaci autenticitu. Pohybová funkčnost scény, práce se světlem a cit pro vedení herce napovídají o sehranosti dvojice Nekvasil – Dvořák, která společně léta v Opeře Mozart zárokuje touto další etapou práce v kamenném divadle. Bohumil Gregor se ujal hudebního nastudování a je jeho zásluhou, že hudba vyznívá právě takto: široce, s plným muzikantským rozkročením i s vytyčením detailu. Na druhé premiéře 22. 3. zpívala hlavní ženskou roli Bertu Simona Procházková a Velkého Julka Václav Málek, titulní role Bubu (Jiří Schoenbauer) a Petr Hardy (Jiří Hruška) se shodovaly s prvním obsazením. Žádná z rolí nepatří k tzv. vděč-

ným. Jiří Schoenbauer mohl využít své urostlé postavy k roli tvrdého šéfa, což není běžná operní šarže. Jeho hlas unese prostor velké opery, jsou v něm však cítit stopy tlaku. (Ve své poslední roli Vodníka v muzikálové Rusalce to na mikrofon nebylo slyšet.) Totéž nelze říct o Jiřím Hruškovi, na něhož je rozloha hlediště příliš velká a nemůže si v roli dovolit větších dynamických nancí. Ač postava protilehlá Bubovi, zůstává v pozadí. Václav Málek se jako Velký Julek ukázal dobrým svorníkem mezi postavami Bubu a Petra, jak vizuálně, tak herecky i pěvecky. Simona Procházková nemá pro postavu prostitutky šarm ani ostrost, je spíše českou Bertičkou. Hlasově se zaskví v daných možnostech, ale nepůsobí jako ženský středobod, kolem něhož točí své životy dva muži. Ostatní postavy v rozehrané mizanscéně a v neustálém pohybu režijního vedení tvoří kaleidoskop prostředí, podobně jako hra světla a hlasů, jdoucí okolo. Na Burianovu *Bubu* se dá dobře dívat, uběhne plynule a dost rychle, což je velký úspěch. Teprve dodatečně může divák zjistit, že vlastně v něm mnoho nezůstalo, což není ničí vina. Ono v tom díle dnes už nic pozastavujícího není. Uvedení právě *Bubu z Montparnassu* na scéně Státní opery je sice chvályhodné, ale čas ukáže, jestli divácky přínosné. To, že ve Státní opeře sáhli po Burianovi, je bezesporu výborné. Vzhledem ke schopnosti dvojice Nekvasil – Dvořák mi jde hlavou, že to mohl být leckterý jiný titul. ■

JEREMIAS V NÁRODNÍM DIVADLE

Po dvou letech se pražská kulturní veřejnost opět setkala s církevní operou Petra Ebena *Jeremias*. Premiéra tohoto výjimečného díla zazněla v roce 1997 na Pražském jaru, kdy ji dirigent Bohumil Kulínský a šéf opery ND režisér Josef Průdek uvedli v prostoru katedrály sv. Víta na Pražském hradě. Nezaměnitelná atmosféra chrámu hrála svou roli při vstřícném diváckém ohlasu, jež toto provedení mělo nejen u přítomných, ale i při přímém přenosu v televizi.

Po dvou letech se tvůrci opět sešli a přenesli příběh o Jeremiasovi na scénu. Velkorysý scénografický uchopení Andrzeje Majewského, které vtisklo do prostoru chrámu několika dramaticky volenými abstraktními prvky (schody, sloupky, symbol křídel) půdorys pro „jevištní“ ztvárnění, nalezlo na jevišti Národního divadla svůj nový smysl. Církevní opera na prknech divadla získala dramatictější charakter a vpravdě divadelní projev. Dílo samotné je v mnoha ohledech výjimečné, neboť je netradiční pro českou operní tvorbu vůbec a zároveň prvním operním dílem autora. Spojuje v sobě jeho letitou zkušenost práce s lidským hlasem z nejpočetnější části kompoziční

práce skladatele, již je vokální tvorba, a duchovní orientaci, jež Ebena vedla ke Zweigovu námětu a typu opery. Mohli bychom o této nezvyklé formě také říct, že je „pro baryton a smíšený sbor“, neboť to jsou opravdu dva hlavní představitelé příběhu. Prorok se v něm dostává do konfliktu s lidem nevěřícím v jeho prorocká slova. Spojení s ním přichází až s novou vírou a naplněním hrůzných vizí o zkáze Jeruzaléma. Ebenova hudební mluva se soustřeďuje do monologů Jeremiase, jeho prvního následovníka Barucha a zpěvu matky, jednotlivé obrazy jsou uvedeny vypjatě zhudebněnými slovy vypravěče (velmi dobře interpretovány Vladimírem Doležalem). Je to „mluva“ pro Ebena typická melodičnost široce rozpatých intervalů, což tvoří zvukovou neotříznost. Přestože jsou party pro pěvce obtížné, zůstanou z nich v uších vracející se melodické obraty.

Hudební nastudování bylo již před dvěma roky úspěchem nového dirigenta opery ND Bohumila Kulínského. Znovuuvvedení ukázalo, že pečlivost a zvládnutá obtížnost nastudování přinesly sytý muzikantský projev sólistů i sboru. Dramatický tah dirigentovy taktovky držel hodinový spád hudby bez přestávky v jednom oblouku. Cit Bohumila Kulínského pro dramatické napětí oratorního charakteru díla pomohl vystavět silnou jevištní realizaci. Josef Průdek již v chrámovém prostředí dokázal vystihnout přesnou míru nutné stylizace, která by realizaci vytvořila s patřičným pathosem a přitom neublížila netradičnímu pojetému dílu. Jevištní provedení jen usadilo jeho mizanscénu a dodalo církevní opeře rovinu divadelní inscenace. Příběh dostal realističtější podobu a jakkoli kostýmy i scéna (pochopitelně beze změny od premiéry) svou abstrakci ponechávaly dílu mystický odstup v celkovém vyznění, přinesla divadelní podoba či opravdová jevištní realizace o celý stupeň silnější vyznění tohoto Ebenova díla. Zásadní zásluhu na tom měl před dvěma lety i tentokrát Ivan Kusnjer v titulní roli; patří mu hold i obdiv. Po celou dobu trvání opery se nevzdálil z jeviště a obtížnost jeho rozsáhlé role, pěvecká, pamětní i herecká, je slovy nezměřitelná. Jen velký umělec dokáže vdechnout život postavě, která žije pouze svou duchovní podstatou, dokáže proměnit intervalové nesnadné obraty melodie do srozumitelných a obsahuplných vět. Lenka Šmídová (matka), Jan Ježek (Baruch) a Miloslav Podskalický (král) mu byli stejně hodnotnými partnery, oživujícími spodní rovinu obsahu opery. Uvedení Jeremiase v předvelikonočním čase 26. března a (další na velký pátek) mělo silnou atmosféru předaného poselství z nového, sytého oslovujícího díla velké osobnosti českého hudebního života. ■

EVA VÍTOVÁ

HUDBA, KTORÚ MÁM RÁD

Prof. MUDr. PAVEL TRAUBNER, PhD. LEKÁR – NEUROLÓG

„CIEĽOM HUDBY JE PRINÁŠAŤ ČLOVEKU RADOSŤ.“

Prof. MUDr. Pavel Traubner, PhD., je prednostom I. neurologickej kliniky Fakultnej nemocnice a Lekárskej fakulty Univerzity Komenského a I. prodekanom Lekárskej fakulty UK.

Hudba, klasická alebo aj populárnejšia – tanečná i ľudová – pre mňa znamená krásny zvukový vnem, ovplyvňuje moje cítenie, moje myslenie a do môjho života vnáša dimenziu, prispievajúcu na obohatenie môjho života.

Hudba ma sprevádzala od detstva, žiaľ, prvých päť rokov bolo výrazne ochudobnených o možnosť vnímať láskavý spev mamičky či počúvať hudbu a hudobné rozprávky z rozhlasu, pretože som príslušníkom vtedy perzekvovanej skupiny, ktorá nesmela vlastniť rádio. Možno práve preto som o to viac už v školskom veku využíval každú chvíľu na počúvanie hudby. Sám nie som hudobne veľmi nadaný a nemám ani mimoriadny hudobný sluch, ale vždy sa mi zdalo krásne, keď nebohý otecko mne a mamičke hrával na svojich vzácných husliach. Celá jeho rodina bola hudobne veľmi nadaná: otec so svojim bratom, lekárom a huslistom, v detstve hrávali klasickú hudbu aj na nedelňách omšiach v katolíckom kostole svojho rodného mesta: láska k hudbe im nebránila hrať pre ľudí s iným náboženským cítením. Aj to považujem za dôkaz toho, ako hudba môže prispieť k vzájomnej úcte a tolerancii. Ako stredoškolač som pod vplyvom generácií druhov obdivoval najmä Beatles, potom Rolling Stones; ako vysokoškolač som sa vrátil k lásкам z detských rokov a postupne ma začala priťahovať vážna hudba. Začal som chodiť na koncerty Slovenskej filharmónie, ktoré vo mne vyvolávali povznášajúci pocit. Tento pocit pri počúvaní hudby mi zostal dodnes. Nesmierne sa mi vždy páčili skladby G. Verdiho, B. Smetanu, A. Dvořáka, W. A. Mozarta, L. van Beethovena. Nezabudnuteľné zážitky však vo mne zanecháva aj hudba komorná, diela ako napríklad Vivaldiho prekrásne Štyri ročné obdobia alebo Malá nočná hudba. Popri nich si však s dcérami rád vypočujem aj nimi obľubované ľahšie žánre...

Na želanie otca som sa učil hrať na husliach a paralelne aj na akordeóne; štúdium hry na oboch nástrojoch som kompletne ukončil na ZUŠ. Na moju osobnú škodu sa dnes týmto nástrojom už dlhšie nevenujem, i keď v kútiku duše – a niekedy aj v skutočnosti – si rád ešte zahrám na akordeóne.

Lekári sú často „konzumentmi“ hudby, ba neraz i aktívnymi tvorcami alebo výkonnými umelcami. Ich zamestnanie, resp. poslanie vyžaduje vysokú mieru zodpovednosti, koncentrácie a psychickej náročnosti, a hudba oblažuje ich dušu a prináša im potrebný relax. Na druhej strane, ak lekár má

chápať dušu a problémy pacienta, musí byť veľmi citlivou osobnosťou; ani tie najlepšie lieky nemusia byť v liečebnom procese vždy úspešné. Preto si dovoľím poznamenať, že vnímavosť voči hudbe možno niekedy predurčuje disponovanosť pre lekárske poslanie. Azda aj preto sú lekári často milovníkmi hudby. Sú známe skupiny lekárov, ktorých zblízuje nielen spoločný profesionálny záujem, ale aj spoločná láska k hudbe, ktorí vytvoria trio či kvarteto, aby hrali len pre svoje potešenie, niekedy prípadne aj pre potešenie iných.

Hudba je v medicíne nesmierne významným pomocným liečebným faktorom, pretože často prináša upokojenie rozorvanej duše, na vnímavého človeka pôsobí ako balzam. Na druhej strane, priznám sa, som sa stretol aj s pacientmi, ktorých hudba deprimovala či podráždila. Najmä u psychicky narušených pacientov však lekár musí vedieť indikovať druh hudby... Hudba je, samozrejme, dôležitá aj pre neurológa: vieme, že podstatne ľahšie sa rehabilitujú pacienti so sprievodom dynamickej hudby a vieme tiež,

že napríklad pacienti s Parkinsonovou chorobou, ktorej charakteristikou je stuhnutosť svalstva i celého organizmu, dokážu pri počúvaní hudby, ktorá ich oslovuje a vyvoláva v nich emócie, zatancovať valčík alebo iné rytmické tance, a to v dôsledku uvoľnenia stuhnutých svalov a ich odblokovania...

V každom človeku s nepoškodeným sluchom zanecháva hudba plejádu vnemov, pocitov, ktorých

spracovanie závisí od jeho senzitivity, intelektuálnej úrovne i od potreby nájsť v hudbe niečo, čo dokáže povzniesť, vytvoriť náladu, uľahčiť relax, no niekedy ho prinúti i zamyslieť sa nad obsahom vnímanej produkcie. Zážitok z hudby netrvá len počas počúvania, ale zanecháva hlboké stopy i po niekoľko dní. Napríklad pre mňa osobne takýmto zážitkom je vypočutie Mahlerovej symfónie, niektorých veľkých diel L. van Beethovena. Už vopred sa teším na operné predstavenie či na koncert vynikajúcich umelcov, ku ktorým ma neraz viažu i priateľské city.

I keď som pracovne nesmierne vyťažený a mám málo času na súkromné záujmy, rád si na uvoľnenie a relaxáciu, pri pocite nadmernej únavy, pri zlej nálađe, problémoch, no niekedy i pri pocitoch pokoja vypočujem nahrávku niektorej z obľúbených symfónií alebo krásne hlasy najrôznejších umelcov, pričom nemusí vždy ísť len o koncerty Edity Gruberovej alebo Lucie Poppovej, po ktorých človek často nedokáže ani zaspáť, ale napríklad aj o mojich milovaných Beatles či o ľudovú hudbu. Len nedávno mi môj pacient Ján Berky Mrenica odovzdal svoju kazetu so želaním, aby mi z nej aspoň jediná nahrávka urobila radosť. ☐



PROF. MUDr. PAVEL TRAUBNER, PhD.

FOTO ARCHIV

Pred bránami opernej metropoly

Jaroslav Blaho

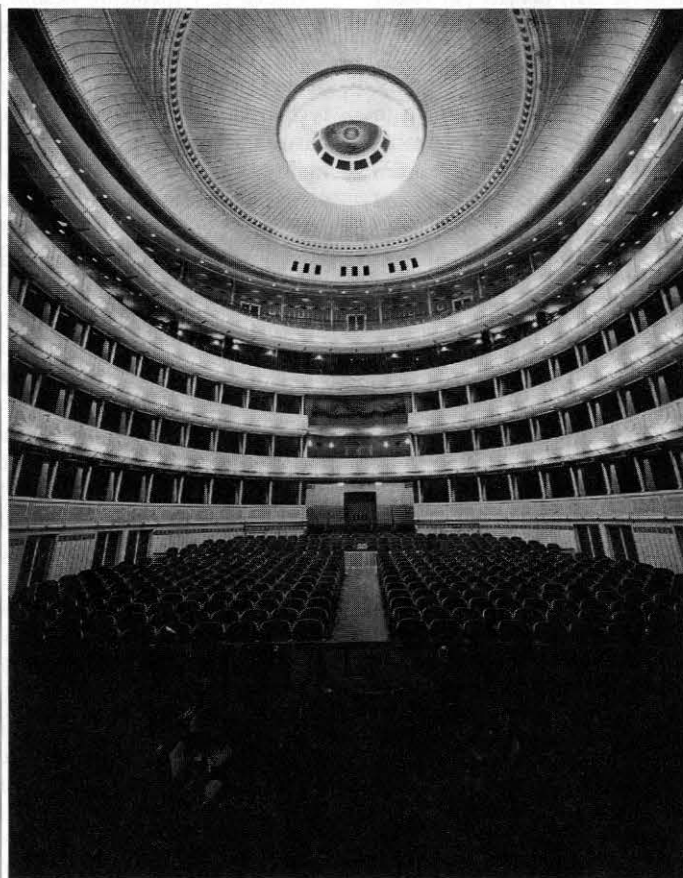
Je šťastím pre bratislavských priaznivcov opery, že jedno z kultovných centier tohto žánru je na dohodenie kameňom. Pokiaľ vás nezaskočí vybavovací kolaps na hraničnom priechode Petržalka-Berg, je od budovy Slovenského národného divadla na Hviezdoslavovom námestí po honosnejšiu, väčšiu a o necelú generáciu staršiu budovu Wiener Staatsoper na Ringu sotva štyridsaťpäť minút. Presne tak ďaleko je od nás veľký operný svet, s ním pamätníky opernej minulosti, opar a dych tradície, žiara superhviezd. Napriek tomu, že aj v opernej Viedni posledných rokov pričasto víťazí komercia nad kumštom a povrchový lesk nad hodnotami pod mejkapom, je Siccardsburgov a van der Nüllov architektonický monument stále ešte jedným z hlavných chrámov štyristoročného náboženského ošiaľu. K tradičným veľkostánkom talianskeho hudobno-vokálno-divadelného zázraku, k neapolskému San Carlu, benátskemu La Fenice, milánskej Scale a rímskym divadlám, pribudol v rokoch empíru ďalší poltucet prestížnych panovníckych operných domov: Paríž, Londýn, Sankt-Peterburg, Berlín, Mníchov, Viedeň; pred storočím sa silou kapitálu do tejto high society predrali newyorská Metropolitan a Teatro Colon v Buenos Aires. Z dlhodobého hľadiska všetky ostatné scény patrili do kategórie B – a tak je to dodnes. „Wien bleibt Wien“ platí aj v operných reláciách.

Veľká tradícia viedenskej opery ako „veci verejnej“, teda produkcií, predvádzaných mimo hradieb Hofburgu a tým aj dostupných širším vrstvám formujúceho sa meštianstva, sa začína niekedy v jozefínskej dobe v predmestských divadlách. V Theater auf der Weiden predvádzala potom v roku 1791 Schickaneder Mozartovu *Čarovnú flautu*, kým v Theater an der Wien v roku 1805 sa hrá prvá verzia Beethovenovho

Fidelia. V rokoch po Viedenskom kongrese stáva sa centrom opernej Viedne a zároveň scénou medzinárodných parametrov Theater am Kärntnertor, kde má premiéru Weberova *Euryanthe* (1823), triumfuje Rossini a kde začiatkom štyridsiatych rokov popri uvedeníach nemeckej romantiky premiéruje Donizetti dva zo svojich posledných opusov – *Lindu di Chamonix* a *Mariu di Rohan*. Nové kapitoly viedenskej opery, už s programovým pestovaním wagnerovského kultu, sa píšú v novej budove na Ringu, ktorú dávajú do prevádzky roku

1869. Hlavné mesto monarchie si stále drží pozície medzinárodného operného centra a v prvých rokoch nášho storočia, počas šéfovania Gustava Mahlera, sa Wiener Staatsoper stáva členom vedúcej trojice svetových operných scén – popri Metropolitan a Scale.

Na troskách Rakúsko-Uhorska vzniklo ako jeden z nástupníckych štátov aj Československo (1918). Prevažne nemecká, v posledných rokoch cisárstva však silno pomaďarčená a slovenskými obcami obklúčená Bratislava stala sa hlavným mestom východnej časti novej republiky. O dva roky neskôr (1920) tu vzniklo Slovenské národné divadlo aj s operným súborom. (Šesťdesiat kilometrov na východ od svetovej opernej metropoly.) Mesto, z ktorého sa vládlo od Álp po ukrajinské stepi a od severných Sudet po južný



ŠTÁTNA OPERA VO VIEDNI – DNEŠNÝ INTERIÉR

Jadran, zostalo síce iba hlavným mestom malej, bezvýznamnej republiky, ale firma jeho operného domu na lesku nič nestratila, ba naopak, v priebehu medzivojnových rokov sa pozície Staatsoper v medzinárodnom kontexte ešte posilnili. Na čele súboru sa striedali dirigentské osobnosti zvučných mien: v dvadsiatych rokoch Richard Strauss a Franz Schalk, v tridsiatych Clemens Krauss, Felix von Weingartner a Bruno Walter. Neobyčajne výkonný sólistický aparát dokázal

FOTO ARCHÍV



RICHARD STRAUSS



FRANZ SCHALK



CLEMENS KRAUSS



FELIX VON WEINGARTNER



BRUNO WALTER

na najvyššej úrovni zvládnuť nároky nielen nemeckej klasiky, ale aj románskej dramaturgie a novinek súčasnej tvorby. Popri spevákoch nemeckej národnosti (medzinárodné sólistické zostavy neboli vtedy s výnimkou MET bežné ani v najväčších divadlách) sa vrchovitou mierou uplatňovali sólisti z niekdajších oblastí monarchie – Česi, Maďari, Chorváti a Slovinci, Rumuni, ale aj Gréci, Bulhari, Škandinávci. Súbor sa ešte skvalitnil po roku 1933, keď z veľkých nemeckých scén presídlili k Dunaju umelci vyhnaní z rasových alebo iných (politických) dôvodov. Viac než kedykoľvek v povojnovom období písali práve umelci Staatsooper slávnu históriu medzivojnových salzburských festivalov.

Nuž, v susedstve takéhoto operného obra sa ocitla mladá opera Slovenského národného divadla. Spočiatku, kým spomienka na spolužitie so všetkým, čo nieslo prívlastok „rakúske“, bola pre jedných skôr bolestná, pre iných politicky „škodlivá“, sme sa tvárili, že do opernej Viedne je nesmierne ďaleko. Ako však utíchlali vášne, ako sa konsolidovala medzinárodná politická situácia, a najmä potom, ako do čela bratislavskej opery prišiel Viedňou skrz-naskrz impregnovaný dirigent a skladateľ Oskar Nedbal, sa bývalé „predmestie“ s bývalou metropolou opäť priblížili. Električkou spred Carltonu to popri Dunaji nebol ani taký náročný výlet. Na javisku SND sa začínajú objavovať poprední viedenski sólisti a už roku 1925 organizuje Oskar Nedbal prvý zájazd svojho súboru do Viedne. Oskarov synovec Karel Nedbal (umelecký šéf SND 1928–1938) pestuje kontakty s Viedňou už programovo. Na svoje profilové premiéry prizýva viedenskú divadelnú a hudobnú kritiku, s dirigentmi, režisérmi a sólistickými protagonistami navštevuje viedenské predstavenia tých oper, ktoré pripravuje v SND. Od roku 1929 organizuje takmer pravidelné zájazdy súboru do Viedne, kde sa ten na javiskách Raymundtheater, Volkstheater, Carlstheater a v posledných rokoch pred anšlusom hlavne na scéne Volksoper prezentuje zďaleka nie iba československej viedenskej pospolitosti. Vo Viedni si trúfa uviesť aj *Čarovnú flautu* a vďaka SND spoznáva Viedeň po prvý raz napríklad Korsakovovho *Zlatého kohútika*. Roku 1934 začína Karel Nedbal recipročné výjazdy so súborom Volksoper. Treba povedať, že Ľudová opera polovice tridsiatych rokov bola súborom umelecky neobyčajne silným a pre štátnu operu predstavovala oveľa vážnejšiu konkurenciu, než je to, povedzme, dnes. Mala široký repertoár vrátane Mozarta, Wagnera a Richarda Straussa a na jej javisku často hosťovali hviezdy talianskej opery. Práve vďaka Volksoper spoznala Bratislava tridsiatych rokov Verdiho *Sicílske nešpory* a Wagnerovu *Valkýru* – „meisterwerke“ svojich majstrov, dodnes slovenskou opernou kultúrou, niekedy až nemiestne pyšnou, neuvedené. Najmä na scéne Volksoper triumfoval v operách verizmu, ale aj vo Verdiho *Trubadúrovi* svojou unikátnou vysokou polohou vrabliansky rodák tenorista Imrich Godin, kým Nedbalova manželka Eva Hadrabová vymenila Bratislavu za štátnu operu už roku 1929, pričom v ďalších rokoch to dotiahla až do festivalového Salzburgu (Dorabella, Octavian).

(Pokračovanie v budúcom čísle.)

Do sezóny 1999/2000 vstupuje Opera Slovenského národného divadla novou inscenáciou opery Giuseppeho Verdiho *Nabucco*, ktorá bude mať premiéru 8. októbra 1999 v rámci Bratislavských hudobných slávností. Zatiaľ čo predchádzajúca inscenácia diela, ktorá bola na repertoári celé tri desaťročia (1966–1995) a dosiahla 420 repríz, vychádzala z dramaturgickej úpravy Ericha Geigera, v novej inscenácii sa bratislavské publikum bude môcť zoznámiť s *Nabuccom* v jeho pôvodnej, neskrátenej podobe. Naštudovanie prevezme trojica mladých nádejných inscenátorov: režisérka Zuzana LACKOVÁ, scénograf Vladimír ČÁP a dirigent Rastislav ŠTÚR. Spevácke obsadenie titulu obsahuje také zvučné mená ako Martin BABJAK a Richard HAAN (Nabucco), Ľubica RYBÁRSKA (Abigail), Jitka SAPARA-FISCHEROVÁ a Denisa ŠLEPKOVSKÁ (Fenena).

Druhou novou inscenáciou sezóny bude opera Eugena Suchoňa *Krútnava*. Premiéra sa uskutoční 9. decembra 1999, t. j. v predvečer 50. výročia uvedenia diela, ktoré malo premiéru 10. decembra 1949, na doskách toho istého divadla. Odvtedy *Krútnava* zozbala úspechy na mnohých operných scénach doma i v zahraničí (v Prahe, východnom Berlíne, Budapešti, Moskve, Antverpách, Mníchove a inde) a stala sa vskutku súčasťou zlatého fondu slovenskej hudby. Nové, v poradí už šieste naštudovanie diela na scéne Opery SND iste zaujme originálnym inscenačným výkladom filmového režiséra Juraja JAKUBÍSKA a známeho českého scénografa Josefa SVOBODU. Zo spevákov, ktorí sa budú podieľať na naštudovaní, spomeňme len tri mená: Peter MIKULÁŠ (Štelina), Ľubica RYBÁRSKA (Katrena) a Peter DVORSKÝ (Ondrej). Dirigentom bude Dušan ŠTEFÁNEK.

Ďalší premiérový titul sezóny 1999/2000 pochádza z repertoáru talianskej belcantovej opery 19. storočia. Je ním komická opera Gaetana Donizettiho *Dcéra pluku*, prvýkrát uvedená roku 1840 (v Bratislave sa hrala len raz, roku 1939). Z dvoch verzií, francúzskej a talianskej, padla voľba na (neskoršiu) taliansku verziu, v ktorej hovorené dialógy sú nahradené recitatívmi. Virtuózne party hlavných postáv Márie a Tonia budú skvelou umeleckou príležitosťou predovšetkým pre dvoch popredných sólistov Opery SND Ľubicu VARGICOVÚ a Ľudovíta LUDHU. Premiéra sa uskutoční v marci roku 2000.

Na záver sezóny, v júni 2000, uvedie Opera SND romantickú operu *Werther*, ktorú na motívy rovnomeného románu Johanna Wolfganga Goetheho skomponoval francúzsky skladateľ Jules MASSENET (premiéru mala roku 1892 vo Viedni). Aj v tomto prípade ide o operu, ktorá má svoje pevné miesto vo svetovom opernom repertoári, a napriek tomu ju bratislavské operné publikum naposledy malo možnosť zhliaďnúť už veľmi dávno (roku 1938). Operný *Werther* sa vracia na dosky SND v kvalitnom speváckom obsadení: postavu Charlotty stvárnia Jitka SAPARA-FISCHEROVÁ a Denisa ŠLEPKOVSKÁ, postavu Sofie Iveta MATYÁŠOVÁ a Andrea DUDÁŠOVÁ a postavu Werthera Miroslav DVORSKÝ a Jozef KUNDLÁK.

(snd-vz)

Fin de siècle hudobných vydavateľstiev?

Otázky a otázniky vydavateľa

Frankfurtský hudobný veľtrh, ktorý som navštívil v marci po šiestykrát za sebou, vyvolal vo mne zmiešané pocity. S istotou „štamgasta“ som sa pohyboval v uličkách výstavných hál, pomedzi expozície dôverne známych vydavateľov a sprvoti som mal pocit bežnej veľtržnej atmosféry. Ibaže vo vzduchu predsa len viselo čosi, čo som nepoznal, alebo dačo, čo som si po minulé roky azda nevnímal a nevedomil.

Tento rok sa mi oveľa naliehavejšie ako predtým vynáralo v myslí podvedome viacero otázok: nachádzam niečo podstatne iné ako po minulé roky, niečo, čo by sa dalo nazvať vydavateľským činom či smerovaním hodným konca tisícročia, či aspoň novátorským impulzom, ktorý oživí ďalšiu históriu notového a hudobnoknižného priemyslu? Sú teritória a akcenty v hudobnopublikačnej sfére už nezvratne definované a obsadené?

Je ďalšie fungovanie tejto životne dôležitej časti hudobnej kultúry kvalitatívne limitované a ide vskutku len o multiplikáciu titulov a autorov? Je vydávanie hudobnín v kultúrnom svete rutina, ktorá má svoje pravidlá a ten, čo ich splní, zaradí sa do početného radu viac či menej úspešných „publisherov“? Nie je koniec storočia, v ktorom sa fenomén hudobného vydavateľa nôt a odborných kníh o hudbe plne rozvinul, i predzvesťou konca, či de facto koncom tohto fenoménu?

Kladiem si otázku: čo všetko je dnes hudobninou, resp. čo je hudobninou dneška? Frankfurtský veľtrh každoročne v jednom z pavilónov prostredníctvom desiatok vydavateľov ponúka tisíce kusov a titulov „papierovej hudby“; v duchu nemeckej vydavateľskej hegemonie zväčša od Bacha po Straussa (tí modernejší po Webera, tí šikovnejší po Stravinského). V akejkolvek obálke, formáte, transkripcii, väzbe, edícii (praktickej, vedeckej = nepractickej), pôvodnej, nepôvodnej, urtext, ururtext, urururtext... pristo, čo len človek chce a v duchu obchodníckej náture vždy s transparentom: „Naše vydanie je ešte vedeckejšie, ešte practickejšie (podľa toho, čo hľadáte – nie je vylúčené, že to bude to isté), ešte lepšie.“ Preteky v dokonalosti adjustácie sa dotýkajú najmenších detailov – jedni sa hrdia tým, že používajú na notosadzbu ten najmodernejší software firmy XY, druhí sa snažia vytĺcť kapitál a získať zákazníkov premietaním videozáznamu z vlastnej notoryteckej dielne. Najväčšou hodnotou je všeobecne to, čo si nemôže dovoliť ten druhý. Jedine v tom sa všetci zhodnú. To je jedno, či v mene tradície, alebo pokroku. Vodotlač, hľbkotlač, ofset, ručný papier, bezdrvený, tónovaný, Bach-formát, 8-formát, B-formát a neviem, čo ešte defiluje nad stánkami a v stánkoch biznismenov s hudbou.

Faktom je, že až na pár svetlých výnimiek všetci do úmoru oživujú hudbu troch storočí. Early music a súčasnosť neexistujú. Teda, česť výnimkám, ale tie možno skutočne zrátať na prstoch jednej ruky. A tak si po tejto skúsenosti znovu uvedomujem, že dejiny hudby ako kontinuum od prvých rukopisov

po včerajšiu premiéru sú de facto fikciou. Fikciou v zmysle živej tradície. Japonských turistov, ktorí ma vo svojom hlúčkiku prenášajú z jedného stánku do druhého to však netrápi. Hľadajú niečo pre dve flauty. Čokoľvek. Najlepší by bol barok.

Aby som však nepôsobil cynicky: netrápi ma nové exkluzívne vydanie Bachových vokálnych a orchestrálnych diel v Bärenreiter Classics, vokálne diela z Novello Renaissance Masters, či All Time 1001 Hits od Music Sales. Trápi ma, že edícia Bärenreiter Classics je reprintom starej Bärenreiter Study Score, bez edičnej zmienky, ale za trojnásobnú cenu, že súčasná Novello Renaissance Library je na úrovni transkripcií z prelomu storočia (toho minulého), že All time 1001 Hits je zlepencom stoviek predošlých titulov a že vydavateľ si nedal námahu ani s jednotnou notosadz-

bou. Všetko sa však prezentuje ako horúca a jedinečná novinka. Netrápi ma jednostrannosť dopytu, ale krátkozrakosť a podceňovanie zákazníka zo strany vydavateľov.

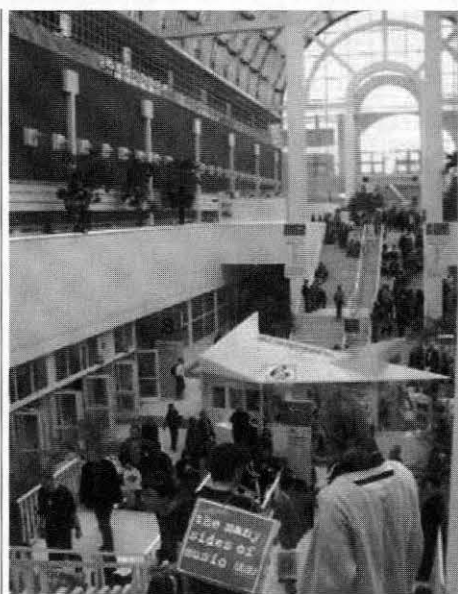
Spomenuté drobnosti sú naoko len malé ústupky a prehršky, ale znehodnocujú vydavateľské remeslo a umenie a v konečnom dôsledku aj zákazníka. Možno je to trend robíť veci povrchné, nemá odvahu a guráž priniesť na verejnosť niečo nové (alebo staré) o čom som presvedčený a čo je hodné mena svetového vydavateľa, možno je to strata pružnosti, citlivosti a koncentrácie, vyplývajúca z dlhoročného života na vydavateľskom kolotoči, možno je to dokonca reakcia na dnešného zákazníka, ktorý nemá čas a energiu na aktívny život, lebo je ohlúpnutý od diaľkových ovládaní, joy-stickov, navigačných systémov, mechanických rúk a enterov, a možno je to len obchodnícky trik, ako prežiť ázijskú me-

novú krízu. Nevieť to rozlíšiť. Netrúfam si posúdiť, kde je príčina a kde následok.

Našiel som i zaujímavé tituly a úctyhodné projekty. Väčšinou však pochádzali z menších, málo známych vydavateľstiev, resp. išlo o pokračovanie väčších projektov vydavateľských gigantov započatých pred rokmi (komorná hudba z Edizioni Suvini Zerbóni, sólová z Ut Orphesu Edizioni, vokálna z London Pro Musica Edition, projekt MGG z Bärenreiter Edition). No v globálnom pohľade sa nestorom kráti dych, chýbajú im svieže témy a schopnosť pretaviť výsledky súčasnej muzikológie do publikačne príťažlivej neakademickej, ale pritom korektnej podoby, ktorá by nenadbiehala obmedzenému, jednostrannému vkusu a zabehaným riešeniam. Veď námetov je množstvo.

Zdá sa, že žijeme čas, ktorý nežičí hlbokkej reflexii, mravčej editorskej drine a vlastnej projekcii. Málo však napokon poznáme – aj ako vydavateľa, aj ako prijímateľa – pociť satisfakcie, ktorý táto drina prináša.

IGOR VALENTOVIČ



FRANKFURT 1999

FOTO S. BARTOVIC

jdzz

GUNTHER SCHULLER O PÔVODE JAZZOVEJ HARMÓNIE

Zmienili sme sa už o harmónii ako o základe štruktúry blues v neskorších obdobiach jeho vývoja (pozri HŽ/3). Harmónia však spĺňala mnoho ďalších funkcií v histórii jazzu. Prekážkou pri zhodnotení rastúceho významu harmónie vo vývoji jazzu v minulosti bol nedostatok hudobno-dokumentačného materiálu. Na začiatku každej diskusie o harmónii v jazze a u jeho predchodcov si treba uvedomiť, že [funkčná] harmónia v afro-americkéj hudbe v čase jej vzniku absentovala. Ak sa harmónia vyskytla, išlo skôr o náhodu a v nijakom prípade o funkčnú diatonickú harmóniu v európskom zmysle.

Prečo by to malo byť inak? Tradičná africká hudba vôbec nepozná európsky harmonický systém. Toto poznanie by mohlo ľahko viesť k úsudku – čo bol prípad aj väčšiny štúdií zaoberajúcich sa jazzom – že pôvod harmónie v jazze je výhradne európsky. V určitom základnom zmysle je to pravda. Zdá sa však, že tu ide len o jedno z mnohých zjednodušení, ku ktorým sa radi uchylujú historici, keď nemajú dostatok dokumentácie. Z iného pohľadu – azda rovnako podstatného – bol výber konkrétnych harmonických funkcií, ktorý černosi urobili v čase osvojovania si európskeho systému [funkčných] harmonických vzťahov, diktovaný celkom ich africkým hudobným dedičstvom. So značnou istotou môžeme tvrdiť, že černosi sa prispôbovali len tým harmonicko-melodickým tendenciám, ktoré pripúšťali zachovávanie ich afrických tradícií. Ak je to tak, mala by existovať logická paralela k procesu asimilácie, ktorý sme načrtli vo vzťahu k rytmu (pozri HŽ/1-2).

Európska harmónia a melódia sú v pravom zmysle dve strany tej istej mince. Povedané ináč: melódia obsahuje isté konkrétne aspekty svojej možnej harmonizácie, čo samozrejme platí aj v obrátenom vzťahu harmónie k melódii. Melódie veľmi často predstavujú horizontálne projekcie harmonickej subštruktúry, kým harmonický priebeh, naopak, často vertikalizáciu melodických priebehov. Štruktúra africkej hudby je, naopak, jednostranne melodická, nie harmonická. Ak sa objaví „harmónia“, je len vedľajším produktom melodického priebehu a melodický priebeh oproti tomu nie je koncipovaný ako produkt akordickej postupnosti. V tomto ohľade neexistuje v africkej hudbe, na rozdiel od hudby európskej, vzájomný vzťah medzi melódiou a harmóniou. Tento rozmer európskej hudby však zohral rozhodujúcu úlohu v ranom štádiu prispôbovania sa černochoch harmonickému mysleniu. Celkom logicky preberali harmonické postupy, vyhovujúce typu tej melodiky, ktorú si priniesli z Afriky. Africký melodický repertoár bol prevažne pentatonický. Je zrejme, že pentatonické melódie možno ľahko podložiť diatonickými harmonickými postupmi, čo rozhodne neplatí opačne. (Je ťažké s istotou tvrdiť, či určitá skladba je skutočne pentatonická, pretože vynechanie štvrtého a siedmeho stupňa stupnice samo osebe ešte nepotvrďuje pentatonickosť. Je to však v konečnom dôsledku nepodstatné, pretože africkí hudobníci neuvažujú ani v pentatonických, ani v diatonických kategóriách.) Melódie, ktoré nie sú striktné pentatonické, sa samozrejme v africkej hudbe tiež vyskytujú, i keď všetko nasvedčuje tomu, že menej často. V takýchto prípadoch je zahrnutý aj subdominantný a citlivý tón stupnice. V prípade použitia citlivého tónu je však zaujímavé, že v mnohých afrických kmeňoch sa intonuje nižšie ako v európskej hudbe. Táto prax nepochybne prežila v jazze ako *blue note*. Bez ohľadu na zníženie intonáciu citlivého tónu je táto nepentatonická stupnica samozrejme zhodná s európskou diatonickou stupnicou a dokonca pri vedení hlasu obsahuje rovnaké špecifikum zvýšenia subdominantného tónu v spojení s dominantným tónom. Takéto melódie sa dajú, prirodzene, ľahko harmonizovať. Výsledkom bolo, že aj

v kontexte európskeho harmonického myslenia si černochoch mohol uchovať podstatnú časť vrodeneho melodického repertoáru.

Zmienili sme sa už o tom, že európske harmonické myslenie je africkej hudbe cudzie. Akási harmónia však predsa len v africkej hudbe existuje. Tu musíme opäť poukázať na A. M. Jonesa (pozri HŽ/1-2), ktorý zistil dve dôležité veci. Prvou je to, že africký zborový spev je buď unisonový, alebo dvojhlasný, v druhom prípade spievaný organálnou technikou. To znamená, že pri dvojhlasnom speve vedenom v paralelných intervaloch niektorí speváci v skupine vytvárajú „harmóniu“, v ktorej západné ucho identifikuje konsonantné intervaly. Jonesov druhý poznatok sa týka

druhu intervalov používaných v paralelnom organe. „Africká harmónia,“ hovorí, „je spievaná buď v paralelných kvartách, paralelných kvintách, paralelných oktavách, alebo v paralelných terciách.“ „Keď spieva Afričan v paralelných kvartách, spodný hlas vždy zvyšuje subdominantný tón, čím sa vyhýba tritónu.“ Inými slovami, Afričan, vytvárajúci „harmóniu“ v kvartách, nerobí nič iné, iba spieva melódiu piesne o čistu kvartu nižšie. Nejde teda naozaj o harmóniu v európskom zmysle, ale, ako sme povedali, o dvojhlas. Podobne pri zdvojení melódie v kvintách bude Afričan, spievajúci spodný z dvoch paralelných hlasov, znižovať citlivý tón, aby vytvoril čistu kvintu so subdominantným tónom. Keď sa však „pozrieme na paralelné tercie,“ pomenáva Jones, „zistíme, že situácia je hudobne celkom odlišná. Keď spieva Afričan v paralelných terciách, nedochádza v spodnom hlase [z európskeho pohľadu] k nijakým nečakaným javom.“ V takomto terciovom organe „už spodný hlas nespieva rovnakú melódiu ako hlas vrchný“, pretože sú, samozrejme, niektoré tercie veľké a niektoré malé. Oveľa pozoruhodnejšie však je to, že v mnohých kmeňoch spievajúcich v paralelných terciách „je úplne vylúčený spev v ostatných intervaloch“. „Niektoré kmene spievajú nepretržite len v kvartových organách. Tieto kmene nebudú za žiadnych okolností spievať v terciách.“ To isté platí pre kmene spievajúce v paralelných kvintách a oktavách. Jonesovým záverom je, že africkú hudbu vo vzťahu k harmónii [k typu viachlasu] možno rozdeliť do dvoch rozdielnych hudobno-etnických skupín: „Na základe počutého je zrejme, že kmene spievajúce v paralelných oktavách, kvintách a kvartách patria do jednej harmonickej skupiny, ktorú si nazveme hudobnou tradíciou 8-5-4. Podľa harmonickej typológie sa takto Afrika [africká hudba] rozdelí na dva rozdielne smery – terciové kmene a kmene 8-5-4. Je silný predpoklad, že tradícia 8-5-4 je hlavnou harmonickou tradíciou celej Afriky a že je pravdepodobne staršia.“

Je zrejme, že túto harmonickú prax preniesli černosi do svojho nového prostredia.

Čo hovoria tieto Jonesove zistenia jazzovým muzikológom a historikom? Azda nie sú dostatočné na vytvorenie spoľahlivých dedukcií. Na základe jeho svedectva však možno lepšie pochopiť, prečo prijatie európskej harmónie u amerických černochoch prebiehalo relatívne hladko, takmer bez stôp nejakých drastických transformácií.

Marshall Stearns, parafrázujúc Richarda Watermana, opakuje polopravdu, keď vo svojej práci *The Story of Jazz* tvrdí, že k spojeniu európskej a africkej hudby došlo tak ľahko preto, lebo „majú na rozdiel od hudby iných častí sveta veľa spoločného“. Je potrebné upresniť fakt, že i keď sú európska a africká harmónia založené na celkom rozdielnych princípoch, obsahujú určité náhodné, vonkajšie podobnosti, vďaka ktorým bol prechod (vo vzťahu k harmonickej praxi) z Afriky na juh Spojených štátov relatívne plynulý.

Problém je však zložitejší. Obidve z ďalších teórií sa zdajú odôvodnené. Prvá, dosť významná, hovorí o tom, že náklad pre obchod s otrokmi tvorili kmene pochádzajúce zo západnej Afriky, najmä z pásu tiahnuceho sa od Dakaru až po Nigériu. A. M. Jones poznamenáva, že veľká väčšina z týchto západoafrických kmeňov patrila k unisonovým a terciovým kmeňom, takmer žiadny nepatrila ku kmeňom kvartovým alebo kvintovým. Z toho možno usudzovať, že ani unisonová, ani terciová skupina nemala veľa ťažkostí s integrovaním svojich melódií s európskou harmóniou. V prípade unisonových skupín, samozrejme, neboli žiadne harmonické komplikácie. Takisto sa nezistil podstatný „harmonický“ rozpor v terciových skupinách, ktoré spievali, ako sme už spomenuli, v zhode s použitím tercií v diatonickom systéme. Táto teória vyznie ešte presvedčivejšie, ak si uvedomíme, že európska tradícia sa približne medzi rokmi 1700 a 1900 vyvíjala výhradne na princípe terciovej akordickej stavby.

Druhá teória by sa mohla týkať tých otrokov, ktorí patrili k „5-4“ tradícii: Kamerunčanov, otrokov z niektorých častí Konga, ako aj hŕstky kmeňov v západnej Afrike. Hoci ich organálne „harmonizácie“ v kvintách a kvartách zdôrazňovali pentatonické prvky, predsa sa ľahko prispôbili diatonickej harmónii. Používanie zvýšeného subdominantného tónu našlo dokonca prekvapivú analógiu (celkom náhodnú) s jeho etablovaným použitím v európskom funkčnom diatonizme. Okrem toho je celkom možné, že akordická postupnosť I-IV-I-V-I v blues predstavovala horizontalizáciu základných intervalov používaných týmito kvartovými a kvintovými kmeňmi. Bluesová postupnosť však akceptovali tiež terciové kmene, pretože ona zachovávala diatonické striedanie veľkej a malej terci.

Zhrnutím predošlého môže byť tvrdenie, že harmonické prvky v prehistórii jazzu majú svoj pôvod rovnako v európskej ako i v africkej hudobnej tradícii. Obe hudobné kultúry sa náhodou natoľko dostatočne prekrývali, že sa nevyskytli nijaké hlbšie problémy pri ich vzájomnej syntéze. ■

VÝBER Z KNIHY GUNTHERA SCHULLERA: **EARLY JAZZ. ITS ROOTS AND MUSICAL DEVELOPMENT** (OXFORD UNIVERSITY PRESS, NEW YORK 1986), PRELOŽIL AUGUSTÍN REBRO.

KALEIDOSKOP] KALEIDOSKOP]

Stanley Dance, známy jazzový kritik a priateľ legendárnych jazzmanov Duka Ellingtona a Earla Hinesa, zomrel 23. februára v San Diegu vo veku 88 rokov na zápal pľúc. Dance bol pôvodom Angličan. V roku 1963 získal cenu Grammy za sprievodný text k albumu *The Ellington Era*. Na pohrebe D. Ellingtona v roku 1974 čítal nekrológ. Bol spoluautorom Ellingtonovho životopisu *Music is My Mistress* (Hudba je moja milienka) a ďalších kníh (*Svet swingu*, *Svet Earla Hinesa*). Jeho články uverejňovali periodiká *New York Herald Tribune*, *Saturday Review*, *Down Beat* a *Jazz Times*.

TASR

Začiatkom apríla zomrel vo veku 80 rokov Joe Williams, jeden z najslávnejších spevákov tzv. *kričaného blues*, bývalý dlhoročný spolupracovník orchestra Counta Basieho.

sc

V marci sa rozhodol dobrovoľne ukončiť svoj život rakúsky hudobník Hubert Bognermayr. Bognermayr sa narodil v roku 1948. V roku 1970 založil spoločne s inými hudobníkmi elektronickú pop-skupinu „Eela Craig“, ktorá existovala do roku 1973 a slávila úspechy na celom svete. Stala sa dokonca hosťom aj na renovaných operných scénach. Hubert Bognermayr patrila aj k zakladateľom známeho festivalu počítačového umenia *Ars Electronica*.

TASR

jazz

MARIA SCHNEIDER JAZZ ORCHESTRA VO VIEDNI

saxofóny – Steve Kenyon, Tom Christensen, Rich Perry, Rick Margitza, Scott Robinson

trúbky – Greg Gisbert, Dave Ballou, Ingris Jensen, Laurie Frink

trombóny – Rock Ciccarone, Mike Christianson, Larry Ferrell, George Flynn

gitara – Ben Monder; klavír – Frank Kimbrough; kontrabas a basgitar – Tony Scherr

bicie – Tim Horner



FOTO ARCHIV

TYPICKÉ GESTO MARIE SCHNEIDEROVEJ


Na každoročne konanom kongrese Medzinárodnej spoločnosti jazzových pedagógov (International Association of Jazz Educators) roku 1992 premiérovou odznela pozoruhodná skladba pre bigband s príznačným názvom *Evanescence*. Autorka uviedla svoju skladbu „publiku pozostávajúcemu z jazzových pedagógov a hudobníkov z celého sveta...“ hovoriac „o vplyve Gila [Evansa] na jej prácu,“ ako vtedy napísal pre *Down Beat* jeden z účastníkov kongresu, Bart Maratz, „a naozaj, keď hudba naplnila auditorium, uvedomil som si, že tu ide o viac než len o povrchné štúdium Gil Evansovho zvuku“.

O dva roky neskôr vyšiel autorke skladby *Evanescence* v Mníchovskom vydavateľstve ENJA Records rovnomenný debut, venovaný pamiatke Gila Evansa. Album nezvyčajne rozvíril hladinu záujmu jazzových kritikov o osobu jeho autorky – vyslúžil si najvyššie hodnotenia na stránkach odborných jazzových časopisov a dve nominácie na cenu Grammy. Od tohto momentu je spomínaná autorka neustálym stredobodom pozornosti jazzových publicistov a hudobníkov zaoberajúcich sa veľkooorchestrálnym jazzom. V kategóriách aranžér, skladateľ, či dirigent sa pravidelne umiestňuje na najvyšších priečkach jazzových ankiet. To isté platí aj pre jej bigband, nevynímajúc z toho ani ocenenie „album roka“, ktoré získal v roku 1996 jej druhý autorský projekt s názvom *Coming About*.

Reč je o „prvej dáme veľkooorchestrálneho jazzu“, americkej skladateľke, aranžérke a dirigentke Marii Schneiderovej, bývalej asistentke a tieňovej skladateľskej výpomoci Gila Evansa.

Maria Schneider Jazz Orchestra (MSJO) sa predstavil prvýkrát viedenskému publiku 8. a 9. marca (a jedinečnú príležitosť využila aj časť jazzových fanúšikov z neďalekej Bratislavy) v projekte „New Generation“ v rámci cyklu jazzových koncertov v Konzerthause a potvrdil, že superlatívny, týkajúce sa Mariinho „porozuhodného talentu“, „originality, zrelosti“, či „zručnosti, vnímavosti“, nie sú vôbec nadnesené. Je dosť ťažké stručne

charakterizovať rôznorodý skladateľský a aranžérsky jazyk Marie Schneiderovej. Ako primárna sa vynára súvislosť s atmosférou a použitím orchestrálnych farieb v Gil Evansových kompozíciách (skladba *Evansencia* nie je ani zďaleka jedinou, čo nesie výraznú „evansovskú pečať“), ktorú často dopĺňa krehká, romanticky kľenuťá melodika (ženský element, ako ho Marii odporúčal zväzovať jej učiteľ Bob Brookmeyer). Mariina skladateľská zručnosť sa odráža v účelnom použití rôznych aranžérskych techník (od uplatnenia priezračnej diatonickej akordiky až po výrazové exponovanie disonancií a paralelizmov, či chromatické zhusťovanie faktúry), v presvedčivom zvládnutí obrovského šírky výrazových polôh, predovšetkým však v dôslednej tematickej práci. Detailná prekomponovanosť a prísna logika tematických súvislostí a rozvíjania v ktorejkoľvek z Mariiných skladieb sú kľúčom k pochopeniu Mariiných vyjadrení o bolestivom procese ich vzniku. Jednou z podstatných črt hudby Marie Schneiderovej, držiteľky, okrem iných, titulu bakalára z Eastman School of Music v odbore jazzovej kompozície a súčasných mediálnych kompozičných techník, je tiež obsažnosť a epickosť súvisiaca s neobyčajným zvrátnením dynamickej formy a s uplatnením takpovediac „filmovej“ emocionálnosti (George Russell to svojho času pred študentmi spomenutého odboru pomenoval azda najpresnejšie: „nemôžete komponovať jingle a očakávať, že sa to neprejaví vo vašej ďalšej tvorbe“).

Program koncertu MSJO 9. marca bol zostavený takmer výhradne (až na tri výnimky) zo skladieb spomínaných dvoch albumov *Evansencia* a *Comin About*. Dvohľadilo sa to, čo bolo zrejme už z nahrávok (a čo nezabudol doteraz oceniť asi ani jeden jazzový kritik), totiž že MSJO patrí v súčasnosti medzi bigbandy s najkompaktnejším zvukom a s najsilnejšou sólistickou základňou (i keď nie všetky sólové vstupy boli rovnako „inšpirované“). Takisto sa potvrdilo, že v priestore jednotlivých skladieb (čo súvisí aj s ich charakterom) i napriek ich prekomponovanosti sa v rámci širokého priestoru počíta so sólovými vstupmi konkrétnych hudobníkov, s konkrétnymi hráčskymi dispozíciami (tu sa automaticky črtá paralela s Ellingtonovým komponovaním skladieb „na telo“ jeho hudobníkov). Konkrétne výhradu by som smeroval azda len k mixážnemu pultu, nakoľko mi – v porovnaní s nahrávkami – prekážalo pravidelné „utopenie“ sólu pri nástupoch orchestrálnych tutí (dosť výrazne sa to dotklo veľmi osobitého gitaristu Bena Mondera). Túto výhradu však pokladám za príliš hriechnu a takmer nemiernu vzhľadom na význam, sviatočnosť a jedinečnosť prvej návštevy Marie Schneiderovej a jej orchestra vo Viedni. 

AUGUSTÍN REBRO

IGOR WASSERBERGER POSOLSTVO JAZZU I.

Tradícia

Koniec storočia a milénia žičia reminiscenciám a sumarizovaniu. Je čas hľadať vízie nového tisícročia, hodnotiť a uvedomovať si prekonanú cestu. V prípade jazzu je inklinácia k sumarizácii zvýraznená symbolikou doby jeho vzniku. Akceptujeme zjednodušené situovanie „zrodenia“ tejto hudby na začiatok storočia a prijímame ako samozrejmý aj to, že nič nenaznačuje dezaktualizáciu jej prínosu príchodom konca tisícročia. Jazz sa stal – a to najmä v poslednej dekáde – skôr symbolom tradície a katalyzátorom hodnôt než nositeľom nových impulzov. Ak bol v strede storočia symbolom slobody a novej éry, v súčasnosti reprezentuje dôraz na pretrvávajúcu aktuálnosť tradície a životaschopnosť už ustálených postupov.

Jam session dvoch prezidentov

Aké je teda súčasné postavenie jazzu? Ak by sme túto otázku anketovo položili vzorke vybraných hudobníkov, zrejme by sme si vypočuli pravdivé stereotypy o všeobecnej nekultúrnosti a o slabej podpore tých, čo majú na starosti kultúru (sponzori, ministerstvá a pod.). Mohli by sme uviesť aj celkom opačný pohľad. Vo veľkomestách sa nezmenšil počet špecializovaných klubov, v megastoroch s kompaktnými diskami ponúkajú jazzové oddelenia stále dokonalejší fascinujúci výber minulosti i prítomnosti tejto hudby a podobne impozantný by bol v tej-ktorej krajine výpočet koncertov a festivalov. Posledná dekáda zásadne zmenila aj postoj niektorých politických špičiek k jazzu. Pre jazzmanov starej éry by bolo nepredstaviteľnou udalosťou stretnutie Billa Clintona a Václava Havla s českými a slovenskými protagonistami tejto hudby v klube Reduta. Z množstva vlnajších udalostí pripomeňme napríklad pražský koncert Maršalisovho Lincoln Center Jazz Orchestra za účasti prezidenta, vysielaný v priamom televíznom prenose. Ukazuje sa, že táto zriedkavá, no nebyvalá morálna podpora má v demokratickom prostredí len limitovanú relevantnosť. Ďalšie výraznejšie spoločenské uplatnenie jazzu totiž primárne závisí od záujmu obecnstva (a jeho kúpyschopnosti), či od konceptu programovej politiky (predovšetkým) verejnoprávných médií. Tu sme často svedkami kruhového efektu: jazz nezaradujú pre jeho malú popularitu a hudba si zasa nemôže získať širšiu popularitu bez pričinenia médií.

Swingová éra čiastočne živá

Jazz ako prínos pre hudbu nášho storočia prechádzal rôznymi modifikáciami. Ak začiatok dvadsiatych rokov v Chicagu znamenal vznik záujmu o autentický (neworleansky) jazz u úzkej vrstvy nonkomformných bielych študentov a ak sa zároveň z ich okruhu do tejto hudby etabloval prvý významný nečernošský interpret (Bix Beiderbecke), v dobovej situácii to zďaleka nepredstavovalo prienik do širšieho povedomia. Dvadsať rokov boli predovšetkým tzv. zlatým vekom jazzu (termín F. S. Fitzgeralda), t. j. očarením dobovou populárnou hudbou jazzového charakteru, ktorú považujeme z neskoršej optiky za oblasť stojacu mimo striktného rámca jazzu, patriacu teda do jazzom ovplyvnenej módnjej populárnej hudby. Vplyv jazzu na dobovú populárnu hudbu prvýkrát potvrdil jeho postavenie tvorivého laboratória pre celú oblasť modernej populárnej hudby. Dvadsať rokov vlastne jediný raz v histórii priniesli aj masívny vplyv jazzu na dobovú artifičialnu hudbu.

Aký je teda odkaz striktného ponímaného jazzu dvadsiatych rokov? Louis Armstrong ako prvý vypracoval dnešné poňatie jazzového sóla vo veľmi vyzretej a odvtedy nespočetne ráz napodobovanej podobe, otec tenorsaxofónu Coleman Hawkins sa zaslúžil o nové technické a výrazové možnosti celej rodiny saxofónov, Bessie Smithová a ďalšie speváčky ukázali možnosť prieniku blues aj mimo rámca tzv. race records a vôbec čierneho obecnstva, duo huslistu Joe Venutiho a gitaristu Eddieho Langa možno prvé upozornilo na možnosti komorného poňatia improvizovaného jazzu (bez aparátu rytmickej sekcie ako tvorca beatu a nositeľa charakterického timbru jazzového prejavu). Mohli by sme uviesť aj mnoho ďalších nadčasových aspektov: stále sa obnovujúci vplyv klaviristov boogie woogie, rovnako stále aktuálny vplyv techniky harlemského stride piana...

V tridsiatych rokoch mnohé umelecké vrcholy swingovej éry – skladateľsko-aranžérsky génius Duka Ellingtona, do dokonalosti dovedený swingový pulz spojený s improvizácnou spontaneitou Counta Basieho, strhujúca nástrojová virtuosita najpopulárnejších osobností (pripomeňme aspoň mená bandleadrov ako Benny Goodman, Harry James, Lionel Hampton, Tommy Dorsey, Artie Shaw) – ešte nenavodili zmenu ponímania jazzu ako samostatnej sféry umenia. Vo všeobecnom povedomí (a to väčšinou právom) ostal integrálne zakotvený v zábavnom priemysle. Orchestre boli domestikované v exkluzívnych kluboch, hoteloch alebo cestovali v autobusoch po tanečných sálach (ako to pripomína napríklad príbeh muzikálu *New York, New York*

a nespočetné reminiscencie pamätníkov). Veď konečne bebopová hudobná revolúcia bola namierená práve voči tomuto stavu vecí. Do podoby dnešného jazzu prispela swingová éra mnohými, stále aktuálnymi, podnetmi. Najnápadnejším prínosom tejto éry je dodnes pretrvávajúci základ jazzového repertoáru. Piesne tohto obdobia, stereotypy ich charakteristických harmonických spojov, tvoria všeobecne akceptované východisko jazzových improvizácií. Nosnosť štandardov – najmä diela autorov tzv. veľkej pätky amerických piesňových a muzikálových skladateľov (Berlin, Kern, Geršwin, Rodgers, Porter a, samozrejme, okrem nich aj mnohých ďalších), preveruje vždy znovu a znovu každá etapa jazzového vývoja a zároveň z každého jazzového štýlovo-žánrového okruhu pribúdajú do základného jazzového repertoáru nové prírastky. Práve všeobecne známe štandardy zdedené ešte zo swingovej éry, umožňujú jednak hudobnú komunikáciu napríklad na spontánnych jam session a zároveň spôsob štylizácie štandardov umožňuje interpretom ukázať osobitosť svojho prístupu; vlastný spôsob štylizácie notoricky známeho východiska.



DUKE ELLINGTON

Moderný prevrat

V ére, ktorá trvala približne dvadsať rokov (do začiatku 70. rokov), charakterizuje moderný jazz postupnosť jazzových štýlov a z historického nahládu fascinuje pevná logika ich následnosti. Vyberme zo systému, v ktorom jednotlivé prvky hudby tvoria neoddeliteľný celok, rámec vývoja harmonického myslenia. Bebop znamenal prechod z jednoznačnej swingovej tonality do polytonality: časté je najmä prelínanie základných harmonických funkcií s vedľajšími akordmi. K obľúbeným harmonickým efektom patria sekundové postupy alterovaných akordov s pridanými nónmami a pod., čo pomáha viacznačnosti toho-ktorého akordu (z hľadiska možnosti výberu melodických fráz v improvizácii). Cool jazz a jeho modifikácia west coast jazz znamenajú logické pokračovanie cesty započatej bebopom, ale v zhode s dôrazom na kontrastnosť voči bebopovej expresivite sa tu uplatňuje zámerné tmenie ostro disonantných súzvukov a až na výnimky nedochádza k prudkému harmonickému pohybu. Práve plynulá postupnosť harmónií tvorí v tomto smere kontrast bieleho (z hľadiska charakteru hudby a nie z hľadiska rasovej príslušnosti hráčov) coolu k čiernemu bebopu. Harmonický svet hard bopu ostáva poplatný bebopu (ešte výraznejší dôraz na alterované akordy a polytonalitu), ale zároveň táto generácia hudobníkov ku koncu 50. rokov sama pociťuje nutnosť inovácie, a to smerom k modálnej koncepcii (George Russell, prevratná Davisova platňa *Kind of Blue*), ktorá následne viedla k freejazzovému rozkladu funkčného harmonického systému (a tým aj k negácii schém striedania akordov) v prospech bližšie nekodifikovaného konceptu, kde vertikálna zložka môže byť náhodnou výslednicou niekoľkých súčasne zaznievajúcich melodických pásem, alebo je vymedzená jednoduchým modom (zámerne obchádzame termín atonalita). Pri sprievodných nástrojoch sa často využívajú tímbrové klastre. Celá zjednodu-

šene popísaná postupnosť poskytuje v mnohom priestor pre paralely s dlhoročným vývojom v artificálnej hudbe. Samozrejme, jeden stavebný parameter hudby nemôže postihnúť ten-ktorý smer v jeho komplexnosti.

Vráťme sa k bebopu. Jeho komplexné inovácie v každom parametri hudby znamenajú dodnes platné východisko jazzovej interpretácie, ktoré má tendenciu neprestajne sa nanovo aktualizovať. Základnou myšlienkou bebopu bola premeditovaná snaha ostrým skokom reformovať a novými prvkami obohatiť jazzovú melodiku, rytmický koncept, frázovanie a harmóniu. Psychologickým podtextom tejto snahy bolo tiahnutie smerom k istej výlučnosti: snaha hrať hudbu, ktorú môžu zvládnuť len vyvolení (výrazne bolo cítiť aj rasový podtext „naruby“ v zmysle: schopní zahrať ju sú len čierni). Je iba samozrejmé, že za túto chcenú i spontánnu výlučnosť bolo potrebné zaplatiť daň. Hudobníci vysoko prevyšujúci dobový štandard hrali svoju krkolomnú hudbu v malých kluboch pred úzkym okruhom obecnstva. Vedúca osobnosť smeru Charlie Parker, ďalej klaviristi výrazne ovplyvňujúci vývoj jazzu, ako Bud Powell a Thelonious Monk, namiesto predchádzajúceho ideálu jazzmana – usmievajúceho sa showmana – nastolili typ izolovaného umelca, pohybujúceho sa v biede a nepochopení na pokraji spoločnosti.

Progres ako dialektika protikladov

Vývojový stereotyp vymedzovania nového smeru voči predchádzajúcemu navodil nástup cool jazzu (antitéza bebopu). Ak začiatkom storočia pôsobili európsky folklór a tradičná populárna hudba (napríklad dychovka) na vývoj afroamerického jazzu, v období cool jazzu nastal opačný efekt: jazzoví hudobníci študujú techniky súdobej artificálnej európskej hudby, svet jej formy, harmonických konceptov, intonácie a tonálneho systému. Intelektuálny, abstraktný koncept prvých projektov tohto smeru (Lennie Tristano) ešte pokračoval v ceste výlučnosti, v úzkej izolovanosti, ale komunikatívnejšie zameraná modifikácia cool jazzu – west coast jazz – už prekonala tieto bariéry. Skupiny ako Modern Jazz Quartet a Dave Brubeck Quartet pôsobili v permanentnom obsadení dve desaťročia, čo bolo na dovtedajšie pomery v jazze neuveriteľne dlho, a vymanili sa z jazzových stereotypov. K tomuto trendu sa pridali aj formácie Gerryho Mulligana, Georga Shearinga, Chica Hamiltona, Shortyho Rogersa a i. Na ich prejave fascinovala decentnosť, ľahká hravosť, rovný kultivovaný tón tvoriaci antitézu hot intonácii. Zvuk jednotlivých základných formácií bol pomerne ľahko identifikovateľný, a to aj vďaka narušeniu konvenčného a dodnes platného základného obsadenia jazzového comba a exponovania predtým neobvyklých nástrojov (flauta, lesný roh, violončelo a iné). Polyfónna štruktúra, vyhýbanie sa paralelnému postupom a lineárna kontrarpunktická koncepcia viedli k vycizelovanému ansámblovému zvuku, v ktorom sa v kolektívnom pradive často strácal jasne vymedzený podiel kompozície, vopred fixovaného aranžmánu a improvizácie. Väčšina protagonistov west coastu bola hudobne dôkladne vzdelaná a ich cíteniu vyhovovala plynulá funkčná postupnosť harmónií a tmenie disonantných súzvukov.



CHARLIE PARKER

Foto Archiv

Predpoklady dneška

Niektoré tendencie minulosti sa stali integrálnou súčasťou dnešnej hudby, iné (často nezaslúžené) zostali na pokraji záujmu. Už názvy trendov obdobia poslednej dekády storočia (neobop, new swing, straight-ahead jazz, neoklasicizmus a pod.) naznačujú, že hudba Charlieho Parkera a jeho súpútnikov je dôležitým východiskom pre súčasný jazzový prejav. Aj keď štúdium melodiky bebopu patrí k základným východiskám súčasného jazzu, štýlovo čistý bebop je napriek tomu už len kategóriou historickou. Má to niekoľko príčin, medzi nimi napríklad aj tú, že rytmická sekcia prvých bopových nahrávok bola ešte príliš pevne zviazaná so swingom (k preštruktúrovaniu rytmiky došlo až v ére hard bopu), alebo mnohé príčiny vonkajšie (bebopové nahrávky vychádzali pôvodne na štandardných platniach s dĺžkou jednotlivej nahrávky maximálne 3-4 min a bebop nezískal širšie spoločenské uplatnenie).

Hranica, kde môžeme určiť, či ten-ktorý prejav má historickú patinu a kde ho už vnímame ako súčasť aktuálnej scény, je prekvapujúco presne pociťovaná. Krásnu komornú hudbu west coastu právom pociťujeme ako nahrávky uzavretej historickej éry, na druhej strane hardbopové a souljazzové záznamy z toho istého obdobia (najmä z katalógu priam kultovej značky Blue Note) už počúvame ako súčasnú hudbu. Oblasť tzv. third stream music, ktorú v 50. a 60. rokoch tak úspešne uviedli osobnosti ako hudobný skladateľ Gunther Schuller (ako teoretik vynikol dvoma skvelými, na seba nadväzujúcimi knihami základného významu: *Early Jazz a The Swing Era*), John Lewis a mnohí iní (veľké renomé v tomto smere získali i viacerí česko-slovenskí autori) ostala vyslovene dobovou osihotenou cestou bez relevantnejšieho následného rozvinutia.

Päťdesiate roky znamenali zlom smerom k súčasnosti vo všetkých vonkajších a vnútorných parametroch jazzu. Vtedy vznikli základné teoretické diela dodnes často dopĺňané a prepracovávané. Mám na mysli napríklad výstižnú sumarizáciu jazzového vývoja v knihe Joachima Ernsta Berendta *Das Jazzbuch. Entwicklung und Bedeutung der Jazzmusik* (Fischer Verlag, Frankfurt 1953), ktorej úspech stojí mimo všetkých proporcií (bola preložená prakticky do všetkých jazykov, ktoré nám prídu na um), ako aj základnú lexikografickú prácu Leonarda Feathera *The Encyclopedia of Jazz* (Horizon Press, New York City, N. Y. 1955), odvtedy viackrát doplnenú a prepracovanú. Od päťdesiatych rokov vlastne existuje jazzová diskografia v dnešnom formáte (v tomto desaťročí sa presadila dlhohrajúca platňa a stereo), vznikli jazzové festivaly, jazzové platne a svetové denníky začali recenzovať jazzové koncerty. A predovšetkým – hviezdy jazzu sa stali poprednými osobnosťami svetového umenia. Norman Granz – najvýznamnejší jazzový impresáριο tej doby – zaviedol tradíciu koncertov Jazz vo filharmónii, kde na pódiiach renomovaných koncertných sál vznikla atmosféra klubových jam sessions vďaka umelcom ako Oscar Peterson, Ella Fitzgeraldová, Coleman Hawkins, Roy Eldridge, ktorí vypracovali nadčasový (opäť až do súčasnosti platný) východiskový model jazzového mainstreamu.

Korene postmodernej éry

V našom uvažovaní sme sa dostali priamo k hraniciam dnešnej postmodernej éry jazzu. Do tohto širokého pojmu už patria veľké osobnosti minulých desaťročí ako Miles Davis, trojica fenomenálnych klaviristov (Corea, Hancock, Jarrett), priekopníci jazzového neoklasicizmu na čele s Wyntonom Marsalisom, a čo je pre budúcnosť hudby veľmi nádejné, množstvo mladých novátorských osobností pevne zakotvených v jazzovej tradícii. Práve touto novou fázou jazzu sa budeme zaoberať v treťom pokračovaní nášho jazzového cyklu. V druhom pokračovaní sa od striktné ponímaného jazzu odkloníme a všimneme si osobnosť Franka Sinatru, ktorá symbolizuje presah jazzu do sveta speváckych hviezd nadčasového významu. ■

Igor Wasserberger (nar. 1937) je popredný česko-slovenský muzikológ a hudobný publicista cieľavedome sa zaoberajúci jazzom a populárnou hudbou.

V rokoch 1963–1991 pôsobil v Slovenskej televízii najprv ako ozvučovateľ, neskôr ako redaktor hudobných programov. Autorsky a editorsky sa podieľal na viacerých prácach, napríklad na Encyklopédii jazzu a modernej populárnej hudby. Od roku 1992 žije v Čechách. Vyučuje na Konzervatóriu Jaroslava Ježka v Prahe.

8. apríla t. r. si hudobný svet pripomenul sté výročie narodenia Duka Ellingtona.

K tejto príležitosti pripravuje redakcia a spolupracovníci HŽ rozsiahlejší materiál.

abc JAZZU

BLOCK CHORDS

(blokované akordy, v jazzovom žargóne tiež bloky)

je označenie pre špecifickú klavírnú a orchestrálnu techniku paralelného vedenia akordov v úzkej sadzbe. Technika blokovej sadzby sa pôvodne uplatňovala v saxofónových sekciách swingových orchestrov. Do aranžmánov saxofónových sekcií ju zaviedol, ako uvádza John Mehegan vo svojej publikácii *Swing and Early Progressive Piano Styles*, Glenn Miller. Zvyčajné štvorhlasné obsadenie saxofónovej sekcie, zložené z dvoch altových a dvoch tenorových saxofónov, rozšíril Glenn Miller o ďalší hlas (tretí tenorsaxofón alebo klarinet), čím umožnil oktávové zdvojenie melódie v dvoch krajných hlasoch. Prevedpodobne od Glenna Millera preniesol túto techniku do klavírnej hry okolo polovice štyridsiatych rokov Milt Buckner a podľa Bucknerovho vzoru sa stala neskôr jedným z poznávacích známení hráčskeho štýlu Georgea Sheringa. V klavírnej úprave blokovaných akordov ľavá ruka „opúšťa svoju pôvodnú rytmickú a harmonickú funkciu“ (Jiří Verberger) a hrá iba melódiu spodného hlasu. Ostatné štyri hlasy sú zverené pravej ruke, pričom vrchný hlas zdvojuje melódiu ľavej ruky v oktáve. V súvislosti s vizuálnou akciou rúk na klaviatúre pri hre blokovaných akordov (paralelný pohyb rúk pri nemennej sadzbe) dostala táto technika tiež priliehavé pomenovanie *Locked Hands*, tzn. štýl uzamknutých rúk. Technika blokovaných akordov sa v jazze významne uplatňuje dodnes (či už v klavírnej hre alebo v orchestrálnych aranžmánoch) ako efektívny výrazový prvok.

sc

rozhovor

ROBERT KŘEŠŤAN a DRUHÁ TRÁVA
World Music?

Pôsobenie speváka, inštrumentalistu a autora Roberta Křešťana (nar. 1958) na českej hudobnej scéne sa dnes dá počítať už na desaťročia. Svoju kariéru začal v skupine Traperi, ktorú založil so spolužiakmi na základnej škole v Brne roku 1971. Ako trinásťročný súťažil s Trapermi prvýkrát na Porte, festivale s neobyčajne veľkým významom pre všetkých folkových, country, bluegrassových a tramských hudobníkov na česko-slovenskej scéne. Po ôsmich rokoch prijal ponuku dnes už legendárnej skupiny Poutníci, v ktorej pôsobil až do roku 1990. Ešte v tom roku sa uskutočnila prvá skúška novej kapely



DRUHÁ TRÁVA

a v roku 1991 vyšiel prvý album s názvom Robert Křešťan a Druhá tráva. Repertoár skupiny Druhá tráva je založený väčšinou na osobnosti Roberta Křešťana ako autora hudby, textov a interpreta. Štýlové smerovanie skupiny je ťažko jednoznačne zaraditeľné – jej originálny prejav zahŕňa prvky bluegrassu, rocku i folku. S určitým nadhľadom by sa dala tvorba Druhej trávy zaradiť aj do širokospektrálneho pojmu world music – svedčí o tom aj časté účinkovanie skupiny na medzinárodných podujatiach tohto druhu.

Koncert Roberta Křešťana a Druhej trávy v zostave fungujúcej od roku 1997 (Robert Křešťan – spev, gitara, mandolína, Luboš Malina – banjo, saxofón, spev, Martin Ledvina – akustická a elektrická gitara, mandolína, spev, Luboš Novotný – dobro, lap steel, Jiří Meisner – basová gitara) s hosťujúcim Štěpánom Smetáčkom (bicie nástroje a perkusie) sa konal 25. marca 1999 v bratislavskom PKO. Za udalosť ho môžeme považovať už aj preto, že napriek bohatej koncertnej činnosti, ktorú skupina vyvíja, na Slovensko prichádza hrať zriedkakedy. O tom, že ich hudba má čo povedať aj slovenskému publiku, svedčí plná spoločenská sála PKO a niekoľko vyzídaných prídavkov.

Koncert bol jedným z posledných pred odchodom skupiny na turné do Spojených štátov amerických, ktoré by sa malo začať 7. apríla. Súčasne to bola príležitosť položiť Robertovi Křešťanovi niekoľko otázok.

▣ Ako jediná česká, ale i európska kapela vychádzajúca z bluegrassu ste sa dostali do pozície, keď chodievate dva až tri razy ročne na turné do Spojených štátov. Pre aké publikum väčšinou hrávate?

Hráme najmä na festivaloch – zo začiatku to boli bluegrassové festivaly, teraz sú to skôr festivaly world music, alebo také kalifornskohippiesácke akcie v duchu Greatful Dead, Jerry Garcia... taký ten grass, ktorý sa vlastne nehrá nikde inde, len v Kalifornii a v Colorade. Muzika s bicími, klávesmi a tiež s mandolínou... Väčšinou sú to starí obdivovatelia Jerryho Garcíu. Hráva sa muzika od Davida Grismana až po free jazz zo Seattlu. A teraz sa chystáme na Merle Watson Memorial, na festival, kde sa hrá všetko. Od bluegrassu až po folkových spevákov. Pôjdeme aj na Rocky Grass festival v Colorade, čo je niečo ako partnerský festival známeho Telluridu.

▣ Spievate po anglicky, ale aj po česky. Pôsobí čeština na Američanov exoticky?

Určite. Oni nás berú trochu ako exotov. Je to niečo, čo tam neexistuje. Takto tam nikto nehrá.

▣ Mohli by sme hovoriť z tohto pohľadu o world music? Ako by si žáňrovo charakterizoval hudbu Druhej trávy?

Myslím, že vo svete sa world music chápe väčšinou v spojitosti s Afrikou. To sa považuje za hlavný prúd. Preto sa tomu zaradeniu trochu bránim. Ja však chápem world music ako fúziu niektoej z ľudových hudieb z celého sveta a pop-music. A v Druhej trávě sa azda spája české pesničkárstvo s univerzálnym štýlom, bigbítom.

Sme však kapela, ktorá hudobne vychádza predovšetkým z bluegrassu. Nielen výberom nástrojov, ale aj hudobnými koreňmi väčšiny z nás. Okrem basgitaristu Jiřího Meisnera sme všetci hrávali bluegrass, aj keď v rôznych podobách. Všetci máme však spoločné to, že sme nikdy nemali radi kopírovanie, nikdy sme neboli schopní viazať sa na prísne štýlové pravidlá.

Takže sme začali hľadať, začali sme vymýšľať, jednoducho robiť čokoľvek. Už dávno počúvame inú muziku, navštevujeme iné koncerty... Z toho sme si brali podnety a z toho sa vyvíjame. Vlastne sa každým rokom meníme. Možno o rok-dva budeme hrať celkom inak.

▣ Vidíš teda cestu skôr vo vytváraní hudobných fúzií než v zachovávaní čistého štýlu...

Vieš, na hudbe je práve to pekné, že pripúšťa všetko. Poteší ma výborne zahratý klasický bluegrass, aj keď je odkopírovaný našimi muzikantmi. Podobne aj starý jazz. Je pekné, že to všetko môže existovať okolo nás. Ale ja sám by som to robiť nemohol. Smutné je, že práve tí muzikanti, ktorí sa venujú len jednému štýlu, to berú skoro ako vieru, ako nejakú poli-

world music

tickú stranu. A potom nenávidia všetko, čo sa z toho vymyká. Netolerancia prichádza väčšinou od týchto úzko zameraných muzikantov.

▣ Vplyv bolo a bude v tvojom muzikantskom živote určite veľa. Čo ťa však ovplyvňuje momentálne?

Teraz počúvam najviac, podobne ako gitarista Martin Ledvina a banjista Luboš Malina, skupinu, ktorú nám predstavil Adam Weissman, americký bubeník a perkusionista – hrával s nami v minulom lete. Skupina sa menuje Radio Head. Je to veľmi inteligentný bigbít s vynikajúcim spevom, krásnymi melódiami, krásnymi pesničkami. Ich hudba je v novom filmovom spracovaní Romea a Júlie s Leonardom di Capriom. Myslím si, že táto kapela ovplyvní moju budúcu tvorbu.

▣ Na Slovensku sa žáňre ako country, bluegrass, folk považujú za menšinové. Čítiteľ oveľa viac, ako v Čechách. V čom vidíš cestu popularizácie týchto žáňrov?

Dôležitá je výrazná a originálna osobnosť, ktorá dokáže zaujať. Či už je to jednotlivec, alebo kolektívna osobnosť kapely. Druhý spôsob je neustále omieľanie v rádiu. Žiadnu inú radu nemám.

Druhá tráva je vlastne veľmi netypická kapela. Ťažko nás zaradiť do country. Nehrajú nás vlastne ani v country rádiu ani v popových rádiách, pretože sa nehodíme ani tam, ani tam. Ja som sa však nikdy nesnažil o nič nasilu. Robím to, čo som chcel robiť, hrám tak, ako som chcel. Stále som chcel niekam ísť, ale skôr v sebe, vo vnútri. Nikdy nie vo vzťahu k publiku. Aj keď sú okamihy, keď sa spojí to, o čo sa snažím ja, a to, čo chce publikum... ▣

PRIPRAVILA JANA DOLÁKOVÁ

ROBERT KŘEŠŤAN VÝBEROVÁ DISKOGRAFIA

- Poutníci, LP Supraphon 1987
- Poutníci / Wayfaring Strangers, LP Supraphon 1989
- Poutníci / Chromí koně, LP, CD Supraphon 1990
- Robert Křešťan a Druhá tráva, LP, CD Bonton 1991
- Robert Křešťan a Druhá tráva / Starodávny svět, CD, MC Venkow 1994
- Robert Křešťan a Druhá tráva / Live, CD Venkow 1995
- Robert Křešťan a Druhá tráva / Pohlednice, CD Venkow a Polygram 1997
- Druhá tráva / Czechmate, CD Venkow 1998
- Druhá tráva and Peter Rowan / New Freedom Bell, CD Venkow 1999

Prekračovanie hraníc v hudbe Meditácia a imaginácia

Návštevníci koncertu *Meditácia a imaginácia* (10. marec, Nová scéna) mali možnosť prekročiť „hranice“ toho, čo poznajú, a ocitnúť sa v duchovnom svete, ktorý – obrazne povedané – sa formoval skôr, ako Európu osídlili jej dnešní obyvatelia. Žiaľ, publikum u nás nemá dostatočné vedomosti o mimo-európskych hudobných kultúrach a o ich vzťahoch k európskej hudobnej kultúre. Väčšinou nevie, že napríklad kórejská hudba je súčasťou sveta hudby Ďalekého východu a podobne ako hudba indická alebo hudba arabská má také špecifické znaky a takú samostatnosť ako hudba európska. Teraz sa poslucháči mohli presvedčiť o tom, že často používané heslo „hudba nepozná hraníc“ možno používať v Európe, ale medzi európskou a kórejskou hudbou je jasná hranica a za ňou môžeme hudbu chápať len zdalivo. Do jej skutočných hĺbok nemôžeme preniknúť, lebo nás psychofyziologicky „uzemňuje“ vlastná kultúra.

Každá kultúra – hovorí sa v bulletine – je intímne spojená s náboženstvom, filozofiou, odráža povahu a charakter národa, ale aj podnieba a kolorit krajiny. Toto spojenie by sme mali chápať tak, že zvukové podnety v nás vyvolávajú fyziologické procesy a emočné stavy automaticky – podľa toho, odkiaľ sme. Poslucháči hudby vlastnej kultúry môžu hlbšie prenikať do jej podstaty a môžu sa dostávať do eufórie aj preto, lebo chápu jej spojitosti s prírodným a kultúrnym prostredím, kým poslucháči „za jej hranicami“ ostávajú chladní, lebo o týchto spojitostiach nevedia. Z toho vyplýva, že na koncerte v Bratislave mohli domáci návštevníci vnímať kórejskú hudbu „len“ ako Európania.

Starostlivo povyberané ukážky vokálnej hudby v prvej časti koncertu zahrňali najreprezentatívnejšie formy speváckeho repertoáru z obdobia dynastie Yi (1392–1593). Jednoduchšie piesne – *sijo* a *kasa*, i piesne *kagok* sú mimoriadne náročné. Vyžadujú si veľmi rafinovanú vokálnu techniku a len malý počet umelcov ich vie interpretovať. Nie je teda prekvapujúce, že umelkyňa Hong Hyun-Soo, ktorá sa predstavila v Bratislave, už predvädzala svoje umenie aj v slávnej Covent Garden. Pri prednese piesní sa prejavili obdivuhodné fyziologické dispozície umelcov, ale fascinujúca bola najmä škála rôzneho spôsobu artikulácie tónov. V odbornej literatúre sa spomína, že táto artikulácia nemôže byť náhodná. Pri piesňach *kagok* s bohatým inštrumentálnym sprievodom sú všetky tóny presne predpísané a umelci môžu meniť nanajvýš detaily ornamentácie.



Foto S. BARTOVIC

Kórejská hudba sa odvíjala z podnetov čínskej hudby. Má s ňou spoločné korene symbolov, hudobnú teóriu, stupnice, formy i hudobné nástroje. Ich názvy i spôsob uplatnenia sú v Kórei odlišné. Na koncerte bol napríklad najpočetnejšie zastúpený hudobný nástroj, ktorý odborníci považujú za najvýznamnejší v hudbe Ďalekého východu a ktorý často porovnávajú s európskym klavírom. Je to citara *kayagum* (v Číne sa volá *k'in*, v Japonsku *koto*). Okrem citary *kayagum* s dvanástimi strunami boli na koncerte zastúpené aj ďalšie: 8-strunná *ajaeng*, 6-strunná *komungo* a dokonca aj sláčiková citara. Dôležitými kórejskými nástrojmi sú flauty zhotovené z bambusu rôznej veľkosti a konštrukcie (jedna má kvôli farbe tónu napríklad otvor zakrytý membránou). K najarchaickejším kórejským nástrojom patrí bubon *changgu* s dvoma membránami v tvare presýpacích hodín, na ktorý sa udiere rukou i paličkou, a drevený klepáč *pak*. Veľmi

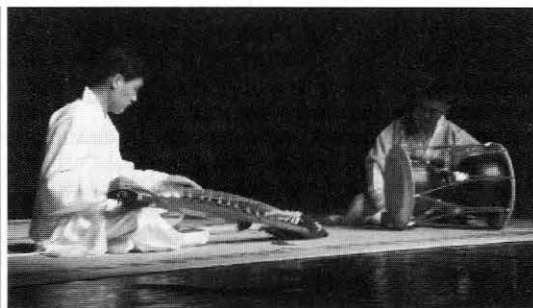


Foto S. BARTOVIC

starým nástrojom je tzv. ústny organ *saenghwan*. Možno ho porovnať s našou ústnou harmonikou (tento nástroj bol skutočným prototypom, z ktorého sa začiatkom 19. storočia zrodili európske harmoniky a harmóniá). Z nástrojov, ktoré možno v kórejskom inštrumentári považovať za mladšie – pochádzajúce asi z 11.–13. storočia –

sa na koncerte predstavili jazýčkové nástroje hobojuvého typu *p'iri* a sláčikový nástroj *hae-gum*.

V druhej časti programu boli okrem inštrumentálnych skladieb aj dve ukážky tanca. Oproti tancu, či baletu, na ktorý sme zvyknutí, pôsobili tieto ukážky pomalo. Odohrávali sa takmer na mieste, ale možno práve ich pokoj a uvoľnenosť spôsobili, že aj malé pohyby diváci vnímali ako výrazné gestá. Tak ako pri hre na hudobných nástrojoch (rovnako aj pri interpretácii vokálnej hudby) európsky poslucháč mohol využiť, že pri interpretácii sú mimoriadne dôležité detaily – detaily v artikulácii, ornamentike, alebo pri kľzavých pohyboch spájajúcich dva i viac tónov – ale ich významy v kontexte kultúry mu unikali. Mohol sa iba opájať zvukmi. Na základe podnetov z bulletinu si však mohol niektoré veci voľne domýšľať. Mohol si uvedomiť vplyv konfucianizmu na hudbu, najmä na dvorskú hudbu, a aj na základe skromných poznatkov o tomto „náboženstve“ sa mohol zamýšľať napríklad nad tým, že v popredí duchovných snáh, s ktorými sa človek túži zjednotiť, nie je v Kórei ideál Boha, ale poriadok. S tým môže súvisieť skutočnosť, ktorú zdôrazňovali zástupcovia umelcov na tlačovej porade, že interpreti chápu svoje vystúpenie – tvorbu tónov, koncentráciu a uvoľnené pohyby pri hre na nástrojoch – ako náboženský obrad.

Ťlak západnej hudby vyvolal v päťdesiatych rokoch protitlak a viedol k cielavedomej ochrane vlastnej kultúrnej identity. Ako povedal „dirigent“ zoskupenia Cho Sung-Rae, ako mimoriadne nebezpečný tu pociťovali najmä vplyv americkej komerčnej hudby, ktorá sa arogantným spôsobom presadzovala na trhu a ktorej hrozivý vplyv pripomínal formu ekologickej katastrofy. Vláda vypísala pre záujemcov štipendia a ponúkala aj iné formy, ktoré mali viesť k podpore domácej hudobnej tradície. Vznikli aj inštitúty pre tradičnú hudbu. V súčasnosti je tradičná kórejská hudba natoľko stabilizovaná, že dokonca sama hľadá možnosti prepojenia domácej tradície s klasickou hudbou západu. Ako sa darí tento zámer uskutočňovať, o tom sa mohli poslucháči presvedčiť aj na koncerte pri počúvaní skladby Byong-ki Hwanga.

Je pravdepodobné, že pri každom stretnutí s hudbou vzdialených kultúr sa dostávame bližšie k jej nezvyčajným zvukovým štruktúram a začíname k nej – napriek odlišným kultúrnym kontextom – pociťovať obdiv a náklonnosť. Z tohto hľadiska bolo hosťovanie kórejských hudobných umelcov na Slovensku mimoriadne cenné a všetkým, ktorí majú na tom podiel, by sme sa mali srdečne poďakovať. ■

IVAN MAČÁK

spevu v disonantných miestach skladieb, ktorý spomínaným úsekom dodáva priam inštrumentálne vyznenie a príjemne kontrastuje s hudobným okolím.

Štýl každého zo spevákov je však i napriek demonštrovanej integrite prejavu (prírodzene) predsa len odlišný. Kým devízou sopranistky je príjemná farba a uvoľnený prejav, charakteristickou stránkou altistu je absolútna intonačná istota a takmer bezvibratový štýl spevu.

Inštrumentálna zložka, ktorú tvoria klasické nástroje *basso continuo* (teorba, violončelo a čembalo), sa skrýva pod názvom *La Venexiana*; pôsobí nenápadne, nevtieravo a prejavuje adekvátnu citlivosť pre tento typ sprievodu.

RÓBERT ŠEBESTA



NEMECKÁ ROMANTICKÁ OPERA ALBERT LORTZING – CONRADIN KREUTZER – RICHARD WAGNER

(In memoriam Hermann Prey)
Hermann Prey, Slovenská filharmónia, SFZ, dirigent Kurt Wöss. OPUS 1983, 1999.

Keby uprostred vlaňajšieho leta nepodľahlo srdce Hermanna Preya silnému infarktu, dožil by sa tento skvelý nemecký barytonista v júli tohto roku sedemdesiatin. Bratislava mala to šťastie, že spoznala jeho umenie na vrchole kariéry. V decembri 1982 sa na pôde Slovenskej filharmónie uskutočnila verejná nahrávka koncertu venovaného nemeckej romantickému operu, ktorú firma OPUS vydala roku 1983 a ktorá sa nedávno vrátila na trh v podobe digitálneho nosiča. Tento iniciatíve treba zatlieskať, pretože vzkriesenie produkcie je zároveň dramaturgickým osviežením i poctou nezabudnuteľnému Preyovmu speváckemu umeniu.

Tematicky sa platňa zaoberá nemeckou romantickou operou, späť s prvou polovicou 19. storočia. V období najväčšieho rozmachu talianskej belcantovej opery pôsobili na nemeckom hudobnom teritóriu dva silné prúdy: jeden skôr ľudový, hravý, melodicky priamočiary (Lortzing, Kreutzer), druhý esteticky vyhranený a postupne dovedený k ideálu tzv. *Gesamtkunstwerk* (Wagner). Oba majú na CD svoje reprezentatívne vzorky, a to nielen v áriách, ale aj v predohrách a zboroch. Hlavným zmyslom nahrávky je však prezentácia sólového hlasu. Hermanna Preya spoznáваме v štyroch

postavách, od lortzingovských (Peter I. v *Cárovi a tesárovi*, Gróf z Eberbachu v *Pytlakovi*) cez Kreutzerovho Lovca v *Nočlahu* v *Granade* až po Wolframa von Eschenbach z Wagnerovho *Tannhäusera*. Zaujme už prvým vstupom, nenapodobiteľným timbrom svojho zamatového, mäkkého a plastického barytónu, schopného bez námahy prechádzať všetkými hlasovými polohami a ideálne smelovať zmysel textu s hudbou. Z Preyovho výrazu sála živá atmosféra opery, obnažujú sa situácie, v akých postava práve je. Bol majstrom lyrického spevu, dynamickú výrazovú drobnokresbu, tónovej citovosti i dôslednej artikulácie, ktorá sa však nikdy nedostávala do rozporu s legatovou kultúrou a tokom kantilény. Kým Lortzing a Kreutzer odhaľujú umelcov temperament a zmysel pre veselé kolovanie partov, výstupy z *Tannhäusera* kompletizujú Preyov portrét introvertnejšími, z postavy Wolframa vyvierajúcimi polohami. Vari nepreháňam, keď si myslím, že ani dnes, ani v nedávnej minulosti nenájdeme barytonistu, ktorý by s takým balzomom v hlase a s takou osobnosťou charizmom dokázal interpretovať Wolframove árie podobne, ako to na CD Opusu demonštroval Hermann Prey.

Výkon Slovenského filharmónického zboru je dôkazom toho, že toto teleso za uplynulé dve desaťročia umelecky badateľne vyrástlo. V dobrej kondícii sa predstavuje Slovenská filharmónia pod taktovkou štýlovo precízneho Kurta Wössa, pútajúceho pozornosť sviežim, spevným zvukom i potrebným výrazovým briem.

PAVEL UNGER



ROSSINI – THREE TENORS

Bruce Ford – William Matteuzzi – Paul Austin Kelly, Philharmonia Orchestra diriguje David Parry
OPERA RARA 1998, RR 204
(Výhradene pre tenoristov!)

Keď mnohí priaznivci operného umenia začujú slovné spojenie „traja tenoristi“, zatvária sa kyslo. Ani ja, priznávam sa, nepatrím k obdivovateľom komerčných produkcií onej slávnej trojice, hoci Pavarottiho, Dominga i Carrerasa si jednoznačne nesmierne vážim.

Dnes trh ponúka CD s inými tromi tenoristami, CD, ktoré má svoje dramaturgické ratio, spočívajúce v prezentácii dvojspevov

a trojspevov z menej známych opier Gioachina Rossiniho. Hlavnými hrdinami sú renomovaní rossiniovski tenoristi Bruce Ford, William Matteuzzi a Paul Austin Kelly, ktorým pod taktovkou Davida Parryho asistuje sopranistka Nelly Miricioiuová.

Projekt vznikol v edícii OPERA RARA a za podpory Nadácie Petra Mooresa, nadščenca bel canta, ktorý sa ujal myšlienky zachytiť na jednej nahrávke tie unikátne ukážky z tvorivého odkazu pesarského maestra, v ktorých kombinácia dvoch, respektíve troch tenorových hlasov, prípadne ich spojenie, dáva poslucháčom možnosť spoznať aj inú tvár Rossiniho. Pre nasinca, nezúčastneného na rossiniovskej rehabilitácii, sú prezentované vzorky z vážnych opier vsuktu bombónikom. Na CD sú zaznamenané štyri zo skladateľových deviatich dôležitých javiskových prác, skomponovaných počas jeho pobytu v Neapole, v tomto centre operného umenia: *Jazerná panna*, *Otello*, *Ricciardo e Zoraide* a *Armida*. Interpretácie sú nesmierne náročné a vyžadujú si technicky dokonale pripravených sólistov. Hoci doba Isabelly Colbranovej i tenoristov Nozzariho, Davida a Ciccimarru (premiéroví predstaviteľia) je definatívne za nami, treba oceniť každého, kto nadobudol takú sumu technických dispozícií a má také farebné a pružné hlasy, že si môže zmerať sily s extrémne ťažkými rossiniovskými partmi.

Traja protagonisti nahrávky do tejto kategórie patria. Bruce Ford dnes spĺňa požiadavky tzv. barytenora (dobový terminus technicus) so sýtou farbou a zvučnou spodnou polohou, pričom s rovnakou istotou musí zvládnuť aj vysoké C. Dvaja jeho kolegovia sú vyslovene lyrickí tenoristi (tenore d'agilita), od ktorých sa popri koloratúrnych kaskádach žiada najmä suverénna výška. William Matteuzzi vedie svoj štýly, komorný hlas s neomylnou precíznosťou a noblesou. Paul Austin Kelly, hoci na nahrávke interpretuje aj Jaga z *Otella*, inklinuje vyslovene k lyrickému typu a ani on nezostáva nič dŕžný svojej povesti. Najzaujímavejším číslom na CD a raritou opernej literatúry vôbec je veľký trojspev tenoristov, dokonale preverujúci ich kvality. Výborne disponovanou a štýlovo vernou partnerkou pánskeho tria je sopranistka Nelly Miricioiuová.

Perfektný výkon podáva Philharmonia Orchestra pod vedením Davida Parryho.

PAVEL UNGER



NO TENORS ALLOWED THOMAS HAMPSON & SAMUEL RAMEY

Mnichovský rozhlasový orchester diriguje Miguel Gomez-Martinez, TELDEC 1999, 0630-13149-2

Dvaja poprední americkí speváci, barytonista Thomas Hampson a basista Samuel Ramey, sa v spolupráci s firmou TELDEC rozhodli vzoprieť tenorovej hegemonii a dokázať, že v operných partitúrach sú „muži činov“ barytonista a basista. Hoci len zriedkakedy obliekajú kostýmy milovníkov, spoločenské postavenie, rozhodovanie o živote a smrti, ale i o peniazoch patrí práve im. Takže: do istej miery raritný kompaktný disk s voľne preloženým titulom „Tenoristom vstup zakázaný!“ ponúka v koncentrovanej forme osem viac či menej známych dvojspevov výlučne talianskej autorskej proveniencie.

Výber skladateľov siaha od Domenica Cimarosu (*Tajné manželstvo*) cez Gaetana Donizettiho (*Don Pasquale* a *Marino Faliero*) a Vincenza Belliniho (*Puritáni*) po Giuseppe Verdiho (*Un giorno di regno*, *Attila*, *Simon Boccanegra*, *Don Carlos*). Z dramaturgického hľadiska je zaujímavý duet Bertuccioho a Faliera z takmer zabudnutej lyrickej drámy *Marino Faliero* (s premiérou v tom istom roku ako *Lucia di Lammermoor*), ďalej scéna Posu a Filipa II. v originálnej francúzskej verzii *Dona Carlota* a, napokon, tituly ako *Puritáni*, *Attila* či Verdiho druhý operný opus *Jeden deň vlády*, ktoré na Slovensku nepatria k hraným.

Obaja protagonisti – Hampson i Ramey – reprezentujú tú časť svetovej speváckej elity, ktorá nie je repertoárovou špecializovaná. Stvárnajú postavy v dielach od baroka po 20. storočie, pričom talianskej opere venujú významnú, aj keď nie podstatnú časť tvorivej aktivity. Tento fakt sa do istej miery odzrkadľuje v interpretačnom poňatí partov, pričom ide skôr o vokálne-estetické než o technické hladisko. Remeselné sú obaja zdatní, ich hlasy znejú voľne, vyrovnané, ctia legatovú kultúru. Hampsonov barytón skôr lyrickejšieho naturelu sa o čosi lepšie cíti v komicky ladených ukážkach, pričom tam, kde si part vyžaduje dramatickú gradáciu a razantné

forte, znie jeho tón menej koncentrovane a výrazovo stereotypne. Hoci nie je prototypom belcantového barytónu (chýbajú mu špecifické finesy, najmä mezza voce a „pradenie“ tónu), v zásade spieva kantilénovo, plasticky a s výrazovým zaangažovaním.

Samuel Ramey je timbrovo skôr basbarytónom, čo však v talianskych partoch s nevelmi hlbokým rozsahom neznamená prekážku. Väčšmi než buffóznym odbor (v ňom je výrazovo trochu ťažkopádny, azda i fádny) mu vyhovujú pevné dramatické charaktery. V ich partoch znie farebne pútavo, dynamicky diferencovane, dôrazne a bez pátosu či manier dosahuje potrebnú atmosféru.

Miguel Gomez-Martinez na čele Mnichovského rozhlasového orchestra vytvára solídne hudobné prostredie, žičlivé uplatneniu hlasových kvalít oboch protagonistov nahrávky.

PAVEL UNGER
   

BRAMHS VENGEROV – BARENBOIM

Violin Concerto, Sonata No. 3
 Chicago Symphony Orchestra
 Teldec 0630-17144-2

Jednu z najväčších hviezd firmy Teldec, člena skupiny Warner Music, je v posledných rokoch mladý huslista Maxim Vengerov. O tom, že si v tejto firme už vydobyl štatút hviezdy, svedčí okrem iného fakt, že mal z čoho a aj prečo vyberať na nedávne CD *The Road I Travel*, ktoré bolo vlastne akými „the best of“ – teda kompiláciou zrejme komerčne najpríťažlivejších nahrávok Vengerovovej kariéry v Teldecu.

V najnovšom titule tejto spoločnosti sa Maxim Vengerov predstavuje v nahrávkach Brahmsovho *Koncertu pre husle a orchester D dur op. 77* a *Sonáty pre husle a klavír č. 3 op. 108*.

V „live“ nahrávke obťažného Brahmsovho husľového koncertu podáva Vengerov adekvátne, koncentrovanej výkony. Technicky náročné miesta sú zreteľne vypracované – behy precízne artikulované, viac-zvuky dokonale čitateľné a znelé. Máme tu možnosť počuť Vengerova ako lyrika, dramatika i ako hráča plného temperamentu. To sú však výrazové polohy, ktoré asi očakávame od väčšiny interpretov. Čím je teda Vengerov zaujímavý, alebo iný? Jeho prejav je kultivovaný, zbavený akejkolvek afektovanosti či

exhibicionizmu. Ťažko tu nájdeme citovo exaltovaný výraz predošlej generácie veľkých husľistických osobností. Vengerove kantilény sú proste, ale – bez pátosu – krásne. Jeho tón je lyrický, svetlý, s jasným ohraničením – vie byť vrúcny ako napríklad v 2. časti, ale aj „zaburácať“, či byť ostrý ako žiletka v záverečnom Allegre.

V hrubých obrysoch platia uvedené charakteristiky aj pre Vengerovov prejav v Brahmsovej 3. sonáte. Pochopiteľne, väčší dôraz sa tu kladie na meditatívnosť a intimitu, vyplývajúce zo samotnej podstaty tohto komorného diela. Komornosť umožňuje interpretovi načrtnúť až do zvukovo poddimenzovaných výrazových polôh – v tomto zmysle je Vengerov výsostne pôsobivý v závere 2. časti, keď v spodných polohách dosahuje naturalistický, akýsi zámerne neštylizovaný prejav eliminovaním vibrata a mrazivým pianom.

V oboch dielach je výborným partnerom Maxima Vengerova všestranný Daniel Barenboim. V ich kooperácii je evidentná dohoda na jednotnej koncepcii – Barenboim-dirigent vedie orchestrálnu sekcie Chicago Symphony Orchestra v duchu sólistovho frázovania (orchester sa predstavuje v skevelej forme, za pozornosť určite stojí skvostné hobojoyé sólo v úvode 2. časti) – príkladná je aj jeho spolupráca ako komorného hráča.

ANDREA SEREČINOVÁ
   

VADIM REPIN TUTTA BRAVURA

Erato 1998, 3984-25487-2

Ďalším mladým huslistom, na ktorého stavila jedna zo spoločností koncertu Warner Music je Vadim Repin. Mladý Rus je podobne ako Vengerov ovencený víťazstvami na prestížnych súťažiach a s Vengerovom ho spája aj spoločný husľový pedagóg – Zachar Bron, ktorý, ako sa zdá, výraznou mierou prispieva k formovaniu novej generácie husľových virtuózov.

Repinov prejav je podobne ako Vengerovov kultivovaný, neafektovaný, no pritom plnokrvný a snád o čosi mužnejší. Repin disponuje nádherným, vrúcny, „teplým“ vibratom. Ako napovedá názov, dramaturgiu CD tvoria diela, obvykle prerozdávajúce mieru husľovej virtuozity. Okrem v tejto oblasti

„obligátnych“ titulov, akými sú bezpochyby napríklad Paganiniho *Capriccio č. 24*, či Wieniavského *Brilantná polonéza č. 1*, zvedavé ucho určite poteší *Estrellita* mexického skladateľa Manuela Mariu Poncheho. Napriek istej „otrepanosti“ virtuózneho repertoáru, ktorý sa často ocitá v pozícii akýchsi povinných cvikov, CD s Vadimom Repinom presvieďa o tom, že aj tu je stále čo povedať. Repertoár, ktorý je prvoplánovo stavaný ako technická výzva interpretovi, sa v podaní vyspelého umelca, akým je Repin, mení na poslucháčsky zaujímavý materiál, to znamená atraktívny nielen pre veci znalého huslistu, ktorý ocení stupeň interpretovanej technickej bravúry. Napriek tomu, neďa mi nespomenúť si na Repinove obdivuhodné pizzicata ľavou rukou v Paganiniho *Variáciách na tému „Nel cor più non mi sento“*, ktoré znejú precízne ako brnkanie na čembale, či bravúrne trilky a umelé ťažkolety v *La Ronde des Lutins* Antonia Bazziniho, kde huslista prejavuje aj zmysel pre humor. S neuveriteľnou ľahkosťou vyznieva rafinované *Zapateado* Pabla Sarasateho. Vrcholom CD je v priestore zlatého rezu umiestnená nahrávka Wieniavského *Variácií na vlastnú tému op. 15*. Repin tu predvádza bravúru, o ktorej je naozaj ťažké písať...

ANDREA SEREČINOVÁ
   

ASTOR PIAZOLLA TANGO BALLE

Gidon Kremer – husle, Astor Quartet, KremerATA Baltica,
 Teldec 1999, 3984-22661-2

Gidon Kremer je huslistom par excellence. Nebyť súčasnej postmodernej doby, dovoľujúcej – zdanlivo – všetko, bolo by možné vyriešiť rovnaký superlatív aj v prípade eklekticizmu Astora Piazzolla. Tvorba argentínskeho skladateľa, ktorý zasnivil život hudbe „svojej krajiny“, je plná sentimentu a predstavuje svojský prístup k symfonickej tanečnej štylizácii: u Piazzolla ide najčastejšie o tango.




Ktovie, odkiaľ pramení Kremerov vrúcny vzťah k Piazzollovi („Od dána sa G. K. vydáva hľadať nové a neobjavené popri už známom husľovom repertoári...“ – text v buklete), dokazuje ho však rad nahrávok s nedávno založeným súborom KremerATA Baltica pre firmu

Warner Music: *Hommage à Piazzolla, El Tango*, tango operita *Maria de Buenos Aires* a ďalšie. Na najnovšej platni z tejto série nájdeme *Tango Ballet* (transkripcia Leonid Desiatnikov), *Concierto del Ángel* pre husle, bandoneon, kontrabas, klavír a sláčikový orchester (transkripcia Rolf Gupta) a *Tres piezas para orquesta de camera* (transkripcia José Bergato). Spomínaný orchester sa ukazuje aj na najnovšej nahrávke ako súbor interpretovacie naozaj vyspelých hráčov, ktorí majú z hry radosť (aká sa pri mnohých súčasných náročných partitúrach stráca) a túto radosť dokážu preniesť aj na poslucháča.

Nie náhodou Piazzolla často komponoval (podľa mňa výbornú) hudbu k filmom – jeho štýl je tým aj výrazne ovplyvnený. Treba si však položiť otázku, či môže jeho tvorba, čiasto „filmového“ charakteru, obstať aj samostatne, v konkurencii autonómnych skladieb jeho doby. Samozrejme, najjednoduchšia odpoveď znie: ako pre koho. Argentínska podmanivosť Piazzollových skladieb, vďaka schopnosti „osloviť“, nemá zrejme núdzu o publikum. Autor sám seba chápal ako hudobníka z Buenos Aires, ktorý interpretuje argentínsku populárnu hudbu tak, ako to podľa názoru autora textu v buklete robili Bartók, Stravinskij či Gershwin s hudbou svojich krajín. Ak sa teda nemeslo spýtať, prečo sa Piazzolla tiež nezapísal zlatými písmenami do dejín „väznej“ hudby dvadsiateho storočia, asi hneď vytušíme istý rozdiel medzi trebás jeho a Stravinského prístupom k ľudovej hudbe. Stravinskij má totiž s kompozíciou celkom iné zámery. Oceňujem tu postoj Charlesa Ivesa, ktorý sa identifikuje s „ľudom“ azda viac ako ktorýkoľvek iný skladateľ jeho doby, no zaznáva autorov, píšucich „s ohľadom“ na tento ľud. Piazzolla sa však neštylizuje, jeho úmyslom je robiť tango a nie vytvárať akúsi „tangomytológiu“.

Jeho hudba je nápaditá, symfonické tango je – svojho druhu – nová kvalita. Pokiaľ sa začína pestovať kult soundtrackov, Piazzolla by mal findovať na popredných miestach. Keď však nedávno hrali v Redute taktiež „tangoidnú“ skladbu Leonida Desiatnikova, ktorý sa na tomto CD objavuje ako upravovateľ Piazzollovho Tango Balletu, vyvolala u jedných nadšenie

(„konečne niečo prístupné a zrozumiteľné“), u iných, naopak, pohoršenie. Pri počúvaní Piazzollu som si nevedojak spomenul na Požoh Sentimentál – vedť to je presne ono! Hoci je tu jeden rozdiel: členovia malomestského komorného orchestra to berú s humorom...

SLAVOMÍR KREKOVÍČ
  

FRED HERSCH – BILL FRISSELL SONGS WE KNOW

Nonesuch 1998, 7559-79468-2

„Výsledok spolupráce dvoch hudobníkov, ktorí spolu verejne hrali len veľmi zriedkavo, býva občas taký ohromujúci, až má človek pocit, že musel stráviť na spoločnom pódii niekoľko rokov.“ Aj takto by sa dalo zhodnotiť pozoruhodné empatické prepojenie klaviristu Freda Herscha a gitaristu Billa Frisella na ich spoločnom debute *Songs We Know*. Úvodný citát Davida Rosenthala síce patril pôvodne inej dvojici hudobníkov, konkrétne kongeniálnemu duu Bill Evans – Jim Hall, jeho použitie má však v súvislosti s Herschovou a Frisellovou novinkou vo vydavateľstve Nonesuch dvojnásobné opodstatnenie. Nielen pre bezchybnú komunikáciu medzi Herschom a Frisellom, v ktorej nevšedná vzájomná inšpirácia a porozumenie, hravosť a konverzačná interakcia stavajú do celkom nového svetla „piesne, ktoré bude poznať“ okrem ich dvoch protagonistov asi každý. *Songs We Know* určite privedie mnohých pri listovaní v histórii podobných jazzových duet práve k pamätným nahrávkam Billa Evansa s Jimom Hallom (*Undercurrent*; *Intermodulation*). Tak ako Herschov cit pre jemné kompozičné detaily, impresionistické vykreslenie nálad a zrchovanosť melodiky nezaprie Billa Evansa ako najdôležitejšie východisko jeho hráčskeho štýlu, tak Frisellov záujem o tón a uvážlivá rezervovanosť v hre s dôrazom na zmysluplné formulovanie hudobných myšlienok nemôže nepripomenúť hráčsky prístup jeho niekdajšieho učiteľa Jima Halla. *Songs We Know*, to sú staré filmové a muzikálové evergreeny z pier Richarda Rodgersa, Franka Churchill, Sigmunda Romberga, Jeroma Kerna, či Cola Portera (i ďalších) a niekoľko štandardov od Thelonia Monka (*Blue Monk*), Charlieho Parkera (*My Little Suede Shoes*) či Antonia

Carlosa Jobima (*Wave*). Prieťažná harmonicko-melodická štruktúra takto vybraného repertoáru otvorila Frisellovi a Herschovi široký akčný priestor, ktorý zužitkovali naozaj vyčerpávajúco. Či už pri modelovaní atmosféry (balady *Someday My Prince Will Come* alebo *My One and Only Love*), v prítlačivej konfrontácii ich osobitej farebnej predstavivosti (Friselov typický intonačne flutujúci zvuk elektrickej gitary v spojení s Herschovou hustou kontrapunktickou sadzbou – *Someday My Prince...*, *Yesterdays*, *Wave*), alebo pri rytmicko-kontrapunktickej konverzácii (*My Little Suede Shoes*, gershwinovka *I Got Rhythm*). Ak si človek uvedomí, že album vznikol bez predošlých príprav, skúšok a že jednotlivé skladby boli nahrať zväčša na prvý pokus, na úvod spomenutý „rosenthalovský“ pocit sa dostavuje automaticky.

AUGUSTÍN REBRO
   

CASA DE LA TROVA

Floriceida Faez, Candida Faez, Trio Miraflores, Zaida Reyte, Alfredo Alonso, Mercedes Ferrín, Esperanza Ferrín, Cascarita, Lucía Lago, Lussón Bueno Erato/Detour 1999, 3984-25751-2

Casa de la trova znamená v španielčine miesto, v ktorom sa muziciujú, hrá *trova*, teda balada, pieseň. Po kubánskej revolúcii v päťdesiatych rokoch sa takto začali označovať centrá, v ktorých sa živo muzicírovalo – či už to boli priestrané miestnosti vo vznešených budovách koloniálneho štýlu, alebo len špeciálne miesta na priedomí s niekoľkými stoličkami pre hudobníkov. Dôležitá bola ich funkcia – pravidelné stretávanie sa (obvyčajne každú sobotu a nedeľu) za účelom hudobnej produkcie. *Casa de la trova* je dnes v každom väčšom kubánskom meste.

Trova je rôznorodý piesňový žáner akejsi poulickej mestskej produkcie, v ktorom sa miesia španielske, černošské a francúzske hudobné vplyvy – teda zmes, príznačná pre celú kultúru tohto karibského ostrova. Výrazný vplyv na *trovu* malo bolero, miestne roľnícke žánre, ale aj *prégon* – tradičné pokrikovanie podomových obchodníkov.

Najnovší titul francúzskej značky Erato z edície Detour, špecializujúcej sa na world mu-

sic, je akýmsi dobovým záznamom jedného hudobného prúdu tradičnej kubánskej hudby. Producenti (jedným z nich je známy francúzsky hudobník Cyrius Martinez) oslovili dnes už väčšinou staršiu generáciu kubánskych spevákov, ktorí si – azda aj „vdaka“ spoľahlivej izolácii kubánskej kultúry – zachovali originálny repertoár i prejav.

Jedenást autorov piesní, okrem jednej od neznámeho autora, tvorí generáciu, ktorá sa narodila na konci minulého storočia, alebo na prelome storočí. Ide teda o umelý repertoár, ktorý však žije, podobne ako ľudové piesne v rôznych variantoch konkrétnych „trubadúrov“. Práve z typických zápisníkov týchto mestskej hudobníkov sa vybral repertoár na CD. Hlasový prejav spevákov je drsný, často pripomína nosový register. Neprehliadnuteľná je charakteristická, z európskeho pohľadu zámerne nepresná intonácia, v duách vyúsťujúca do dráždivých interferencií. Kubánky, sestry Faezové, dokážu neprestajne „odlišne“ intonovať celú pieseň. Pôvabné, vytrvalo „falošné“ sú dokonca aj priaranžované úseky pre komorný sláčikový orchester v troch piesňach (autenticnosť takéhoto využitia komorného orchestra, ako aj v jednom prípade zboru, je ťažké posúdiť bez hlbšej orientácie v problematike). Väčšinu hudobnej produkcie tvoria jeden-dvaja speváci a dvaja-traja hudobníci – najmä gitaristi, kontrabasista, hráči na rôznych bicích nástrojoch, ale aj trubkár, či saxofonista.

Prejav všetkých zúčastnených, no najmä hlavných aktérov – spevákov, je veľmi sugestívny, suverénny a vyžaruje z neho prirodzenosť, typická pre stále sa znižujúci počet hudobníkov v rôznych častiach sveta, pre ktorých je autentický hudobný prejav (napríklad vo folklóre) neoddeliteľnou súčasťou každodenného života. A netreba zabudnúť na texty – *trova* je predsa predovšetkým balada: prevažuje ľúbostná lyrika – niekedy sentimentálna, no častejšie rafinovaná, plná jemných metafor – nad sociálnou tematikou v jednom prípade zastúpenou v piesni o bezútešnej minulosti, prítomnosti i budúcnosti.

ANDREA SEREČINOVÁ
   

KNIHY

SOŇA BURLASOVÁ: KATALÓG SLOVENSKÝCH NARATÍVNYCH PIESŇÍ.

Zväzok 1-3.

Ed. Eva Krekovičová. Vydavateľstvo SAV Veda, Bratislava 1998.

V európskej piesňovej kultúre sa dosiaľ azda najväčšia pozornosť venovala baladám. Už prvé piesňové zbierky, ktoré zaznamenali narastajúci záujem o ľudovú kultúru, sa sústredili na epické piesne a balady. Spôsobila to aj skutočnosť, že popri iných piesňach práve balada spočiatku priťahovala najmä pozornosť literátov a básnikov a napokon našla ohlas v ich tvorbe v podobe ponášok a inšpirácií. V romantizme sa dostáva do centra záujmu ďalších umeleckých druhov, medzi ktorými práve hudba vytvorila obraz baladickosti ako špecifickej výrazovej kvality.

Balada je významnou súčasťou mnohých ľudových piesňových kultúr v Európe. Záujem o dramaticky vyhotorený príbeh, často s tragickým podtextom alebo psychologickým vyústením, ponášaný prostredníctvom spevu, ostáva svedectvom naturelu človeka. Z psychologického hľadiska naplňa totiž dôležitú potrebu – potrebu človeka preniesť sa do sveta plného záhad a nečakaných zvrátov, prežívať a privlastniť si cudzí príbeh, nechať sa fascinovať tajomným, osudovým a neznámym...

Dlhodobá pozornosť, ktorú zberatelia a zapisovatelia venovali baladám, spôsobila, že balada dnes patrí k najlepšie dokumentovaným piesňovým žánrom. Šírenie a putovanie mnohých baladických typov a sujetov v Európe, ktoré zároveň spravidla proces opačný – formovanie špecifických znakov tejto tvorby v rámci etnických tradícií – podnietilo na nadviazanie medzinárodnej spolupráce. Zohľadnenie interetnických vzťahov je pre pochopenie balád v jednotlivých etnických tradíciách a územných areáloch nevyhnutné. Medzinárodný projekt, ktorý vznikol na pôde Medzinárodnej spoločnosti pre etnológiu a folklór, pomohol usmerniť a prepojiť výskum tak, aby jeho výsledky boli navzájom porovnateľné a aby takto uľahčili komparatívny materiál v širokom medzinárodnom meradle. Východiskom sa stala príprava špecializovaných katalógov, ktoré vznikajú podľa spoločných

zásad a kritérií. Usmerňovali evidenciu, dokumentáciu, vyhodnotenie a sprístupnenie žánra odbornej aj širšej verejnosti.

U nás v minulosti prispeli k poznaniu balád viacerí autori. Patríli k nim najmä J. Horák, K. Medvecký, O. Zilynský a v neposlednom rade Soňa Burlasová. Ak sa práce iných autorov orientovali temer výlučne na texty balád a vychádzali z pozície pohľadu literárnej vedy a folkloristiky, Soňa Burlasová rozšírila tento záujem aj na hudobnú zložku žánra s primeraným zohľadnením etnomuzikologických aspektov. Hoci pri baládach ostáva ako určujúci text piesní, autorka podstatnou mierou prispela k ucelenému poznaniu žánra, a to nielen z hľadiska poetiky textov, ale aj z hľadiska hudobnostiľovej charakteristiky a zložitých vzťahov medzi textami a nápevmi. Dokladom systematického záujmu autorky o balady sú vydania starších prác – piesňová zbierka *Ludové balady na Horehroní* (Veda 1969), približujúca regionálnu podobu žánra, a dvojdielna antológia *V širom poli rokyta* (Tatran 1982, 1984), ktorá prináša výber z celoslovenského materiálu. (Žiaľ, vinou edičného zámeru vydavateľstva sa v tejto antológii dal priestor prevažne textom piesní pred uverejnením kompletných zápisov aj s nápevmi, čím sa premeškala príležitosť pripraviť skutočne reprezentatívny žánrový výber.)

Základom pre vytvorenie katalógu je vymedzenie hraníc žánra a jeho definícia. Tvori nepochybné zaujímavú kapitolu výskumu balád v európskej tradícii: mala by zodpovedať rámcovej medzinárodnej definícii a pritom zohľadniť domáce špecifické materiály. Preto Soňa Burlasová rozšírila záber okrem balád aj na ďalšie, príbuzné piesňové skupiny, ktoré u nás tvoria súčasť novších vývinových vrstiev piesňovej kultúry. Zhrnula ich do spoločného fondu tzv. naratívnych piesní. Piesňové skupiny, ktoré do naratívnych piesní začlenila, sa od seba odlišujú dôrazom na prvok dramatický (balady), lyrický (romance) a epický (novelisticke piesne).

Pri tvorbe katalógu vychádzala autorka z dosiaľ známych a prístupných zdrojov. Dôsledná evidencia materiálu je nevyhnutným predpokladom pre jeho spracovanie; opierala sa

o publikované pramene a archívne fondy, pochádzajúce z celého územia Slovenska a doplnené o záznamy z prostredia slovenských menšín v zahraničí. Základom katalógu zostalo triedenie materiálu podľa tematických okruhov. Nadväzuje na rámcovú medzinárodnú klasifikáciu balád, súčasne ju však modifikuje a citlivo prispôbuje domácim podmienkam. Prináša poznatky, ktoré možno priamo začleniť do medzinárodných súvislostí a od ktorých súčasne možno odvíjať ďalší výskum špecifických znakov slovenskej balady.

Súčasť európskej tradície tvoria aj naratívne piesne s náboženskou tematikou. Na rozdiel napríklad od katalógu českých a moravských balád autorka túto piesňovú skupinu člení oveľa vhodnejším spôsobom na piesne s biblickými (starozákonnými a novozákonnými) a nebiblickými námetmi. Tým sa vo väčšej miere približuje k novším pohľadom na klasifikáciu ľudových duchovných piesní. Na označenie tejto skupiny používa autorka zhodne s českými a moravskými autormi termín legendické piesne. Tento termín sa však dnes pociťuje ako málo adekvátny a presadzuje sa skôr tendencia používať ho v zúženom význame, a to na označenie piesní, ktoré sa prekrývajú v katalógu balád s piesňami s náboženskou tematikou nebiblických námetov.

Ďalšiu rovinu členenia materiálu v katalógu predstavujú námetové osnovy naratívnych piesní, ktoré sú vymedzené prevažne na základe domáceho materiálu. Tvoria predpoklad pre zachytenie široky baladických typov. Baladické typy sú približené pomocou stručného opisu sujetu, textového incipitu, výskytu variantov a napokon výberom konkrétnej reprezentatívnej ukážky piesne aj s nápevom. Týmto spôsobom je podchytená variabilita typu, jeho územné rozšírenie aj pramenná báza. Vyše 300 typov naratívnych piesní, ktoré katalóg pomohol v slovenskom materiáli identifikovať, je dokladom pozoruhodnej rozmanitosti a variability, sústredenej na malom území a v repertoári jedného etnika. Dokladá u nás nielen intenzitu vonkajších vplyvov v naratívnych piesňach, ale aj mieru tvorivosti, príznačnú pre domácu piesňovú kultúru.

Vydanie *Katalógu slovenských naratívnych piesní* je zavŕšením

dlhoročnej sústredenej práce, ktorú Soňa Burlasová venovala baladám. Jeho význam pre európsky porovnávací výskum je nesmierny – umožňuje situovať slovenskú baladu do širších stredoeurópskych a celoeurópskych kontextov. Z tohto hľadiska je veľmi dôležité, že katalóg vychádza v dvojazyčnej slovensko-nemeckej podobe, čím sa stal prístupný aj odborníkom zo zahraničia. Svojím významom sa nepochybné zaradí medzi pozoruhodné práce slovenskej folkloristiky a etnomuzikológie.

HANA URBANCOVÁ

KRENEK, ERNST: IM ATEM DER ZEIT. ERINNERUNG AN DIE MODERNE.

Hoffmann und Campe

Ernst Krenek (1900–1991), jeden z najvýraznejších a najmnohostrannejších skladateľov európskej hudobnej moderny, patrí dodnes medzi obchádzaných, menej známych autorov. Jeho hudba odzrkadľuje cesty hudby od neskorého romantizmu cez atonalitu, dodekafóniu, aleatoriku až po elektrofoniku, vrátane vplyvu jazzu. Vytvoril veľký počet oper, pričom bol často aj autorom ich libret, diel orchestrálnych, komorných, vokálnych atď. Popri tom bol nepretržite činný aj publicisticky: písal muzikologické štúdie, eseje a spomienky, ktoré vznikli v rokoch 1942–1957 počas Krenekovej emigrácie v Spojených štátoch. Autor v nich zachytáva obdobie rokov 1900–1937 (rok jeho emigrácie), pričom s nezvyčajnou presnosťou a pestrosťou, i bezohľadne odhaľuje udalosti a ľudí z tohto dôležitého obdobia európskych kultúrnych dejín.

STENZL, JÜRGE: LUIGI NONO. Rowolts monographien. Rowolt.

Luigi Nono (1928–1990), kompozične i politicky jeden z najradikálnejších skladateľov nášho storočia, bol jedným z protagonistov darmstadtského serializmu, bojovný, dramatický autor diel zameraných na teatrálny efekt a zdôraznenie politickej výpovede svojej hudby. Nevyhýbal sa montážam s dokumentačnými materiálmi, ani odvážnym konštrukciám. Na ňuho strane bol autorom nekonečného ticha, ako o tom svedčí okrem iného aj jeho sláčikové kvarteto z roku

1980 *Fragmente – Stille. An Diotima*; v ňom autor odhaľuje svoju krehkosť, sklon k osobnej kríze, ku kladeniu otázok bez odpovedí dodávajúc svojej tvorbe novú dimenziu. Útla knižka, vychádzajúca v osvedčenej sérii monografií, je vynikajúcim úvodom do života a tvorby tohto dôležitého skladateľa a priam kultovej osobnosti 20. storočia z pera publicistu, vynikajúcu znalca, ktorý publicisticky spevádzal Luigiho Nonu už počas jeho života; vedeckým spracovaním jeho pozostalosti získal množstvo dovtedy neznámych informácií o živote a diele tohto nanajvyš osobitého skladateľa.

BURGER, ERNST: ROBERT SCHUMANN. EINE LEBENSCHRONIK IN BILDERN UND DOKUMENTEN.

Schott 1998. 356 s.

Vydavateľstvo Schott vydáva popri edícii súborného diela Roberta Schumanna aj edíciu štúdií o tomto skladateľovi pod názvom Schumann Forschungen. Na sklonku roku 1998 obe tieto vedecké edície doplnila nová populárnovedecká publikácia, prinášajúca množstvo nových poznatkov o skladateľovi a jeho dobe, ako aj bohatý, sčasti prvýkrát uverejnený dokumentačný materiál. Úvod ku knihe napísali Dietrich Fischer-Dieskau a Klaus Wolfgang Niemöller.

APPEL, BERNHARD R.: ROBERT SCHUMANN'S „ALBUM FÜR DIE JUGEND“. EINFÜHRUNG UND KOMMENTAR.

Schott 1998. 321 s.

Publikácia vychádza pri príležitosti 150. výročia prvého vydania Schumannovho Albumu pre mládež, v nadväznosti na výstavu k tejto téme, ktorá v rokoch 1998 a 1999 putovala a putuje po viacerých nemeckých mestách. Popri rozsiahlom úvode, osvetľujúcom vznik, koncepciu, obsah a účel tohto základného hudobno-pedagogického diela, je bohato ilustrovaný text doplnený o faksimile druhého vydania Schumannovho albumu a jeho Hudobných domácich a životných regúl.

KAM KEDY] APRÍL – MÁJ

SLOVENSKÁ FILHARMÓNIA

Začiatky koncertov o 19.00
tel. 07/54 43 33 51

Ut 4. 5., Moyzesova sieň SF
Musica aeterna / P. Zajčiek; P.Plunkett,
barok. trúbka, K. Zajčková, soprán
Biber - *Vejvanovský - Rosenmüller -
Torelli - Manfredini - A. Scarlatti*
Št 6. 5. a **Pi 7. 5.**, Koncertná sieň SF
SF / B. Režucha
A. Moyzes - Šostakovič
Str 12. 5., KS SF
Symfonický orchester VŠMU / M. Košík;
M. Fajčáková, husle
Rajter - Chačaturian - Čajkovskij
Št 13. 5. a **Pi 14. 5.**, KS SF
SKO / B. Warchal; J. Artysz, barytón
Elgar - Baird - Čajkovskij
Ut 18. 5., MS SF
Moyzesovo kvarteto; M. Beňačková, alt,
J. Zsapka, gitara
Respighi - Verdi - Giuliani - G. Puccini
Št 20. 5. a **Pi 21. 5.**, KS SF
SF / O. Lenárd
Smetana: Má vlast

SLOVENSKÝ ROZHLAS

Verejné koncerty
Tel: 57273479, 57273458, 57273480;
fax: 57273386
Št 8. 4. - KŠ 1 - 19.30
Felix Slováček, Big Band Radio Praha
Sisa Sklovska, spev
*Fragment z koncertu SIS VO SVETE
MUZIKÁLU*
V. Kerndl a vokálna skupina Prestissimo
*Hayes/Holman/Bellson, C. Porter,
H. Carmichael, F. Fischer, P. Anka,
D. Ellington, Hartford, B. Mc Ferrin,
J. Herрман, C. Coleman, J. Styne,
M. Yeston, J. Kander, C. Porter,
A. L. Webber, L. Loesser, J. Yellen*
Št 15. 4. - HŠ 2 - 18.00
Folklorný koncert venovaný jubilantom
H. Domanskému a J. Peškovi
Orchester ľudových nástrojov SRo a sólisti
Ne 18. 4. - KŠ 1 - 10.30
Organové koncerty pod pyramidou
Ferdinand Klinda
*Pierre-Boely, J. S. Bach, Liszt, Franck,
Mulet*
Št 6. 5. - KŠ 1 - 19.30
Koncert k výročiu ukončenia 2. svetovej
vojny
SOSR, Otakar Trhák; J. Pazdera, husle
Martinů - Šostakovič - Beethoven
Št 13. 5. - KŠ 1 - 19.00
„Hello Frankie Boy“ - F. Sinatra in
memóriam
Gustav Brom Big Band, Vlado Valovič;
B. Balogh, A. Bartošová, G. Hermelyová,
P. Lipa
Št 20. 5. - HŠ 2 - 18.00
„Máj, máj, zelený...“ - Folklorný koncert
Orchester ľudových nástrojov SRo
a sólisti

OPERA SND

zač. o 19.00, tel/fax: 07-54433890
Po 3. 5. G. Verdi: *Aida*
Ut 4. 5. G. Rossini: *Barbier zo Sevilly*
Po 10. 5. G. Verdi: *Falstaff*

Ut 11. 5. A. Dvořák: *Rusalka*
Št 13. 5. A. Boito: *Mefistofeles*
Pi 14. 5. G. Puccini: *Tosca*

BALET SND

zač. o 19.00, tel/fax: 07-54433890
St 5. 5. A. Chačaturian: *Spartakus*
Pi 7. 5. J. S. Bach - G. Mahler -
S. Rachmaninov: *Magnificat -
Adagietto - Paganini*
St 12. 5. G. Bizet: *Carmen*
So 15. 5. L. Minkus: *Don Quijote*

NHC-SLOVKONCERT

Mírbačov palác, Bratislava, zač. o 10. 30
Ne 2. 5. J. Vaculík, tenor; J. Hájková, klavír
Ne 9. 5. Koncert NHC-Slovkonzert a Spolku
slovenských skladateľov
Ne 16. 5. Koncert NHC-Slovkonzert
a Spolku slovenských skladateľov
Ne 23. 5. M. Sťahel, violončelo;
M. Lapšanský, klavír

PAVIAN MUSIC

St 12. 5., 19.30 Zrkadlová sieň PP
Iva Bittová, Škampovo kvarteto

KLUB ZA ZRKADLOM

DK Zrkadlový háj, Rovniankova 3,
Št 22. 4., 19.00
Malevi; Vitava
Št 29. 4., 20.00
Harmatanec II.
This is Kevin; Iva Bittová & DJ Javas;
DJ Katcha

DIVADLO J. BORODÁČA KOŠICE

tel: 095-62211231
Ut 4. 5., **Št 5. 5.**, **Št 6. 5.** Oliver!
Ne 9. 5. Snehulienka
St 12. 5. Zo života hmyzu
So 15. 5. Labutie jazero
Ne 16. 5. Na skle maľované
LUMEN 1999
Trnava, Katedrála sv. Jána Krstiteľa,
Mestská športová hala, Evanjelický kostol
www.kaplinka.sk/lumen.sk
Pi 30. 4. Jana Daňová, Continental Singers,
Colorplay!, The Gospel Project
So 1. 5. Laurin, M.A.G., Metelica, Nynot,
Revival, Izaiáš 40, 31, 3. deň, Bez iluze,
Milan Dočekal / Kompromis / Atlanta, Split
Level, ŠalMíJá
*Mimoriadny vlak LUMEN: Humenné 6.27,
Košice 7.10 (zľavnené lístky k dispozícii
priamo vo vlaku!)*

ŠKO ŽILINA

Dom umenia Fatra, zač. o 19. 00
Str 5. 5. ŠKO / J. Vodňanský; M. Árendárič,
klavír, P. Črbák, tuba, B. Bohó, violončelo
Chopin - Domazlický - Saint-Saëns
Št 13. 5. ŠKO / T. Koutník; K. Michaeli,
soprán, L. Peterková, klarinet
*Suchoň - Copland - Wolf -
Beethoven*
Št 20. 5. Suchoňovo kvinteto, N. Higano,
soprán, S. Čáповá-Vizvárová, klavír,
J. Figura, flauta
*Suchoň - Françaix - W. A. Mozart -
Sadao Bekkú - S. Haridaová*

STV] VÝBER HŽ

Po 19. 4.
15. 05 STV1 *Gitarová škola*
17. 50 STV1 *Album svetovej hudby*
22. 35 STV2 W. A. Mozart: *Koncert
pre klavír a orchester c mol KV 491*
P. Badura-Skoda, SF, Vladimír Verbický
Str 21. 4.
17. 50 STV1 *Album svetovej hudby*
20. 55 STV2 *Album svetovej hudby*
Pi 23. 4.
22. 45 STV2 *Jazz pre dvoch / P. Lipa -
J. Bartoš*
So 24. 4.
11. 30 STV1 *Gitarová škola / Pavol
Chodelka „Liquid Boogie Roll“*
Ne 25. 4.
12. 00 STV1 *Za oponou / Johann Strauss:
Netopier*
22. 40 STV2 *Prechádzky operetou / Měj
pradedo bol Luxemburg*
Ne 2. 5.
12:00 STV1 *50 rokov SF, Ondrej Lenárd*
22:35 STV1 *Fragmenty umenia*

RÁDIO DEVÍN] VÝBER HŽ

Ne 18. 4.
10.30 Organové koncerty pod pyramidou -
priamy prenos - F. Klinda
13.05 Koncert EBU - Royal Concertgebouw
Orchestra, Gennadij Roždenstvenskij
Bizet, Roussel
19.15 Dialógy s hudbou - H. Wolf
21.00 A. Honegger: *Jana z Arcu*
21.00 B. Smetana: *Predaná nevesta*
Po 19. 4.
16.35 Zo slovenskej zborovej tvorby
Hrušovský, Zeljenka, Salva
19.30 Skladatelia, diela, interpreti
Bizet, Martinů, Zemlinsky
Ut 20. 4.
10.15 Operné matiné - z archívu
13.35 Dostalo sa mi do rúk
Górecki, Satie, Milhaud, Bryars
St 21. 4.
19.30 Skladatelia, diela, interpreti
R. Strauss, Kančeli, Janáček
23.05 Musica Slovaca - J. Gahér
Št 22. 4.
00.00 Z ponuky EBU - E. Segre, *gitara*
9.15 Klavírna tvorba A. Skriabina
(N. Magaloff)
19.30 Z ponuky EBU - Wiener Symphoniker,
Vladimír Fedosejev; M. Lipovšek
23.30 B. Britten: *Vojnové rekviem*
Pi 23. 4.
16.00 Hviezdy koncertných pódii -
M. Majskej
19.30 Skladatelia, diela, interpreti
Händel, Mahler
23.05 Musica Slovaca
Hochel, Dibák, Podprocký, Bokes
So 24. 4.
11.30 Spevom k srdcu - zborny A. Dvořáka
13.05 Dotyk s operou
14.05 Akcenty, rezonancie
19.30 Skladatelia, diela, interpreti
Smetana, Dvořák, Wagner
Ne 25. 4.
10.35 ABC o hudbe
13.05 Z ponuky EBU - Berlínsky
filharmonický orchester, Claudio Abbado;

S. Meyer, K. Mattila
Mozart, R. Strauss, Debussy
21.00 Euroradio Opera Season 98/99
G. Verdi: *Don Carlos*
Po 26. 4.
19.30 Skladatelia, diela, interpreti
Čajkovskij, Rachmaninov, Sibelius
22.05 Z histórie SOSR
23.00 Musica Slovaca - *Krajčí, Haluška*
Ut 27. 4.
00.00 Z ponuky EBU - Filharmonia narodowa
Warszawa, S. Skrowaczewski;
A. Mogilewski
15.10 S. Prokofiev: *Ivan Hrozný*
19.30 Skladatelia, diela, interpreti
Smetana, Schubert, Beethoven
Št 28. 4.
9.15 Rapsódie v tvorbe romantikov
*Orchestre Symphonique de Montréal,
Charles Dutoit*
13.35 Dostalo sa mi do rúk - *Litánie
Pärt, Poulenc, Salva*
19.30 Skladatelia, diela, interpreti
Brahms, Berlioz
Št 29. 4.
10.20 Operné matiné
19.30 Z ponuky EBU - Bruselské sláčikové
kvarteto, Berliner Symphonieorchester
*Puccini, Donizetti, Verdi, de Falla,
Strauss, Ravel*
23.30 D. Šostakovič: *Symfónia č. 13*
Pi 30. 4.
10.20 Poéma o Tatrách
Novák, Zimmer
16.00 Hviezdy koncertných pódii
dirigent Kyril Kondrašin
19.30 Skladatelia, diela, interpreti
Ravel, Elgar
23.05 Musica Slovaca
*Kubička, Szeghy, Godár, Cón, Poul
So 1. 5.*
11.30 Detský a mládežnícky zbor SRo
13.05 Operný koncert - A. Korínska
15.00 D. Šostakovič
19.30 Skladatelia, diela, interpreti
Mendelssohn, Bizet, Paganini, Debussy
Ne 2. 5.
10.35 ABC o hudbe
10.50 Nedeľné matiné
Mozart, Grieg, Beethoven
13.05 Z ponuky EBU - Berlínsky Sympho-
nieorchester, Z. Mehta
Brahms, Schönberg
19.15 Dialógy s hudbou - A. Dvořák
20.00 Čo nového vo svete hudby
21.00 L. Janáček: *Jej pastorkyňa*
Po 3. 5.
10.15 Symfonické matiné
Schumann, Strauss, Liszt
19.35 Skladatelia, diela, interpreti
Kodály, Szymanowski, Šostakovič
Ut 4. 5.
13.35 Slovenskí interpreti a francúzska
hudba
F. Klinda, I. Szabó
15.10 Spieva I. Jakubek
15.50 Svetová klavírna tvorba -
A. Benedetti-Michelangeli
19.35 Skladatelia, diela, interpreti
Respighi, Kilar, Galinin, Fibich
23.05 Slovenské interpretačné
umenie - J. Slávik, D. Varínska,
I. Černečká

KAM KEDY] APRÍL – MÁJ

<p>Št 5. 5. 13.35 C. Monteverdi: <i>Vespro Della Beata Vergine</i> Monteverdi Choir and Orchestra, G. E. Gardiner 19.35 Skladatelia, diela, interpreti Čajkovskij, Bruch, Brahms</p>	<p>Pi 7. 5. 19.35 Skladatelia, diela, interpreti Janáček, Baird, Bartók, Stravinskij 23.05 Musica Slovaca Malovec, Parík, Salva, Bázlik, Martinček So 8. 5. 14.05 Akcenty, rezonancie 14.35 A. Schnittke 19.35 Skladatelia, diela, interpreti Dvořák, Karłowicz, Prokofiev Ne 9. 5. 10.35 ABC o hudbe 10.50 Nedeľné matiné Beethoven, Mendelssohn 13.05 Z ponuky EBU – FOK; P. Altrichter 20.00 Po Stredoeurópskom festivale 21.00 V. Bellini: Bianca a Ferando Po 10. 5. 22.04 70. Výročie SOSR – L. Rajter</p>	<p>Ut 11. 5. 13.45 Historické organy na Slovensku, v Čechách, Poľsku a Finsku 15.10 Liszt: <i>Ostrihomská omša</i> 19.35 Skladatelia, diela, interpreti Domanský, Godár, Hrušovský 23.05 Musica Slovaca Burlas, Zimmer, Pospíšil Št 13. 5. 00.00 I. Stravinskij: <i>Petruška</i> – J. Druκος, klavír 19.35 Z ponuky EBU – Filharmonia narodowa Warszawa; V. Ashkenazy 23.30 Hudba 20. storočia Honegger, Vaughan-Williams Pi 14. 5. 10.20 Matiné – <i>Veľjanovský, Telemann</i> 11.00 70. výročie SOSR – V. Smetáček 13.45 D. Varínska – R. Schumann</p>	<p>16.00 Hviezdy koncertných pódii – A. Brendel 19.35 Skladatelia, diela, interpreti Kancéli, Górecki 23.05 Musica Slovaca Zeljenka, Berger, Sixta, Beneš, Hatrik So 15. 5. 13.05 Operný magazín 15.00 Stretnutie nad partitúrou – nové diela slovenských skladateľov Ne 16. 5. 10.35 ABC o hudbe 10.50 Nedeľné matiné Beethoven, Schumann, Janáček 13.05 Z ponuky EBU – Radiosymphonieor- chester München, L. Maazel; J. Ritzkowski 19.15 Dialógy s hudbou 20.00 E. Suchoň v obraze slovenských hudobných dejín 21.00 J. Massenet: <i>Werther</i></p>
---	--	---	--

23. ročník VRANOVSKÉJ HUDOBNEJ JARI začal 16. apríla koncertom klavírneho dua Ľudmila Kojanová – Pavel Novotný. V ich podaní zneli skladby F. Schuberta, G. Bizeta, A. Dvořáka a i. Ďalší z aprílových večerov (23.) bude patriť sólovému koncertu známeho slovenského sólistu na bicích nástrojoch Jozefovi Dodovi Šošokovi. Tretí koncert (8. mája) cyklu bude patriť mladému talentovanému Vranovčanovi, huslistovi Štefanovi Eperješimu, ktorý má za sebou už viac umeleckých aktivít, poslednou bola vynikajúca reprezentácia na tohtoročnom podujatí s názvom 86. Večer s múzou v poľskom Tarnove. (BK)

S Ú Ť A Ź H Ź

SÚŤAŽ MUSIC FORUM

UVEĎTE NÁZOV BÁSNICKÉHO CYKLU R. M. RILKEHO,
KTORÝ ZHUDBNIL ALEXANDER ALBRECHT.

Zo správnych odpovedí vylosujeme výhercu,
ktorý v redakcii HŽ obdrží kupón na výber hudobní
v predajni Music Forum.

mf
music forum

noty • partitúry • CD • knihy o hudbe

811 02 Bratislava, Palackého 2, Tel/Fax 07 54418139

SÚŤAŽ WIENER KONZERTHAUS

AKO SA VOLÁ BÝVALÁ ASISTENTKA GILA EVANSA,
KTORÁ VYSTÚPILA SO SVOJÍM BIGBANDOM 8. A 9. MARCA
VO VIEDENSKOM KONZERTHAUSE?

Zo správnych odpovedí vylosujeme výhercu, ktorý
získa dve vstupenky na koncert

NE 25. 4. – 19.00 – GROSSER SAAL

SLÁVNOSŤ PRE KONZERTHAUS

Benefičný gala-koncert na obnovu Konzerthausu

Alban Berg Quartett, Heinrich Schiff, Jerry Hadley,
Elisabeth Leonskaja, Heinz Holliger,
Angelika Kirchschlager, Wiener Kammerorchester,
Wiener Singakademie a d.

Odpovede zasielajte na adresu redakcie HŽ s uvedením adresy, tel. čísla, príp. faxu odosielateľa.

Výherkyňa súťaže Music forum HŽ 99/1-2: Dominika Fáberová, Bratislava

BURZA] BURZA]

Kúpim noty pre altsaxofón.

Značka: začiatočník
tel.: 087-418 229

Ponúkam CD so svetoznámymi virtuóznymi
skladbami pre husle a klavír. Paganini,
Brahms, Dvořák, Sarasate, Beethoven,
Schubert, Gounod, Fibich...

Kontakt: Karol Baláž, Martinčekova 14,
821 09 Bratislava, tel. 07/5 341 20 04

BURZA] BURZA]

KONKURZ] KONKURZ] KONKURZ]

Konkurz

Generálny riaditeľ Slovenského národného divadla v Bratislave vypisuje konkurz na obsadenie voľných miest v opernom zbere SND v hlasových skupinách

- soprán
- tenor
- barytón

Konkurz sa bude konať 3. mája 1999 o 10.00 hod. v skúšobni operného zboru na Gorkého ul. č. 4, Bratislava. Na konkurz sa možno prihlásiť osobne v deň konkurzu na uvedenej adrese. Uchádzači si pripravujú 2 piesne alebo árie klasického repertoáru. Zborová práca je vítaná, nie je podmienkou.

KONKURZ] KONKURZ] KONKURZ]

Neváhajte!

Tento priestor čaká na Vašu reklamu.

Kontakt:

Tel./fax: +421 7 54433716, 54430366



4. medzinárodná klavírna súťaž J. N. Hummela

BRATISLAVA ■ SLOVENSKÁ REPUBLIKA

Člen Svetovej federácie
medzinárodných hudobných súťaží

20.–27. jún 1999

**SÚŤAŽ SA KONÁ S PODPOROU
MINISTERSTVA KULTÚRY SR
A HLAVNÉHO MESTA SR BRATISLAVY**

Prezident súťaže: **Marián Lapšanský**

Medzinárodná porota:

- Predseda: **Lazar Berman** / Taliansko
- **Halina Czerny-Stefańska** / Poľsko
 - **Ida Černecká** / Slovenská republika
 - **Sándor Falvai** / Maďarsko
 - **Eugen Indjič** / USA, Francúzsko
 - **Marián Lapšanský** / Slovenská republika
 - **John Roos** / Južná Afrika
 - **György Sándor** / USA
 - **Peter Toperczer** / Česká republika
 - **Jan Wijn** / Holandsko

1. a 2. kolo súťaže sa uskutoční v dňoch
21.–25. 6. 1999
denne od 9.00 h v Moyzesovej sieni Slovenskej
filharmónie v Bratislave.

Finále sa uskutoční dňa 27. 6. 1999 o 15.00 h
v Koncertnej sieni Slovenskej filharmónie
v Redute.
Spoluúčinkuje Slovenská filharmónia.

Organizátori súťaže:

- Národné hudobné centrum – Slovkoncert
- Mestské kultúrne stredisko Bratislava
- Slovenská filharmónia
- Vysoká škola múzických umení
- Hummelova klasická nadácia, USA
- Hudobný fond
- Slovenská televízia
- Slovenský rozhlas
- Nadácia Cyrila a Metoda
- Medzinárodná nadácia J. N. Hummel
- Nadácia Jána Cikkera

Predaj vstupeniiek v cene 30,- Sk na 1. a 2. kolo
denne v Moyzesovej sieni od 8.30 do 9.00 h.

Predaj vstupeniiek na finále od 21. 6. do 25. 6. 1999
v Moyzesovej sieni SF od 8.30 do 12.00 h
a dňa 27. 6. 1999 hodinu pred začiatkom v Redute.
Možnosť zakúpenia permanentky na celú súťaž v cene
100,- Sk.

Kontakt:

Národné hudobné centrum – Slovkoncert
Sekretariát Medzinárodnej klavírnej súťaže
J. N. Hummela
Michalská 10, 815 36 Bratislava
Tel./Fax: +421 7 5441 9061
Fax: +421 7 5443 4526