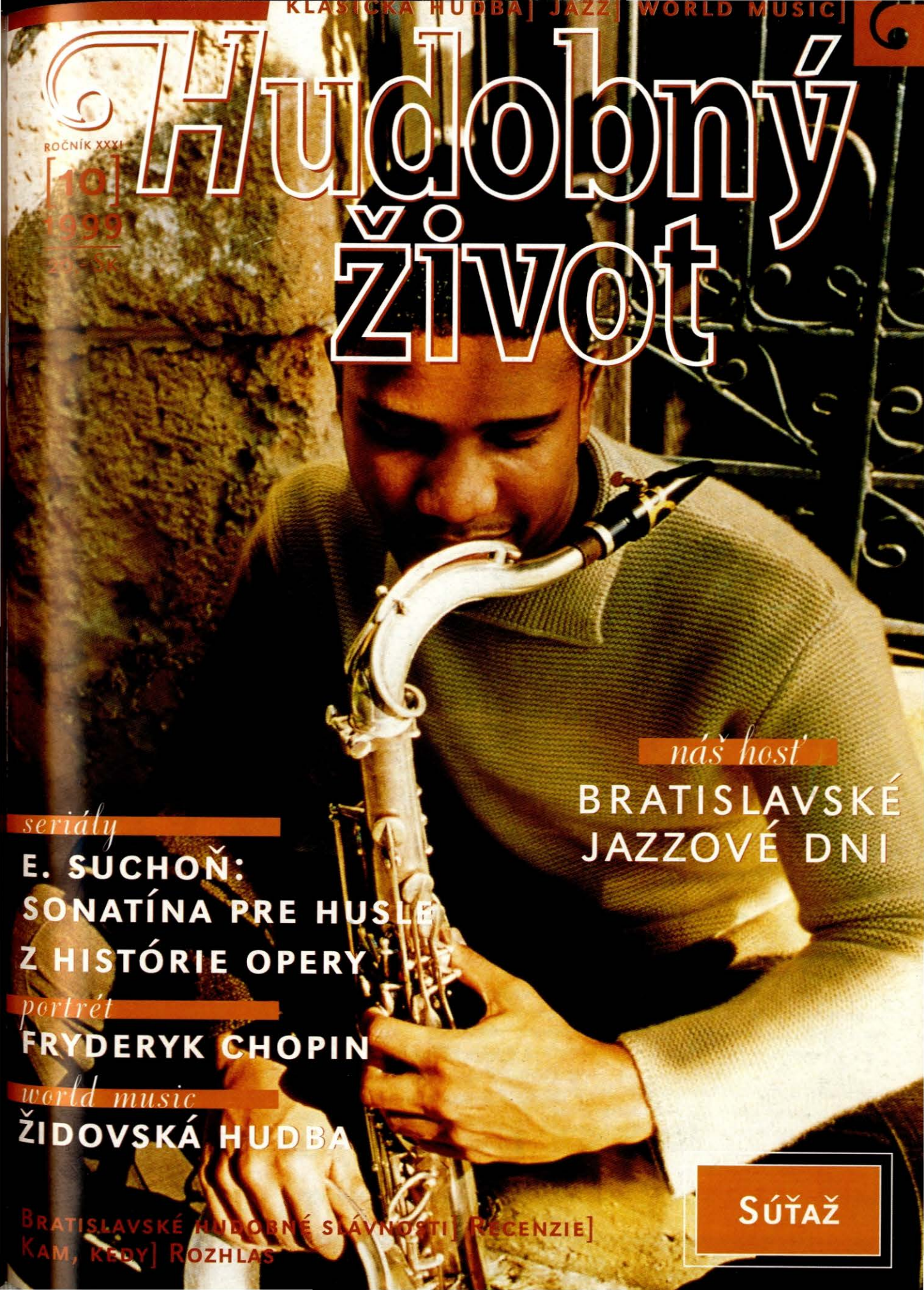
KLASICKÁ HUDBA | JAZZ | WORLD MUSIC

Hudobný život

ROČNÍK XXXI
[10]
1999
20 Sk



náš hosť

BRATISLAVSKÉ JAZZOVÉ DNI

seriály

E. SUCHOŇ: SONATÍNA PRE HUSLE

Z HISTÓRIE OPERY

portrét

FRYDERYK CHOPIN

world music

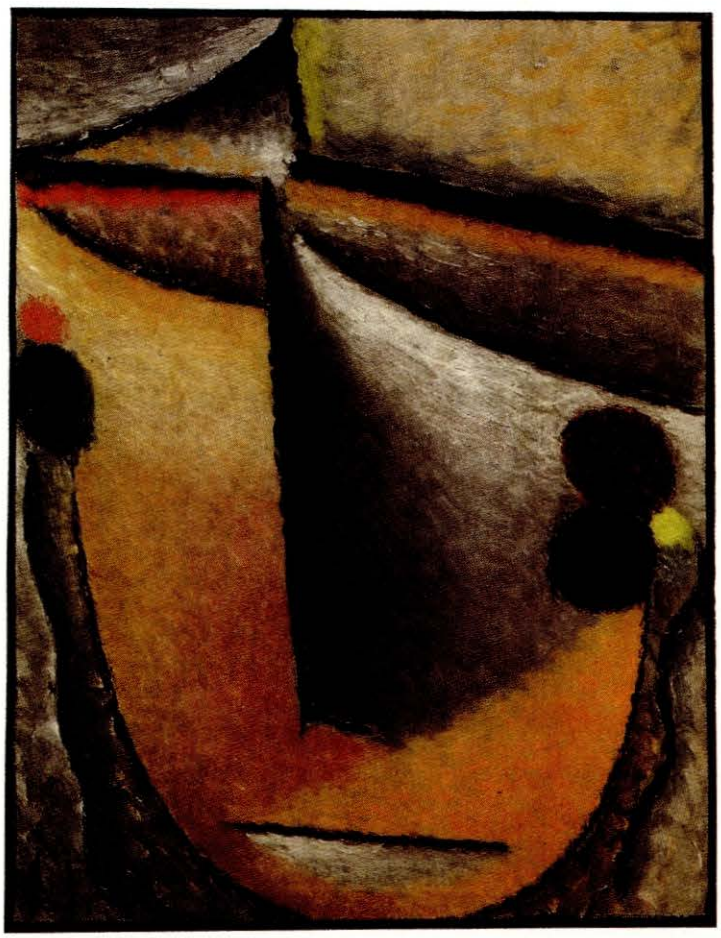
ŽIDOVSKÁ HUDBA

SÚŤAŽ

BRATISLAVSKÉ HUDOBNÉ SLÁVNOSTI | RECENZIE | KAM, KEDY | ROZHLAS

NEPREHLIADNITE] NEPREHLIADNITE] NEPREHLIADNITE]

Človek a *umenie*



Ján Albrecht

výber z diela

Kapitoly:

I. Estetické úvahy
II. Úvahy o výtvarnom umení
III. Úvahy o hudbe a jej tvorcoch
IV. Duchovný svet krásy
Doslov: Duchovný svet krásy Jána Albrechta (Oliver Bakoš)

Editor: Vladimír Godár

Vydalo Národné hudobné centrum, Bratislava 1999

PRÁVE VYŠLO] PRÁVE VYŠLO] PRÁVE VYŠLO]

OBSAH

2] LISTY

3] OSOBNOSTI] UDALOSTI

Ján Figura – str. 3
Výročné ceny SOZA – str. 3
Miniprofil – Vladimír Zvara – str. 4

6] NÁŠ HOSŤ

Bratislavské jazzové dni – str. 6

11] OD DIELA K DIELU

Eugen Suchoň: Sonatína pre husle a klavír op. 11

15] BRATISLAVSKÉ HUDOBNÉ SLÁVNOSTI

22] KONCERTY

Záverečný koncert KL – str. 22
Nová koncertná sezóna v Mirbachu – str. 22
E. Suchoň a ľudová pieseň – str. 22

24] FESTIVALY

44. Košická hudobná jar – str. 24
Medzinárodný hudobný festival v Eisenstadte – str. 25

26] SÚŤAŽ

Grand Prix Svetozára Stračinu – str. 26

28] FRYDERYK CHOPIN – 1810–1849

31] LIST Z MNÍCHOVA

32] HUDBA V PARÍŽI

33] MADE IN AMERICA

34] MUSICA BOHEMICA

35] Z OPERNEJ HISTÓRIE VI.

37] KAPITOLY Z HUDBY 20. STOROČIA

41] HUDBA, KTORÚ MÁM RÁD

Július Satinský – str. 41

42] JAZZ

Posolstvo jazzu V. – str. 42
ABC jazzu – str. 44
Fuse jazz – str. 44

45] WORLD MUSIC

Průvodce po world music – str. 45
Nový festival na Morave – str. 46
Bongo Men, Ghymes – str. 46
Hanibal Records – str. 47

48] RECENZIE

CD]

51] KAM, KEDY

Vážení čitatelia

Vážení čitatelia,

možno neušlo Vašej pozornosti, že našou snahou je ponúknuť Vám časopis plný zaujímavých informácií, postojov, portrétov, článkov zo Slovenska i zo zahraničia, časopis zodpovedajúci odborným kritériám a pritom pútavý aj pre širšiu hudbymilovnú verejnosť. Uvedomujem si, pravda, že nie každý text môže zaujať každého čitateľa, pretože to je ťažko dosiahnuteľný cieľ. Boli by sme však radi, keby náš časopis bol živý, rozpútavajúci diskusie na aktuálne i odborné témy, ktoré prípadne prispejú k posunu vecí smerom k lepším riešeniam. Preto uvítame aj čitateľské polemiky, ktoré sa nemusia vyhýbať ani adresnosti či ostrejším formuláciám. Zásadou však vždy musí zostať neprekročenie hraníc, za ktorými stojí nebezpečenstvo osobného zranenia. Zmieňujem sa o tom preto, lebo ostré formulácie recenzie (CD – Zrunek: Missa I) v minulom čísle HŽ (9/1999) namierené proti umeleckému realizátorovi a dirigentovi tejto nahrávky Janovi Rozehnalovi podľa niektorých čitateľov vážne ohrozujú jeho osobnosť i profesionálne pôsobenie na Slovensku. Bola som upozornená na svoju osobnú zodpovedosť za uverejnenie tohto textu, za jeho prípadné fatálne následky. Dovolím si poznamenať, že napriek u nás (zdôrazňujem: u nás) nezvyčajne ostrému tónu recenzie som si nebola vedomá jeho údajnej lidkvidačnej potencie. Jan Rozehnal je v našom hudobnom živote činný dlhé roky, osobne ho poznám ako mimoriadne zodpovedného umelca, ktorý má leví podiel na súčasnej vysokej úrovni a na umeleckých úspechoch Slovenského filharmonického zboru. V oblasti starej hudby bol jedným z nadšených priekopníkov aplikácie intencií historicky poučenej interpretácie v sfére zborového spevu, o čom svedčí jeho práca s Cameratou Bratislava, ktorú sám založil. Je pre mňa ťažko predstaviteľné, že jediná, akokoľvek nepriaznivá kritika môže spôsobiť ťažké otrasy v osobnom a spoločenskom postavení jej adresáta. Ak uvedená recenzia predsa pôsobila v tomto zmysle, p. Rozehnalovi sa ospravedlňujem. To však neznamená, že sa prihováram za nič nehovoriace, jasný odborný postoj nevyjadrujúce kritické stanoviská...

V minulom čísle sme Vám už prisľúbili rozhovor o osude (dnes už bývalého) Národného hudobného centra a o náplni a úlohách novovzniknutého Hudobného centra s jeho riaditeľkou Mgr. Olgou Smetanovou. Nepodarilo sa nám splniť tento sľub. Neprestávame však dúfať, že v budúcom, resp. v niektorom z budúcich čísiel HŽ Vám o tejto brizantnej téme, rezonujúcej v kruhoch hudobnej verejnosti, budeme môcť priniesť kompetentné informácie.

K našim známym témam pribudol v tomto čísle nový seriál o osobnostiach súčasnej svetovej hudby, o ktorej je u nás málo verejnosti prístupných materiálov. Jeho autorka Zuzana Martináková prostredníctvom jednotlivých kapitol tejto série poukáže na široké spektrum prístupov ku kompozícii, na inšpirujúce, inovatívne riešenia.

Ťažiskom tohto čísla HŽ je prvá časť kritických reflexií o podujatiach nášho najrozsiahlejšieho hudobného festivalu – o Bratislavských hudobných slávnostiach a retrospektíva na doterajšie Bratislavské jazzové dni, ktorú uverejňujeme pri príležitosti 25. výročia tohto významného hudobného podujatia.

A opäť: tešíme sa na vaše ohlasy.

Vaša
Alžbeta Rajterová

O uverejnenie svojho listu riaditeľovi Slovenského ochranného zväzu autorského Dr. Petrovi Klimentovi z 27. 9. nás požiadal prof. Vladimír Bokes

Vážený pán riaditeľ,
po návrate z ďalšieho úspešného koncertu z diel mladých skladateľov zo Slovenska, Rakúska a Maďarska, ktorý sa konal v krásnom nemeckom evanjelickom kostole v Modre dňa 26. septembra 1999 o 17.00 hodine, som si v relácii Smotánka na Markíze vypočul informáciu o udeľovaní výročných cien SOZA. Správa bola korunovaná vetou, že nebola udelená cena v kategórii mladých skladateľov vážnej hudby. Táto veta nepotrebuje komentár, vyplýva z nej, že výbor SOZA rozhodol o tom, že niet takého mladého skladateľa vážnej hudby, ktorý by si zaslúžil ocenenie. Je to gesto, a zároveň urážka. Keďže som (ešte pár týždňov) vo funkcii predsedu Spolku slovenských skladateľov a zároveň desiaty rok vediem Katedru skladby a dirigovania na Hudobnej a tanečnej fakulte VŠMU v Bratislave, považujem za svoju povinnosť reagovať na postoj výboru SOZA.

Dlhšiu dobu pôsobia v Paríži skladatelia Robert Rudolf a Alexander Mihalič. Spolupracujú aj s IRCAM, čo je dnes jedno z nadôležitejších stredísk súčasnej hudby vo svete. Obaja reprezentovali francúzsku (!) hudbu na rozličných fórach, najnovšie Rudolf na jednom zo svetových festivalov súčasnej hudby Varšavská jeseň. Ak by tí vzhľadom na vek cez 35 rokov nevyhovovali, môžem pripomenúť Juraja Valčuhu, ktorý na základe získania prestížneho štipendia Boulangerovskej nadácie (to tiež nie je maličkosť) študuje druhý rok v Paríži kompozíciu a dirigovanie. Rovnako Ľubica Čekovská pokračuje v štúdiu kompozície na Royal Academy of Music v Londýne a dosahuje tam mimoriadne úspechy pri predvedeniach svojich skladieb. Výbor SOZA si nevšimol držiteľa mnohých medzinárodných ocenení Marka Piačeka, jeho aktivity v súbore Požoň sentimentál, spolupracujúcom s divadlom STOKA. Piaček v minulom roku napísal skladbu, ktorú si u neho objednal už spomenutý festival Varšavská jeseň a pri predvedení na jeseň 1998 sa tam stretla s veľmi pozitívnym ohlasom (bol som pri tom). Viacerí dnešní študenti VŠMU sa zúčastnili na skladateľských kurzoch v rámci Letnej hudobnej akadémie v rakúskom Reichenau, ktoré sa v posledných piatich rokoch stali významným stredoeurópskym strediskom súčasnej hudby. Boli tam Petra Bachratá, Jana Kmiťová, Tomáš Boroš, Marián Lejava a v tomto roku Rastislav Dubovský. Niektorí z nich prišli aj s cenami. Porovnajte si tieto výsledky s minulosťou, keď za akýkoľvek pokus preniknúť s tvorbou súčasnej hudby do zahraničia prišiel trest a zákaz z ideologického oddelenia ÚV KSS, a pochopíte tón môjho protestu voči rozhodnutiu Výboru SOZA.

Nakoniec chcem pripomenúť aktivity pod názvom „Hudba bez hraníc v srdci Európy". Regionálne združenie v Pezinku a v Modre v spolupráci s programom PHARE Európskej únie a ďalšími *zahraničnými* kultúrnymi inštitúciami organizuje sériu koncertov zo skladieb mladých skladateľov z VŠMU a zo škôl z blízkeho zahraničia. Krásny príklad zbližovania kultúr, prekonávania bariér, ktoré v strednej Európe v priebehu nášho storočia vznikli. Príďte sa pozrieť napríklad 11. októbra do Rakúskeho inštitútu, tam bude šiesty z radu týchto koncertov, príďte sa pozrieť 17. októbra do Mirbachovej siene, kde bude koncert zo skladieb študentov k 50. výročiu VŠMU.

Vážený pán riaditeľ, rozhodnutie Výboru SOZA je dôsledkom neinformovanosti, hraničiacej s ignorantstvom. Príčinou rozhodnutia je dlhodobý nezáujem o súčasnú hudbu zo strany médií, nechcem použiť výraz *nenávisť voči nej* – ale aj s tým som sa stretol. Tento vzťah je vypestovaný tak rokmi fašizmu (entartete Kunst), ako rokmi komunizmu (umenie prehnitej buržoázie), rovnako ako predchádzajúcim obdobím hudecovskej „národnej" kultúrnej politiky. Neudelenie ceny je gestom v kultúrnom svete neslýchaným. Veľmi by ma prekvapilo, vážený pán riaditeľ, keby sa Vám podarilo presvedčiť ma, že sa mýlim v tejto otázke.

S úctou
Prof. Vladimír Bokes
vedúci Katedry skladby
a dirigovania HTF VŠMU

Na vedomie:
TV Markíza, M. Šimečka, SME, D. Kárová, SU MK SR, O. Smetanová, HC, A. Rajterová, Hudobný život

Hudobný život

Vychádza mesačne
v 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 54433532)

Jazyková úprava
Dr. Tibor Hrozáni

Adresa redakcie
Michalská 10, 815 36 Bratislava 1
e-mail: slovedit@netlab.sk

Design a grafika
© calder
Julo Nagy, Zuzana Čičelová

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, Košická 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 13 35 - 41 40

na obálke
David Sanchez, hosť tohtoročných Bratislavských jazzových dní

KALEIDOSKOP

„INÝ" JOHANN STRAUSS

Kto v období od 23. októbra do 29. decembra navštívi predstavenie vo Viedenskej štátnej opere, môže cez prestávku vidieť výstavu „'Was geh' mich das an?' Lesk a temno v živote kráľa valčíkov", ktorá už v Londýne vzbudila pozornosť. Z jej exponátov sa možno čo-to doteraz neznáme dozvedieť o zložitej osobnosti skladateľa, o jeho komplikovanom súkromí, ale aj o tom, ako nacisti „transformovali" skladateľa židovského pôvodu na árijca.

JÁN FIGURA 75-ROČNÝ

Je málo mien, ktoré sa skloňujú v súvislosti s hudobnou históriou Žiliny tak často ako meno Ján Figura. Neexistuje tu hudobná akcia, na ktorej by sa osobne nezúčastnil a ku ktorej priebehu neprispel kúskom svojho neutíchajúceho nadšenia. S jeho menom sa spája vývoj hudobného školstva a koncertného života v tomto meste, jemu zasvätil plných 46 rokov. Bez neho by sa dnes nepísala história Štátneho komorného orchestra v Žiline. Je v tom určitý kus symboliky, že v roku okrúhleho jubilea Jána Figuru dovŕši Štátny komorný orchester Žilina 25. rok svojej existencie.

Ján Figura sa narodil 27. októbra 1924 v Užhorode. Od malička sa venoval hre na hudobných nástrojoch. Pôsobil najskôr ako učiteľ hry na husliach a flaute na LŠU v Žiline, neskôr sa stal zástupcom riaditeľa i riaditeľom tejto školy. Vyštudoval popri zamestnaní na Vyššej hudobnej škole v Žiline u prof. Árvaya hru na husliach (absolvoval roku 1959). Roku 1962 sa stal externým, roku 1964 interným profesorom flautovej hry na Konzervatóriu v Žiline a vtedy začal aj diaľkovo študovať hru na flaute u prof. Brunnera a prof. Jurkoviča na VŠMU v Bratislave (absolvoval roku 1968). Súčasne s pedagogickým pôsobením bol členom Krajského učiteľského inštrumentálneho súboru v Žiline, po jeho rozpade začal z členov pedagogického zboru hudobných škôl v Žiline organizovať Komorný orchester, ktorý od roku 1959 pôsobil pod názvom Orchester mesta Žiliny (OMŽ). Pôsobil v ňom ako 1. flautista, člen jeho komorných zložiek (sekundárius sláčikového kvarteta a flautista dychového kvinteta), taktiež ako organizačný tajomník a od roku 1963 ako riaditeľ. OMŽ vytvoril predpoklad pre vznik profesionálneho telesa, ktoré bolo 1. 1. 1974 Ministerstvom kultúry zriadené ako Štátny komorný orchester Žilina. Do novovytvoreného orchestra bol Ján Figura menovaný ako riaditeľ a ním bol až do 31. 1. 1989. Jeho pôsobenie na tomto poste bolo rozhodujúcou etapou vo vývoji ŠKO ŽIlina. Vďaka jeho nadšeniu a húževnatosti sa podarilo dobudovať hráčsku základňu orchestra, získať kvalitných sólistov a dirigentov, etablovať orchester na medzinárodných pódiách a hlavne zrekonštruovať v Žiline jednu z najkvalitnejších koncertných siení vo vtedajšom Česko-Slovensku.



FOTO KAROL DLUGOLINSKÝ

Okrem úsilia, ktoré venoval orchestru, stále pôsobil ako pedagóg na žilinskom Konzervatóriu, externe až do roku 1994. Jeho pedagogické schopnosti sa prejavili aj pokiaľ ide o jeho štyri deti – z nich tri totiž pôsobia ako výkonní umelci: huslista František Figura je 1. koncertným majstrom a sólistom ŠKO Žilina, flautista Ján Figura je vedúcim dychovej sekcie ŠKO Žilina, vedúcim niekoľkých komorných súborov a známym sólistom a čembalistka Ľubica Figurová-Spurná pôsobí ako koncertná umelkyňa v Prahe, kde absolvovala AMU.

V súčasnosti pôsobí Ján Figura pedagogicky na ZUŠ v Považskej Bystrici, je predsedom Spolku priateľov hudby v Žiline a členom Zboru Žilincov – tu získal titul Genius Loci Solnensis za rok 1997.

Za svoju bohatú a obetavú činnosť v oblasti hudobnej kultúry dostal viacero významných ocenení, ako posledné Poctu Národného hudobného centra za významný prínos k rozvoju hudobnej kultúry v roku 1998. Do ďalších rokov prajeme Jánovi Figurovi veľa zdravia, osobných a pracovných úspechov, životného elánu a tvorivých nápadov pri rozvoji slovenskej hudobnej kultúry.

ELENA FILIPPI

VÝROČNÉ CENY SOZA

Slávnostný koncert najúspešnejších diel uplynulého roka dekoroval 18. septembra v koncertnej sieni Slovenskej filharmónie odovzdávanie cien SOZA 1999. Koncert pripravil Slovenský ochranný zväz autorský v spolupráci s Produkčným domom FORZA. SOZA udelil svoje výročné ceny už po tretíkrát, oceňujúc tak najúspešnejšie skladby všetkých hudobných žánrov, počnúc vážnou hudobou, populárnou, folklórnou a dychovkou. Ceny SOZA sa udeľujú na základe hranosti jednotlivých skladieb v rozhlase, televízii, na diskotékach a na koncertných pódiách. Objektívne vyhodnotenie zaručuje štatistické spracovanie hranosti, ide teda o verné zrkadlo toho, čo sa v uplynulom roku hralo...

CENA SOZA 1999

za najúspešnejšiu skladbu mladého autora v oblasti vážnej hudby: *cena nebola udelená*

za najúspešnejšiu skladbu mladého autora v oblasti populárnej hudby: *Martin Trekovič, Ján Litvanský, Jaroslav Grúň, Ondrej Gregor, Peter Novák*

za najúspešnejšiu skladbu mladého autora v oblasti dychovej hudby: *Konopa, konopa, upravovateľ Roman Mikláš*

za najúspešnejšiu skladbu mladého autora v oblasti folklóru: *Čardáš z Parchovian, spracovateľ Ján Kružliak*

za najúspešnejšiu skladbu v oblasti vážnej hudby: *Čo mi deti rozprávali, skladateľ Ján Cikker*

za najúspešnejšiu skladbu v oblasti populárnej hudby: *Nočná optika, skladateľ-textár Richard Müller*

za najúspešnejšiu skladbu v oblasti folklórnej hudby: *Zahučali hory, spracovateľ Juraj Dubovec*

pre najúspešnejšieho autora hudobných diel hodnoteného roka: *Kamil Peteraj*

za najúspešnejšiu skladbu zahraničného autora: *My Heart Will Go On, autori Wilbur Jennings, James Horner*

za najúspešnejšie uvádzanie tvorby v zahraničí: *skladateľ František Dráfi*

Cena SOZA za najúspešnejší nosič zvukového záznamu svetového repertoáru: *Ameno, sk. ERA, vydavateľstvo PolyGram Slovensko*

za najúspešnejší nosič zvukového záznamu tvorby slovenských autorov: *Jesenné lístie, sp.Robo Kazík – vydavateľstvo RK Centrum Univerza*

Zápis do Zlatej knihy SOZA: *Karol Pádivý*

Veľká cena SOZA za celoživotný prínos k slovenskej hudobnej kultúre: *Pavol Zelenay*

Cena Gejzu Dusíka pre komerčnú rozhlasovú stanicu s najväčším podielom domáceho repertoáru: *Rádio Hviezda FM, Nitra*

ld

KALEIDOSKOP]

MLÁDEŽNÍCKY ORCHESTER GUSTAVA MAHLERA, ktorý vznikol roku 1986 z podnetu dirigenta Claudia Abbada na podporu hudobného dorastu a ako možnosť spoločného muzicírovania rakúskych, česko-slovenských a maďarských hudobníkov (pričom nemožno nespomenúť takmer neprekonateľné ťažkosti, ktoré účasti mladých slovenských a českých hudobníkov kládli vtedajšie mocenské štruktúry), sa postupne rozšíril o účasť hudobníkov z celej Európy (tohto roku boli členmi MOGM dvaja slovenskí hudobníci) a dnes je považovaný za najlepší európsky mládežnícky orchester. Orchester pracuje v dvoch niekoľkotýždňových pracovných a zájazdových fázach, na Veľkú noc a v lete, pod vedením popredných členov špičkových orchestrov a veľkých dirigentských osobností. Tohto roku v lete absolvoval pod taktovkou Claudia Abbada a Seiji Ozawu rozsiahle turné v Tanglewoode (USA), strednej Amerike (o. i. koncertom za účasti Fidela Castra) a v Európe s programom z diel Richarda Straussa, Bélu Bartóka a Gustava Mahlera.

Z podnetu Claudia Abbada vznikol projekt „Nástroje pre Kubu", o ktorom sa možno viac dozvedieť na internetovej stránke **www.abbadocuba.org.**

MINIPROFIL HŽ] VLADIMÍR ZVARA HUD. HISTORIK

Narodený 1969 v Bratislave
1987 – 1992 štúdium hudobnej vedy a estetiky na Filozofickej fakulte Karlovej univerzity v Prahe
1992 – 1998 doktorandské štúdium v Ústave hudobnej vedy SAV, študijné pobyty v Bazileji, Bayreuthe a Viedni
od 1998 vedecký pracovník Ústavu hudobnej vedy SAV a dramaturg Opery SND
1995 – 1998 externý pedagóg na Univerzite v Bayreuthe (semináre o dejinách českej, slovenskej a ruskej opery)
1998 – 1999 externý pedagóg na FiF UK v Bratislave (prednášky o dejinách hudobnej estetiky)
odborné publikácie doma i v zahraničí z oblasti dejín opery (Smetana, R. Strauss, Janáček, Stravinskij, Cikker) a o slovenskej hudbe 20. storočia
heslá pre encyklopédie a príručky (*The New Grove, Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters, Knaurs Großer Opernführer, 100 slovenských skladateľov*)
publicistické príspevky v časopisoch, rozhlase a bulletinoch SND

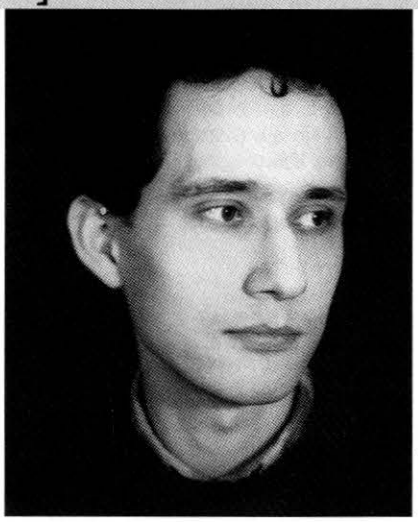


FOTO ARCHÍV

Prečo hudobná veda?
Absolvoval som dva cykly klavíra na ĽŠU – v maturitnom ročníku som ako gymnazista mal aj absolventský recitál... Nemal som však ambície byť profesionálnym klaviristom a pri voľbe vysokej školy som dal na radu svojich rodičov a môjho skvelého učiteľa Borisa Turzu. Možnosť chodiť na hodiny k Turzovi – do ĽŠU i súkromne – bola pre mňa veľkým šťastím. Vo dverách som stretal ľudí, ktorí sa medzičasom stali pojmami na slovenskej hudobnej scéne: Mareka Piačeka, Petra Zagara, Andreja Šebana, Petra Feranca... Chodil som k nemu na klavír i na teóriu a sprostredkoval mi toho strašne veľa, a to vôbec nie iba pre úspešné zvládnutie prijímacích pohovorov na hudobnú ve-du – učil „remeslo" – ale aj to, ako intenzívne a hĺbavo počúvať hudbu a uvedomovať si súvislosti, ktoré z nej robia súčasť kultúry.

Mal si možnosť spoznať spôsob výučby, resp. prednášania hudobnovedných predmetov na univerzitách v Prahe i v západnej Európe. Dnes prednášaš na katedre hudobnej vedy v Bratislave....
Na Západe sa zväčša menej skúša a viac záleží na tom, kto čo zo seba sám „urobí". A tak by to asi na vysokej škole aj malo byť. Na druhej strane, určité prvky stredoškolskej disciplíny sú niekedy dobré aj na vysokej škole – nie každý si v takom relatívne mladom veku dokáže uvedomiť, že sa naozaj učí len sám pre seba, že je iba na ňom, čo si odnesie zo školy. Mne osobne vyhovoval model výuky hudobnej vedy na pražskej univerzite. Tu sa kládli vysoké nároky aj v dennodennom styku učiteľa a študenta.

Pokiaľ ide o určitú disciplínu a systematickosť profesionálneho školenia v humanitných odboroch, Západ by som nebral ako absolútny vzor.

... tvoja hudobnovedná „špecializácia"?
Takmer do štvrtého ročníka na pražskej katedre hudobnej vedy som sa nevedel rozhodnúť pre nejakú konkrétnu oblasť, dokonca som si nebol istý, či hudobná veda je pre mňa to pravé. Potom, po „nežnej revolúcii", prišli na školu noví pedagógovia a z nich ma veľmi ovplyvnili najmä prof. Vojtěch a Dr. Ottlová. Zaoberali sa najmä 19. a 20. storočím – Dr. Ottlová viedla napríklad nesmierne zaujímavý seminár o Smetanovi a prof. Vojtěch pre mňa urobil veľa ako vedúci mojej diplomovej práce. Tak som sa vlastne dostal k historickej hudobnej vede a dodnes ma najviac zamestnávajú práce z oblasti dejín opery.

Hudobníci, skladatelia, pedagógovia – to sú „ľudia z praxe", ktorí sa na študijný odbor hudobná veda, ako aj na samotnú vedu o hudbe zvyknú pozerať prinajmenšom podozrievavo....
Hudobná veda je podľa mňa krásny študijný odbor s veľmi bohatým uplatnením. Toto štúdium má poskytnúť širokú škálu odborných vedomostí a vyústiť do individuálnej schopnosti samostatne myslieť, mať vlastný názor. Jazykový prejav i schopnosť kritického a presného pojmového myslenia by sa mali vybrúsiť v písomných prácach. Potom sa prirodzene vykryštalizuje aj schopnosť publicistického myslenia – tá však musí stáť na pevných odborných základoch. Študijný odbor sa síce nazýva hudobná veda, to však znamená naozaj skôr študijnú náplň než očakávané uplatnenie. Len malé percento absolventov zakotví na vedeckých pracoviskách. Ráta sa s tým, že ľudia s týmto vzdelaním by sa mali uplatniť vo sfére, ktorá sprístupňuje, ponúka a vysvetľuje umeleckú produkciu širokému publiku. Hovorím o oblasti pedagogiky a publicistiky, rozhlasu, televízie, redaktorskej práce, ale aj o koncertných agentúrach, či o múzeách. Napriek tomu by štúdium hudobnej vedy malo byť určitým dotykom s vedeckou prácou, okrem iného preto, aby absolventi vedeli, na akú literatúru sa majú obrátiť pri svojej práci, a aby si osvojili presnosť myslenia. Úlohou školy je teda poskytnúť široký odborný základ, špecifiká konkrétnej profesie si človek osvojí samotnou praxou.

... hudobná publicistika na Slovensku?
Musím povedať, že na Západe vyzerá populárne písanie o hudbe inak ako u nás. Kultúrna publicistika vôbec je tam väčšinou intelektuálne náročnejšia, obracia sa na človeka, ktorého nepodceňuje, a poskytuje i viac informácií. Keďže publicisti sa zaujímajú o aktuálnu vedeckú produkciu, jej výsledky sa rýchlo objavujú v publicistickej práci. U nás niekedy „trčí" z hudobnej publicistiky – či už je to tlač, rozhlas alebo televízia – staršia, často prekonaná československá literatúra.

Porovnajme si len produkciu STV napríklad s ORF alebo s Českou televíziou – ten rozdiel je evidentný. Publicistika je veľmi kvalifikovaná práca, mal by ju robiť človek vzdelaný, s vlastným názorom a ambiciózny, ustavične sa zaujímajúci o nové informácie z celého sveta, čo pochopiteľne predpokladá znalosť cudzích jazykov. Zjednodušene: publicista by mal mať vedomosti vedca a navyše schopnosť sprostredkovať ich širokému publiku. Veď napísať, povedzme, jednoduchý, krátky text o nejakom skladateľovi či diele, text, ktorý by nemal byť zložený z ošúchaných klišé, je naozaj ťažké. Verím, že v budúcnosti sa na Slovensku bude do kultúrnej publicistiky vnášať čoraz viac náročnosti a profesionality, v čom vidím fantastickú príležitosť práve pre absolventov takých odborov, akým je aj hudobná veda.

... nevýhody povolania hudobný vedec?
Človek sa musí vyrovnať s dlhodobým charakterom práce, s tým, že výsledky prichádzajú pomaly. A vopred sa navždy vzdať dokonalého uspokojenia zo „zvládnutia" svojho povolania. Ale to je zároveň aj to pekné – celý život sa učiť, čítať, chodiť na koncerty, sledovať vývoj hudobnej kultúry.

Produkcia slovenských muzikológov však v poslednom desaťročí vzrástla: pracovníci Ústavu HV SAV, ako aj Katedry HV na FiF UK a ďalších inštitúcií vydali ▶

▶ množstvo kvalitných vedeckých publikácií, zohľadňujúcich často výsledky dlhoročného bádania jednotlivých odborníkov. Ja mám to šťastie, že popri vedeckej práci môžem pracovať v divadle, kde sa „výstupy" dostavujú neporovnateľne rýchlejšie, v rytme prípravy nových predstavení.

Vráťme sa k „živej hudbe": ako sa ti javí operný žáner na prelome tisícročí?

V repertoári síce dominuje 19. storočie, no katalóg uvádzaných diel sa v posledných dvadsiatich rokoch výrazne rozšíril: napríklad o menej známe diela Janáčka, Zemlinského, Schrekera. Na druhej strane, tradičný repertoár sa prostredníctvom moderného režisérskeho divadla, ktoré nielen interpretuje dielo, ale často mu aj dodáva nové významy, očisťuje nielen od inscenačných, ale aj od receptívnych stereotypov a klišé. Novými inscenačnými postupmi sa zároveň do operných divadiel pritiahli diváci, ktorí by sem neprišli iba kvôli spevákovi či árii – prosto, širší okruh vzdelaných, kultúrnych divákov. Je to i cesta, ako legitimovať inštitúciu opery v kontexte modernej kultúry. U nás navyše nie je problém len v chýbajúcej odvahe pokúšať sa o niečo nové, ale často aj v nedostatočnom sústredení sa na precíznosť pri realizácii režijných zámerov. Som presvedčený o tom, že divák tak v činohre, ako aj v opere vycíti nedotiahnutosť napríklad aranžmá a to vedome či podvedome podstatne ovplyvní jeho celkový dojem. Bezohľadu na to, či ide o tradičné, či o moderné inscenačné výklady.

... televízne a filmové prepisy opier?

Vnímam ich ako dobovú záležitosť najmä 60. a 70. rokov a mám voči nim určité výhrady. Jednak v mnohých prípadoch režiséri dostatočne nedôverujú hudbe, ktorá je nositeľom dramatického obsahu, expresie a snažia sa áriu obrazovo „vyplniť" napríklad zábermi na prírodu; jednak opery boli komponované pre divadlo, v ktorom divák sedí v hľadisku a má celkový pohľad na scénu, pričom aj ten najlepší filmový prepis mu „vnucuje" rôzne detaily, polodetaily, reálie – prosto určitý konkrétny vizuálny pohľad na daný okamih. To sú posuny cudzie podstate operného diela ako divadelného žánra.

... tvoje osobné pracovné krédo?

Zistil som, že niekedy je málo robiť len to, čo sa od človeka očakáva, lebo to prináša hrozbu povrchnosti a profesionálneho ustrnutia. Vždy sa snažím urobiť prácu podľa štandardu, ktorý sa mne samému javí ako primeraný. A ak ho nenaplním, mám zlý pocit sám pred sebou. A okrem toho v mojej profesii musí mať človek aj dosť výdrže, aby si po rokoch mohol povedať, že predsa len niečo dosiahol.

as

Tradičné stretnutie klaviristov-pedagógov

Slovenská sekcia EPTA, Európskej asociácie klavírnych pedagógov, s pomocou Konzervatória v Bratislave a Hudobného fondu usporiadala v dňoch 23.–25. augusta v Bratislave tradičné stretnutie klaviristov-pedagógov.

V takomto znení, i keď s veľkým oneskorením, dostávali pedagógoviapozvánky, ktoré boli prísľubom, že realizácia odborných seminárov sa uskutoční aj v tomto roku. Napriek finančným problémom sa vďaka zanietenosti dlhoročnej iniciatívnej organizátorky podujatia Evy Fischerovej-Martvoňovej podarilo prekonať všetky prekážky bez porušenia kontinuity týchto obľúbených letných kurzov. Trojdňový program seminárov pozostával zo špecifických tém v oblasti hudobnej klavírnej pedagogiky.

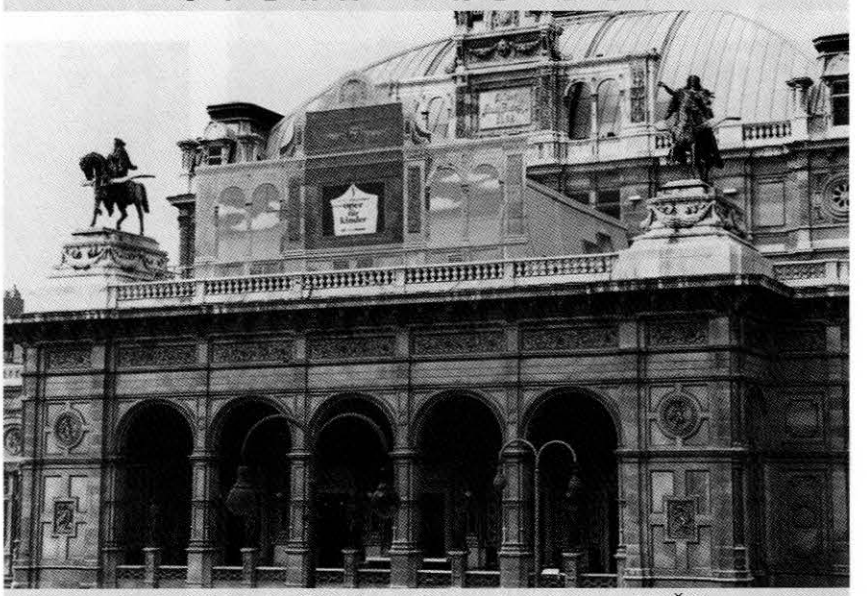
Marcela Slaná (Brno) sa predstavila ukážkovou hodinou experimentálneho skupinového vyučovania detí predškolského veku (4–5-ročné). Názorným vyučovaním bohatým na nápady sa priblížila vnímavému detskému svetu. Pri vyučovaní klavírnej hry vo svojej triede-experimentálnom štúdiu dosahuje s touto vekovou kategóriou výborné výsledky. Ida Černecká (Bratislava) sa prezentovala prednáškou, v ktorej sa zamýšľala nad klavírnou technikou (nad tým, aké miesto jej patrí v umení) a prácou so žiakmi, nádejnými budúcimi profesionálmi, za vývoj ktorých je zodpovedný hlavne pedagóg na základnom stupni ZUŠ, a to aj s možnosťou najviac ovplyvniť i ľudské kvality žiakov. Katarzyna Borowiaková (Londýn) teoreticky a prakticky demonštrovala klavírnu metódu Suzuki. V súčasnosti touto metódou vyučujú špeciálne vyškolení pedagógovia v 36 krajinách sveta. V Poľsku napríklad pôsobí 20 pedagógov, ktorí získali certifikát na vyučovanie touto metódou. K. Borowiaková záverom konštatovala, že je ťažké vyučovať malé deti a že bez spolupráce a podpory rodičov by táto výučba bola nemysliteľná. Alena Vlasáková (Praha) exponovala tému Štýlové podanie klavírnych skladieb v interpretácii detí, pričom sa zamerala na charakterizovanie základných znakov jednotlivých historických období – renesancie, baroka, klasicizmu, romantizmu a hudby 20. storočia. V rámci svojho vystúpenia sa dotkla citlivej témy pedalizácie a jej začiatkov pri výučbe malých detí.

Juraj Mašinda (Bratislava) predstavil svoju dvojdielnu Klavírnu školu, ktorá by mala byť našim klaviristom k dispozícii a ktorá sa v predaji očakáva už v októbri t. r. Veríme, že bude ako nový študijný materiál a učebnica klavírnej hry pre ZUŠ prínosom.

Obohatením podujatia boli i dva klavírne recitály mladých slovenských umelcov Mikuláša Škutu (J. S. Bach, S. Prokofiev, jazzové improvizácie) a Petra Nemca (F. Chopin, R. Schumann, F. Liszt).

Božena Dlháňová

OPERA PRE DETI



Ako sme už avizovali, Viedenská štátna opera naštartovala projekt Štátna opera deťom, ktorý je pokračovaním školských projektov, umožňujúcich v každej sezóne viac ako 200 žiakom z celého Rakúska dôkladne spoznať operné divadlo, zažiť vznik opernej produkcie od skúšok po premiéru.

Bratislavské jazzové dni 25 rokov

YVETTA LÁBSKA-KAJANOVÁ

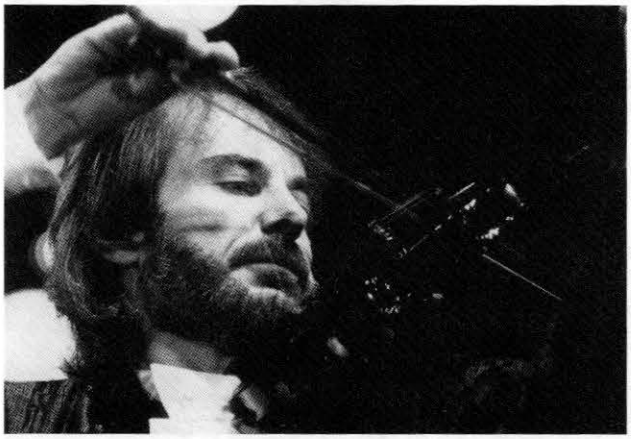
DO RÁMCA SLOVENSKEJ KULTÚRY DNES BEZO SPORU PATRÍ FESTIVAL BRATISLAVSKÉ JAZZOVÉ DNI SO SVOJOU 25-ROČNOU HISTÓRIOU. PREZENTUJÚ SA NA ŇOM TRADÍCIOU OVERENÉ HODNOTY JAZZOVEJ HUDBY – LEGENDY A VELIKÁNI JAZZU, SLOVENSKÍ HUDOBNÍCI A NOVÉ TALENTY.



HERBIE HANCOCK



WYNTON MARSALIS



JEAN-LUC PONTY

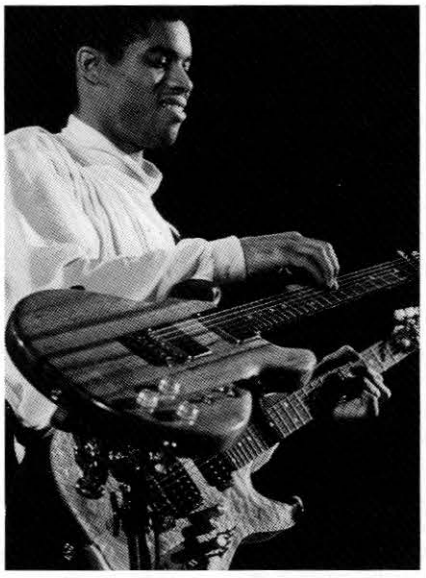


MICHEL PETRUCCIANI

Festival sa podieľal na formovaní jazzového povedomia verejnosti na Slovensku. Kým v 50. rokoch sa pod jazzom rozumela často i swingová hudba – jazz sa v povedomí verejnosti miešal s dobovou tanečnou hudbou – situácia sa postupne menila aj pod vplyvom BJD a začiatkom 80. rokov je už širokej verejnosti dostatočne jasný význam pojmu jazz.

Bratislavské jazzové dni si postupne vychovávali svojho návštevníka. Prostredníctvom podujatia sa na Slovensko importovala „západná" kultúra, po ktorej bol dopyt najmä v období totality. Typický fanúšik, navštevujúci Bratislavské jazzové dni, je dnes zameraný najmä na jazzrock a fusion music, obzvlášť fandí americkému jazzu. Je otvorený voči

všetkým štýlom a smerovaniam, azda najmenej obľubuje free jazz a avantgardný jazz. Neznamená to však, že koncerty BJD nenavštevuje aj iný typ poslucháča. Naopak, vo festivalovej ponuke sa dramaturgia snaží vyhovieť aj mainstreamovému a avantgardnému poslucháčovi. Fanúšik BJD, dychtiaci po poznaní a zaujímavostiach, sa v 90. rokoch mení – začína vyhľadávať nielen kvalitnú hudbu, ale súčasne i spoločenskú príležitosť na stretanie sa s priateľmi.



STANLEY JORDAN

Festival je aj priestorom pre prezentovanie slovenských skupín. Takmer každý večer vystúpi jeden zástupca slovenskej jazzovej scény. Nová platforma pre slovenských jazzmanov vznikla prostredníctvom Prehliadky slovenského jazzu (1987, 1989, 1994, 1999). Týmto spôsobom získali slovenskí hudobníci možnosť konfrontácie s americkou jazzovou elitou a európskou špičkou.

BJD majú svoju tradíciu, históriu, premyslenú dramaturgiu, jasný profil a zámer. V dramaturgii dominuje moderný jazz, dôležitý je kontrast štýlov jednotlivých skupín a gradácia koncertov, ktoré vrcholia vystúpením hviezdy večera. Spoločným prvkom jednotlivých večerov je aj nonšalantný nevtieravý konferans, vnímavé publikum, vybuchujúce do aplauzu pri nevšedných chvíľach, príjemná atmosféra, za ktorou nie je len akási organizačná inštitúcia, ale najmä ľudia s veľkým srdcom i láskou k jazzu.

Na začiatku bolo nadšenie...

História Bratislavských jazzových dní sa začala písať roku 1975, keď sa stretlo niekoľko študentov – fanúšikov jazzu – a usporiadalo nultý ročník podujatia pod záštitou Džezového krúžku pri Centrálnom vysokoškolskom klube SZM v Bratislave. Hlavným iniciátorom nového snaženia bol Miloslav Paška, basgitarista skupiny Revival Jazz Band. Ďalej sa na organizovaní prvého ročníka podieľali E. Jánošová, Ľ. Zeman, J. Kasper, R. Ulrich, L. Krnáč, T. Hamza, P. Lipa. Koncerty trvali tri dni a konali sa vo V-klube, Junior klube na Palackého ul. a v klube v Slovnafte. Vtedy ešte nikto netušil, že malý nenápadný amatérsky festival narastie do rozmerov profesionálneho podujatia s 25-ročnou históriou.

Začiatkom decembra 1976 sa uskutočnil 2. ročník BJD. Dramaturgiu, organizovanie a hlavný patronát nad festivalom prevzal Peter Lipa. K pôvodnému usporiadateľovi, Centrálnemu vysokoškolskému klubu, sa pridal Park kultúry a oddychu v Bratislave, ktorý ako jediný z usporiadateľov vydržal pri organizovaní festivalu až do súčasnosti. Na druhom ročníku vystúpili tri skupiny tradičného jazzu, ďalej tu boli mainstreamové a free jazzové súbory. Všetci účinkujúci boli z Čiech a Slovenska, až na jeden zahraničný súbor, a to z NDR. Najväčší úspech u publika mali Kvinteto L. Gerhardta a Pražský big band. Každá zo skupín sa predstavila dvakrát vo V-klube a raz v Malej sále PKO.

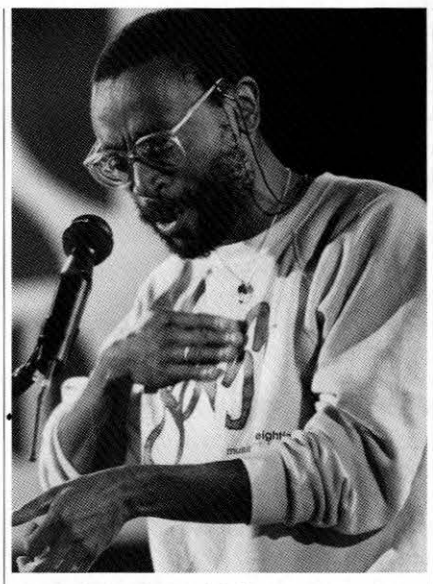
Počet usporiadateľov sa rozšíril na 3. ročníku BJD (1977), keď sa k CVK SZM a PKO pridal Mestský dom kultúry a osvety v Bratislave. Snahy o sformovanie nového jazzového festivalu sa rozšírili medzi fanúšikmi jazzu po celom Slovensku a v Čechách. Prejavilo sa to vo väčšom poslucháčskom záujme, preto sa zmenilo aj miesto konania koncertov a z Malej sály sa BJD premiestnili do Estrádnej haly PKO. Plánovaných účastníkov festivalu bolo 12, piati sa však nedostavili a organizátori museli dodatočne pozývať hudobníkov a skupiny na „záskok". Okrem hlavných koncertov sa konali jam sessions vo V-klube.

Nová koncepcia

Posun nastal pri usporiadaní 5. ročníka BJD (1979), keď sa podarilo nájsť vhodnú koncepciu festivalu. Dramaturgia zohľadnila žánrovo-štýlovú pestrosť skupín s orientáciou na moderný jazz. Dbalo sa na prezentovanie slovenských a českých hudobníkov, reprezentatívne zastúpenie európskej jazzovej scény, pričom záver každého z troch večerov patril európskej hviezde. Dôkladná pozornosť sa venovala najmä vytvoreniu vhodnej atmosféry festivalu, čo sa podarilo presunom koncertov z Estrádnej haly PKO do Spoločenskej sály (boxy so stolmi, možnosť voľného pohybu obecenstva priamo počas koncertu).

Roku 1980 sa usporiadatelia rozhodli po prvýkrát vytvoriť medzinárodnú príležitostnú „konklávu" hudobníkov z rôznych krajín a rôzneho cítenia špeciálne pre BJD. Obecenstvo tak malo možnosť vypočuť si hudobníkov v ich spontánnej improvizácii, keďže vystúpenie sa pripravilo iba v priebehu jednej skúšky. Odvtedy až do roku 1986 sa konali takéto typy koncertov (v rokoch 1983 – 1986 základ pre takéto vystúpenie tvoril orchester VV Systém).

Zaujímavé sú reakcie masmédií: zatiaľčo Československý rozhlas v Bratislave zaznamenával koncerty od 2. ročníka (od roku 1976), Československá televízia participovala na podujatí až od roku 1983 (7. ročník), keď BJD boli relatívne dobre vyprofilované. Na festivale nepriamo participovalo aj vydavateľstvo Opus, ktoré v období 1976 – 1987 realizovalo sampler (2-LP) z vystúpení všetkých účinkujúcich. Tým sa festival v tomto období dobre zdokumentoval a súčasne sa na zvukový nosič dostali mnohé zahraničné hviezdy v krátkej, niekoľkominútovej ukážke, čím sa stala LP raritou svojho druhu.



BOBBY MCFERRIN

7. ročník BJD sa stal prelomovým vďaka rozšíreniu drama-

turgie na celosvetovú prezentáciu jazzu a najmä vďaka zastúpeniu americkej jazzovej scény, teda kolísky jazzu. Roku 1986 sa koncepcia festivalu rozšírila aj o reprezentantov krajín Latinskej Ameriky (Flora Purim a Airto Moreira, Brazília).

O Prehliadku slovenského jazzu, vystúpenia slovenských hudobníkov a skupín, sa obohatili Bratislavské jazzové dni v rokoch 1987, 1989, 1994, 1999. Začiatkom 90. rokov sa organizátori snažili zaradiť do rámca festivalu aj jam sessions v klube Rock-Pop-Jazz (1991) a v Charlie Centre (1992).

Deväťdesiate roky

Posledné desaťročie prinieslo viacero zmien. V období 1979 – 1989 bola spoluusporiadateľom BJD umelecká agentúra Slovkoncert, od roku 1990 sa hlavným usporiadateľom festivalu stala umelecká agentúra Rock-Pop-Jazz (neskôr Rock-Pop). Prelomovým v profesionalizácii propagácie a spolupráce s médiami bol rok 1992, keď sa podarilo získať viacerých sponzorov pre podujatie a keď súčasne vyšiel bulletin festivalu ako príloha denníka Telegraf. (Do roku 1986 vychádzal programový bulletin v obmedzenom náklade – ako „cyklostyl" pre novinárov, v rokoch 1987 – 1991 ako tlačený bulletin.) Roku 1993 sa mediálnym partnerom BJD stal denník Sme a bulletin vychádza ako jeho súčasť s výsostným právom na prvé zverejnenie informácií o festivale. Slovenská televízia realizuje priame prenosy sobotných koncertov od roku 1991 (po prvýkrát v priamom prenose vystúpili Tania Maria – Brazília, Laco Déczi a New York Cellula, USA, réžia STV: Jozef Novan).

Z organizačných dôvodov (prestavba sienÍ PKO) sa zmeny týkali i miesta konania koncertov. Roku 1992 sa koncerty uskutočnili v Estrádnej hale, roku 1994 sa hralo súčasne v Estrádnej hale a v Spoločenskej sále, v rokoch 1995–1998 sa koncertovalo v Spoločenskej sále.

Osobnosti festivalu

Peter Lipa *(1943) – spevák, organizátor, dramaturg a konferencier festivalu BJD od roku 1976. Spolupracoval pri vydaní samplerov z podujatí v Opuse, podieľal sa na realizácii programov z BJD v Československom rozhlase a Československej televízii v Bratislave. V súčasnosti je prezidentom Slovenskej jazzovej spoločnosti, nositeľom Ceny L. Martonika za rok 1993. Pôsobil v hudobných skupinách Struny, Istropolitana, Blues Five, Revival Jazz Band, T+R Band. Založil Combo Petra Lipu (1977), Lipa-Andršt Blues Band (1980), Peter Lipa and Band (1996), Lipa-Šeban Band (1996). Realizoval 8 albumov pod svojím menom, ďalšie s T+R Bandom, Lipa-Andršt Blues Bandom, s Petrom Breinerom, so skupinou Peter Lipa and Band.*

Miloslav Paška *(1943–1976) – organizátor prvého ročníka festivalu Bratislavské jazzové dni. Basgitarista skupiny tradičného jazzu Revival Jazz Band.*

Pavel Daněk *(1951) – ako dramaturg umeleckej agentúry Slovkoncert sa podieľal na organizácii BJD od roku 1978, neskôr sa stal riaditeľom agentúry Rock-Pop-Jazz, ktorá od roku 1990 festival usporadúva. Ako skladateľ, aranžér a basgitarista spolupracoval s hudobnými skupinami Fórum, Modrý efekt, Synkopy, Plus. Roku 1987 založil vlastnú skupinu Burčiak. Spolupracoval s B. Dubasovou, K. Duchoňom, M. Greksom, P. Hammelom, I. Kálmanovou, P. Lipom, R. Müllerom, Ľ. Noskom, J. Kocianovou. Nadviazal dlhodobé kontakty s maďarskou rockovou scénou – T. Haki, K. Katona, L. Komár, G. Presser, S. Révesz, Z. Sztevanovity... S G. Presserom realizoval LP Stala sa nám láska (Opus), participoval na ďalších 10 albumoch, aranžoval muzikál Neberte nám princeznú. Je autorom hudby a aranžmánov pôvodného televízneho muzikálu Fotograf. Ako producent realizoval posledné 3 albumy D. Ursinyho a posledné 3 CD P. Hammela, za čo získal 2 ceny Grand Prix ZAI ako producent roka.*

Eva Jánošová – Gábrišková *(1946) – v rokoch 1976–1986 bola vedúcou produkčného oddelenia Parku kultúry a oddychu v Bratislave. Potom pôsobila ako vedúca produkcie v Umeleckých scénach Slovkoncertu. V rokoch 1990–1999 bola programovou námestníčkou v Istropolise. Bola pri zrode, organizovaní a postupnej profesionalizácii festivalu BJD. V jeho „tieni" pracovala 12 rokov.*

Rudolf Ulrich *(1943) – v období 1976–1982 bol tlačovým tajomníkom BJD a zaoberal sa propagáciou festivalu. Do roku 1997 pôsobil ako vedúci spravodajskej smeny Slovenského rozhlasu v Bratislave.*

Ladislav „Agnes" Snopko *(1949) – organizátor, publicista, dramaturg, konferencier. V rokoch 1982-1989 písal sprievodné bulletiny festivalu BJD. Organizoval podujatia Koncert mladosti (1976), Blues na Dunaji (1980–1987), Folkfórum, Gitariáda (od r. 1981). Písal príspevky do časopisov Večerník, Ľud, Mladé rozlety, Populár... V rokoch 1990–1992 bol ministrom kultúry SR, potom správcom nadácie Kultúrny život (1993), hovorcom Klubu primátorov (1994–1996). Od r. 1996 je riaditeľom Kultúrnych zariadení Petržalky. Roku 1992 sa stal Oficiérom rádu umenia a literatúry Francúzskej republiky.*

Yvetta Lábska – Kajanová *(1964) – muzikologička, hudobná kritička. Od roku 1990 je autorkou textov do bulletinu festivalu BJD a manažérkou pre propagáciu podujatia. Vyučuje históriu jazzu a rocku, hudobnú sociológiu a systematiku na Katedre Hudobnej vedy Filozofickej fakulty Univerzity Komenského. Je autorkou publikácií Jazzové profily 1986–1992 (HIS, Bratislava 1992), Slovak Jazz Profiles (HIS, Bratislava 1995), Rozhovory s Iljom (VSSS, Bratislava 1997), Slovník slovenského jazzu (NHC, Bratislava 1999). Prispieva odbornými článkami a recenziami do časopisov Slovenská hudba, Hudobný život, Jazznews, Literárny týždenník.*

Monika Lörincová *(†1989) – v rokoch 1979 – 1989 sa podieľala na organizácii BJD ako pracovníčka zahraničného oddelenia umeleckej agentúry Slovkoncert.*

Jana Uhliariková *– manažérka pre zahraničné kontakty festivalu BJD. Študovala na Vysokej škole ekonomickej v Bratislave. Tancovala vo folklórnych súboroch Marína a Lúčnica. Pracovala v STV (Cena Dunaja), v produkcii Krátkeho filmu – Koliba. Od r. 1993 je manažérkou agentúry Rock-Pop pre domáce a zahraničné kontakty.*

Štefánia Turnerová *– je ekonómkou festivalu BJD od r. 1992. Ako ekonómka sa zameriava na oblasť umenia, pracovala pre Zväz autorov a interpretov, Slovenskú hudobnú asociáciu (Cena Grand Prix), Slovenskú jazzovú spoločnosť.*

FOTÁ: JOZEF UHLIARIK

1974 – 1. ročník
Jiří Stivín – Gabriel Jonáš (ČSSR)
Fermáta (ČSSR)
Revival Jazz Band a Peter Lipa (ČSSR)
Gold Washboard (PĽR)
Skupina Františka Tugendlieba (ČSSR)
Molnár Dixieland (MĽR)
FEZ (NDR)

1976 – 2. ročník
Originálny pražský synkopický orchester (ČSSR)
Nový tradicionál (ČSSR)
Revival Jazz Band + Peter Lipa (ČSSR)
Kvinteto L. Gerhardta a L. Déczi, a.h. (ČSSR)
Gabriel Jonáš so skupinou (ČSSR)
Pražský big band (ČSSR)
Tandem Trio (J. Stivín, R. Dašek, G. Jonáš, (ČSSR)
FEZ (Konrád Bauer, NDR)
Trio G. Szabadosa (ČSSR)

1977 – 3. ročník
Kvinteto L. Gerhardta (ČSSR)
Combo P. Lipu (ČSSR)
R. Dašek (ČSSR)
Energit (ČSSR)
Bohémia (ČSSR)
Luděk Hulan a Jazz Sanatórium (ČSSR)
Impulz (ČSSR)
Kvarteto Z. Namyslowského (PĽR)
Béla „Szakcsi" Lakatos Quartet (MĽR)
Retuperä (Fínsko)
Wieder Trio (NSR)

1978 – 4. ročník
Nový tradicionál (ČSSR)
Jazz Cellula – L. Déczi (ČSSR)
Crash (PĽR)
Fritz Pauer Trio (Rakúsko)
Prekvapenie (J. Hajnal, I. Nagy, R. Vacho, J. D. Šošoka, P. Lipa, ČSSR)
Dezsö Csaba (MĽR)
Energit (ČSSR)
Swing kvartet (ČSSR)
SHQ (ČSSR)
Andršt – Viklický (ČSSR)
duo Durman – Posejpal (ČSSR)
Pražský big band (ČSSR)
Kvinteto L. Gerhardta (ČSSR)

1979 – 5. ročník
Aladár Pege (MĽR)
Trio Emila Viklického a Eva Svobodová (ČSSR)
Trio Gabriela Jonáša (ČSSR)
Kvinteto L. Gerhardta + Helen Sachs (NSR)
Jan „Ptaszyn" Wróblewski (PĽR)
Orchester G. Broma + Hans Koller (NSR)
Slovenské džezové kvinteto (ČSSR)
Jana Koubková a Jiří Tomek (ČSSR)
Československé jazzové kvarteto (ČSSR)
Gold Washboard (PĽR)
Pražský Big Band (ČSSR)
Kvarteto M. Svobodu (ČSSR)
Kvinteto Luciana Biasuttiho (I)
Kvarteto Ľ. Tamaškoviča (ČSSR)
Kvinteto Ericha Kleinschustera (Rakúsko)

1980 – 6. ročník
ČSQ (ČSSR)
Extra Ball (PĽR)
Elton Dean (Veľká Británia)
Willi Gumpert a Günther Sommer (NDR)
Arzenal (ZSSR)
Rudolf Dašek (ČSSR)
Medzinárodná konkláva: Bernt Rosengren (Švédsko), Conrad Bauer (NDR), Simeon Šterev (Bulharsko), Emil Viklický (ČSSR), Cyril Zeleňák (ČSSR), Petr Kořínek (ČSSR)
Jazzový orchester čs. rozhlasu (ČSSR)
Revival Jazz Band (ČSSR)
Slovenské jazzové kvinteto (ČSSR)
Big Band Ferdinanda Havlíka (ČSSR)
Sun Ship (PĽR)
Christian Escoude (Francúzsko)

1981 – 7. ročník
Combo Petra Lipu (ČSSR)
Hanes Zerbe Duo (NDR)
F.S.B. (Bulharsko)
Mombasa (NSR)
Pražské kvarteto (ČSSR)
Kvinteto Ladislava Gerhardta (ČSSR)
Laco Déczi a Zdeněk Dvořák (ČSSR)
Roger Guerin Big Band (Francúzsko)
Tomas Szukalski a Jozef Szkrzek (PĽR)
Medzinárodná konkláva – J. Vejvoda (ČSSR), A. Anderson (Nórsko), E. Viklický (ČSSR), S. Diez (NSR), G. Fischer (NDR), S. Košvanec (ČSSR), L. Déczi (ČSSR)
Gabriel Jonáš a Luboš Andršt (ČSSR)
Jana Koubková, Michal Pavlíček, Josef Hrubeš (ČSSR)
Vukán Trio (MĽR)
Albert Mangelsdorf a Wolfgang Dauner (NSR)

1982 – 8. ročník
Bratislavský Big Band (ČSSR)
ESP (ČSSR)
Saturnus (MĽR)
Family of Percusion (NSR)
Ladislav Gerhardt (ČSSR)
Karel Růžička a Rudolf Dašek (ČSSR)
Gera Band (ČSSR)
Leonid Čížik (ZSSR)
Rena Rama (Švédsko)
Medzinárodná konkláva: C. Zeleňák (ČSSR), K. Koch (NDR), E. Viklický (ČSSR), H. Pepl (Rakúsko), J. Audes (ČSSR), K. Debski (PĽR), V. Nikolov (Bulharsko), V. Lackerschmid (NSR)
Combo Petra Lipu (ČSSR)
Jean Toots Tielemans Kvartet (Belgicko – Holansko)

1983 – 9. ročník
Chick Corea a Gary Burton (USA)
Larry Coryel (USA)
Jack DeJohnette and Special Edition (USA)
Orchester československej televízie (ČSSR)
Esprit (ČSSR)
Gabriel Jonáš (ČSSR)
Jazz Oro (ČSSR)
String Connection (PĽR)
Mirka Křivánková a Zdeněk Dvořák (ČSSR)
Dany Doriz Big Band (Francúzsko)
Anike Skolund (Švédsko)
Ferenc Schnettberger, Attila László a Gábor Gadó (MĽR)
VV – Systém (ČSSR), A. Praskin (USA), H. Koller (A), J. Muniak, J. P. Wróblewski (PĽR), D. Húščava (ČSSR)
Pražský Big Band (ČSSR)
Allegro (ZSSR)
Boško Petrovič Convention (Juhoslávia)

1984 – 10. ročník
Esprit Band (ČSSR)
Heavy Metal Sextet (PĽR)
Jazz Cellula (ČSSR)
Oregon (USA)
Pražské jazzové kvarteto (ČSSR)
Stanislaw Sojka (PĽR)
Wail (Švédsko)
VV Systém (ČSSR), S. Houben (Belgicko), K. Rismaes (Nórsko), M. Pilz (NSR), D. Húščava (ČSSR), B. Červeňanský (ČSSR)
Peter Brotzman, Keith Tippett, Julie Driscoll – Tippett Quartet (Veľká Británia)
Manfred Henring a Helmut Sachse (NDR)
Petras Višniaskas Kvartet (ZSSR)
Blues Collection (MĽR)
Shannon Jackson and The Decoding Society (USA)

1985 – 11. ročník
Bajazzo (NDR)
Kvarteto Emila Viklického (ČSSR), A. Sputh (NSR)
Galea Quartet (Malta)
M. Kratochvíl (ČSSR) a V. Eckermann (USA)
Stanley Clarke (USA)
Kvarteto Milana Svobodu (ČSSR)
Jukkis Uotila Band (Fínsko)
W. Karolak (PĽR)
VV System (ČSSR), Z. Namyslowski (PĽR)
Terje Rypdal (Nórsko)
Klobása (ČSSR)
Boarding Past Trio (Taliansko)
Ganelin Trio (ZSSR)
John McLaughlin (Veľká Británia) and Jonas Hellborg (Nórsko)

1986 – 12. ročník
Big Band bratislavského Konzervatória (ČSSR)
Trijo (ČSSR)
Dimenzio (MĽR)
Swing Session (PĽR), Bobby McFerrin (USA)
Perugia Big Band (Taliansko)
T+R Band a Peter Lipa (ČSSR)
VV Systém (ČSSR), H. Boel (Dánsko), H. Miszkiewicz (PĽR), H. Sperl, B. Wolf, A. Brianer (NSR)
Flora Purim a Airto Moreira (Brazília)
Radar (ZSSR)
Esprit (ČSSR)
Pierre Bireli Lagrene (Francúzsko), Aleš Charvát (ČSSR), Serge Bringolt (Francúzsko), Jozef „Dodo" Šošoka (ČSSR)
Lester Bowie and Brass Phantasy (USA)

1987 – 13. ročník
Naima (ČSSR)
Frederik Norén Band (Švédsko)
Itchy Fingers (Veľká Británia)
Combo Petra Lipu (ČSSR)
John Abercrombie, Marc Johnsonm Petr Erskine (USA)
Skupina Matúša Jakabčica (ČSSR)
Walk Away (PĽR)
The Smoking Band (Švajčiarsko)
Trio Kurašvili (ZSSR)
Billy Cobham (USA)
VV Systém (ČSSR), Georgij Garaňan (ZSSR)
Hungarian Jazz Quartet (MĽR)
Sun Ra Arkestra (USA)
The Michael Brecker Band (USA)
Prehliadka slovenského jazzu – Sexteto D. Húščavu, Ľ. Tamaškovič – J. „Dodo" Šošoka, Big Band bratislavského Konzervatória, A' Conto, Adriena Bartošová,

Trio J. Szabadosa, Kvinteto J. Hajnala, A. Lančarič - S. Jenis, Bratislavský Big Band Domu ROH, L. Gerhardt - K. Ondreička, T+R Band

1988 – 14. ročník
Kvinteto D. Húščavu (ČSSR)
Brus Trio (Švédsko)
Steve Coleman Five Elements (USA)
Atilla Malecz Bop Art Orchestra (MĽR)
Michel Camilo Trio (Dominikánska rep.)
Horká linka (ČSSR)
Talisker (Veľká Británia)
Skupina Igora Nazarjuka (ZSSR)
Encko's Happy Singers (Fínsko)
Herbie Hancock Quartet (USA)
Interjazz (ČSSR, PĽR, MĽR)
Fervet Opus + M.C. Valdes (Kuba)
Courtney Pine (Veľká Británia)
Impuls (Holandsko)
Phill Woods Quintet (USA)

1989 – 15. ročník
Tutu (ČSSR)
29th Street Saxophone Quartet (USA)
Andy Harder Trio (Švajčiarsko)
Leni Stern Band (USA)
James Blood Ulmer Blues Experience (USA)
Kontraband (ČSSR)
Young Power (PĽR)
Louisiana Red (USA)
Pascal von Wroblewsky und Bajazzo (NDR)
Jack McDuff Quintet (USA)
Adriena Bartošová and Scat (ČSSR)
Anca Parghel a Mircea Tiberian (Rumunsko)
Juhlayhtye (Fínsko)
Emil Viklický Trio (ČSSR, USA)
Cassandra Wilson Trio (USA)
Prehliadka slovenského jazzu - Quintet L. Gerhardta, Big Band Domu ROH, Trio M. Jakabčica, T+R Band and Dr. Jazz, Quintet D. Húščavu (G. Jonáš, M. Jakabčic, J. D. Šošoka), A' Conto, Big Band Bratislavského Konzervatória

1990 – 16. ročník
Big Band bratislavského Konzervatória (ČSFR)
Caledonia Jazz Band (Nórsko)
Abarius Trio (ZSSR)
Boogie Boy and The Woogie (Belgicko)
Urszula Dudziak and Walk Away (Poľsko, USA)
Gabriel Jonáš a hostia (ČSFR)
New Presentation and Lora Szafran (Poľsko)
Rousse Jazz Quartet (Bulharsko)
Byte+Bite (Švajčiarsko)
Stanley Jordan Trio (USA)
Karel Růžička Trio (ČSFR)
Ferencz Muck Quintet - Jazz GT (Maďarsko)
Harri Stojka (Rakúsko)
Eddie Harris Quintet (USA)
John Scofield Quartet (USA)

1991 – 17. ročník
Big Bill Bissonette - Paul Boehmke (USA)
T+R Band (ČSFR)
Naima (ČSFR)
Wynton Marsalis (USA)
The Flying Dixies, The New Orleans Long Field Jazz Crackers (Holandsko)
District Six (Veľká Británia)
Tania Maria (Brazília)
Laco Déczi + New York Cellula (USA)
Tea (Maďarsko)
Rudi Linka Band, Bob Mintzer (ČSFR, USA)
Take 6 (USA)
Klub Rock-Pop-Jazz - Esh Band, Jazz Q D. Húščavu a G. Jonáš, Just Jazz (ČSFR), Gus Seemann + Fritz Rainer (Rakúsko)

1992 – 18. ročník
Andrej Šeban a ASH Band (ČSFR)
Central Heating (Poľsko)
Jasper Van Hof (Holandsko) and Bob Malach (USA)
Vinx (USA)
Big Band Radio Bratislava (ČSFR)
Gregory Burk (USA), Robert Balzar, Jozef „Dodo" Šošoka (ČSFR)
Rudi Berger (Rakúsko), Phill Bowler, Mike Clark, Peter Madsden (USA)
Michel Petrucciani Quartet (Francúzsko, USA)
Pavol Kozma and His Friends (ČSFR)
The Ambassadors (USA)
Johny Thompson Singers (USA)
Steve Smith, Tom Coster, Jeff Andrews, Frank Gambale - Vital Information (USA)
Flying Dixies, New Orleans Longfield Jazzcrackers (Holandsko)

1993 – 19. ročník
Československý Quintet (SR, ČR)
Vents d'Est Montanaro (Francúzsko, Maďarsko, ČR, SR)
Why Not (Poľsko)
The Zawinul Syndicate (USA)
Manuel Rocheman (Francúzsko)
Max Sunyer Trio (Španielsko)
Bob Berg Band (USA)
Georgie Fame and His Blue Flames (Veľká Británia)
Juraj Bartoš Quintet, E. Viklický, Š. Markovič (ČR, SR)
Bob Long California Band (USA)
Franz Koglmann and Monoblue Quartet (Rakúsko)
Jean Luc Ponty (Francúzsko, USA)
Flying Dixies, New Orleans Longfield Jazzcrackers (Holandsko)

1994 – 20. ročník
Plesk! Jana Koubková, Zdeněk „Sarka" Dvořák, Jakub Ryba (ČR)
Bohuslan Big Band and Lars Jansson Trio (Švédsko)
Les McCann and His Magic Band (USA)
The Berklee Student All Stars Guitar Ensemble (USA)
Klaus König Orchestra (Nemecko)
Adriena and Scat (SR)
Johnny Griffin Quartet (USA)
E.S.P. (Maďarsko)
Madre (SR)
Flying Dixies, New Orleans Longfield Jazzcrackers (Holandsko)
Prehliadka slovenského jazzu – Jozef „Dodo" Šošoka and His Friends, Jazz Quintet D. Húščavu - K. Ondreička, Bossa Noha, Adriena and Scat, B. Trnečka and Big Band VUS Bratislava, Peter Lipa and T+R Band

1995 – 21. ročník
Bratislava Hot Serenaders (SR)
B. P. Project (Švajčiarsko, USA, SR)
Olah Kalman Sextet (Maďarsko)
Betty Carter Trio (USA)
Matúš Jakabčic Tentet (SR, ČR, USA)
Little Egoist (Poľsko)
Red Eagle and Blues Jazz Band (USA, Veľká Británia, Nemecko)
Steps Ahead (USA)
Jiří Stivín Quartet (ČR)
Dixie Gang (Poľsko)
Hiram Bullock Group (USA)
Vienna Art Orchestra (Rakúsko)

1996 – 22. ročník
Gustáv Brom Big Band V. Valovič, B. Balogh, (SR, ČR)
Thomy & Co. (Francúzsko)
Barbara Dennerlein (Nemecko)
The Yellow Jackets (USA)
Interjazz Q (ČR, SR, Poľsko)
Babos Band (Maďarsko)
Benny Golson's Whisper Not, Benny Golson, Jon Hendricks, Curtis Fuller (USA)
Arturo Sandoval (USA)
Veleband (ČR)
Timna Brauer & Elias Meiri Ensemble (Rakúsko)
Brian Auger & The New Oblivion Express (Veľká Británia)
Bill Evans & Push (USA)

1997 – 23. ročník
The Slovak Young Swing Generation (SR)
Duo Iberia (Portugalsko)
Harry Sokal & Rave The Jazz (Rakúsko)
Vernon Reid: My Science Project (USA)
Andrej Šeban Band feat. Peter Lipa (SR)
Drums (Maďarsko)
Ben's Belinga „Afro Jazz" (TC)
Al Di Meola Project (USA)
Iva Bittová (ČR)
Richard Galliano (Francúzsko)
Zbygniew Namyslowski: „Dances" (Poľsko)
Eddie Palmieri Group (USA)

1998 – 24. ročník
Poď jesť (SR)
Félix Lajkó (Maďarsko)
Courtney Pine (Veľká Británia)
New York Voices (USA)
Roman Pokorný Trio (ČR)
Wolfgang Puschnig Band (Rakúsko)
Michele Hendricks Quintet (USA)
Charlie Hunter & Pound For Pound (USA)
Burian & Tatár International Band (SR)
Arfi (Francúzsko)
Ray Anderson's Pocket Brass Band (USA)
Larry Coryell's Eleventh House, feat. Randy Brecker, Richard Bona, Alphonse Mouzon (USA)

1999 – 25. ročník
Monty Waters & Titus Waldenfels Sextet (USA, Nemecko, SR)
Kaltenecker Trio (Maďarsko)
American Jazz All Stars (USA)
Cubanismo! (USA, Kuba)
Adriena Bartošová & Henry Tóth Band (SR)
Marek Balata Quintet (Poľsko)
Bill Bruford's Eartworks (Veľká Británia)
Grand Slam (Joe Lovano, Jim Hall, George Mraz, Lewis Nash) (USA)
František Kop Quartet (ČR)
Martin Schrack Trio (Nemecko)
Sigi Finkel & African Heart (Rakúsko)
David Sanchez (USA)
Prehliadka slovenského jazzu - Virus, Bee Connection, Dodo Šošoka & Friends, 17'Men Big Band, ASH Band, Peter Lipa & Band

Eugen Suchoň
Sonatína pre husle a klavír op. 11

Ľubomír Chalupka

Z hľadiska psychológie umeleckej aktivity je príznačné, že koncentrovanie viažuce sa na realizáciu závažných tvorivých zámerov vyžaduje následnú kompenzáciu v podobe oddychového, epizodického výtvoru. Ak sa v registri skladieb Eugena Suchoňa, dokončených v druhej polovici 30. rokov objavuje pod opusovým číslom 11 *Sonatína pre husle a klavír,* bolo by možné z názvu skladby dedukovať, že skladateľ sa po náročnej práci nad orchestrálnymi partitúrami *Baladickej suity* a predohry *Kráľ Svätopluk* rozhodol – ešte predtým, ako začal písať monumentálnu kantátu *Žalm zeme podkarpatskej* – vytvoriť rozmerovo kratšiu, temer inštruktívne zacielenú kompozíciu. Rekonštrukcia vývoja individuálneho Suchoňovho štýlu však napovedá, že toto zdanie nezodpovedá skutočnosti. Práve komorný žáner bol pre autora dôležitým priestorom tríbenia vlastnej invencie, kryštalizácie osobnostných kvalít. Sled šiestich študijných opusov, od *Sonáty* pre husle a klavír až po absolventskú prácu v Majstrovskej triede Vitězslava Nováka – *Klavírne kvarteto,* zakotvených výlučne v tomto žánri, je výstižným dokumentom Suchoňovho priebežného osvojovania si profesionálnej kompozičnej kultúry. Ani v *Sonatíne pre husle a klavír* sa skladateľ nevzdal úrovne dosiahnutej v predchádzajúcich symfonických skladbách, naopak, v mnohom prehĺbil a dotvoril atribúty svojho umeleckého dozrievania. Bolo to tak zaiste aj preto, že zámer skomponovať toto dielo sa zrodil na jar roku 1937, v čase, keď na Slovensku vrcholili organizačné prípravy Medzinárodného festivalu komornej hudby v Trenčianskych Tepliciach, prvého podujatia svojho druhu v Európe. Mladého Suchoňa lákalo overiť si kvality vlastnej tvorby v náročnej konfrontácii zahraničnej kompozičnej produkcie.



FOTO ARCHÍV
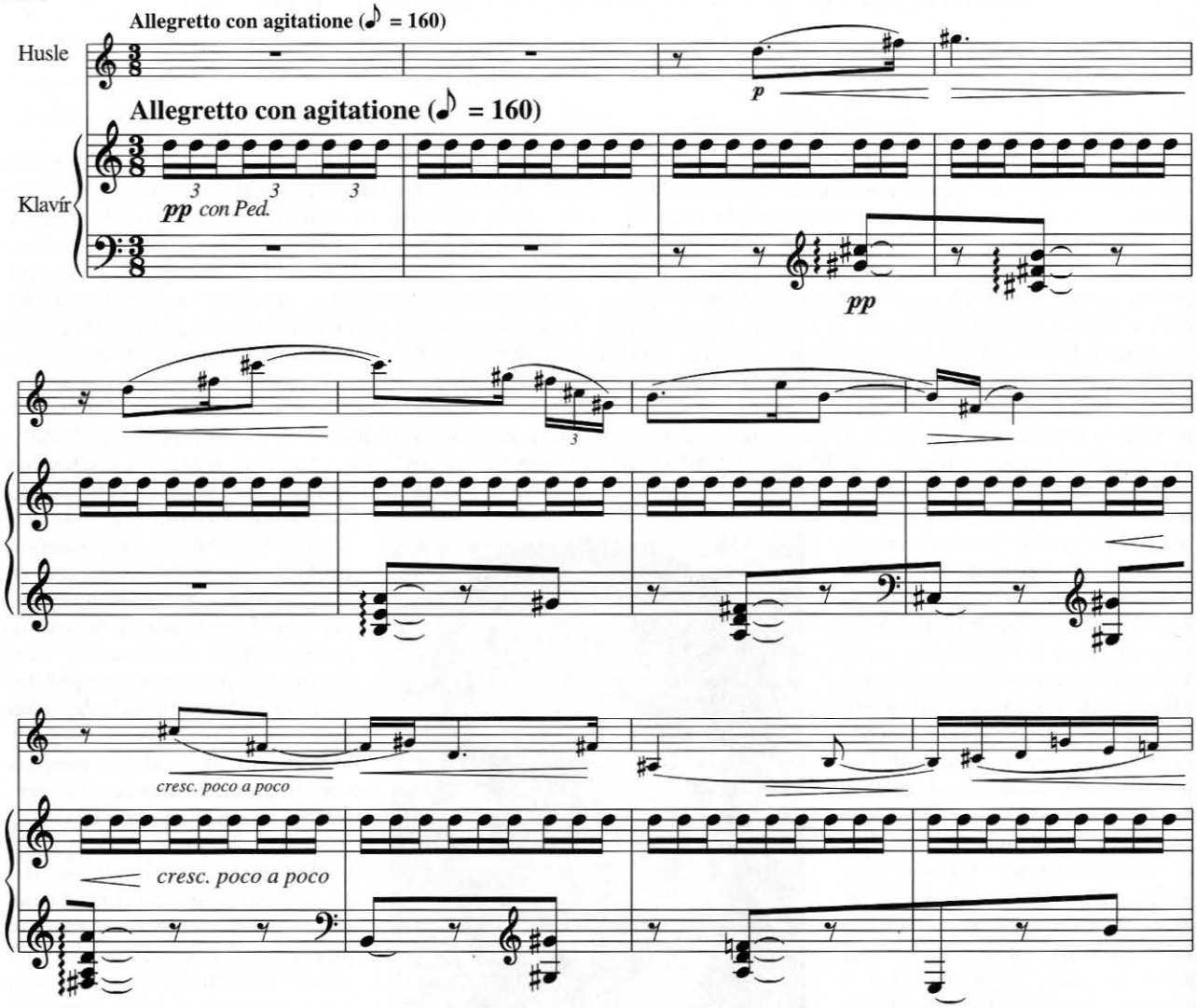
EUGEN SUCHOŇ OKOLO ROKU 1936

Pozoruhodné Suchoňovo úsilie o formulovanie novej štrukturálnej základne vlastného hudobného jazyka na báze modálnej diatoniky, ktoré sa premietlo do disciplinovanej a sústredenej hudby výrazovo mnohotvárnej *Baladickej suity,* pokračovalo ďalej – v priezračnej faktúre *Sonatíny* op. 11. Otvoril sa tu priestor pre cizelovanú prácu s detailami, motivovanú Suchoňovým racionálnym založením, a definitívne sa potvrdil skladateľov prioritný záujem o harmonickú dimenziu hudobnej štruktúry. Ak umelecké zámery predchádzajúcich orchestrálnych opusov viedli Suchoňa k napísaniu expresívne sýtej, kontrastmi nabitej, zvukovo masívnej a tektonicky priliehavo usporiadanej hudby, oscilujúcej medzi pólmi baladickej meditatívnosti a rapsodicky vzrušenej gestiky, tak *Sonatína* je plodom inej predstavivosti, menej romantizujúcej a programovým podtextom neovplyvnenej, spoliehajúcej sa na polohu nadľahčenosti, muzikantskej sviežosti, prehľadnosti, vitality, zvukovej apartnosti a vtipu, ktorá však v Suchoňovej tvorbe nebola novinkou, pretože sa objavila už v scherzovitých častiach *Malej suity s passacagliou* a *Serenády,* alebo v piesni *Stará romanca* z cyklu *Nox et solitudo.* Pritom *Sonatína* nie je poznačená neoklasicisticky motivovanými črtami emocionálneho nadhľadu, či novej vecnosti; napriek až francúzsky ladenej elegancii zostal Suchoň verný svojmu citovo plnokrvnému prejavu. Komorné obsadenie skladby núka porovnanie s husľovou *Sonátou* op. 1, kým tam možno hľadať paralely Suchoňovej novoromanticky vzrušenej hudby, založenej na chromaticky zahustených harmonických tvaroch, podliehajúcej častým moduláciám a tonálnej pohyblivosti, príbuznej tvorbe Maxa Regera či Richarda Straussa, zatiaľ je zvukové ovzdušie *Sonatíny* diametrálne iné, lebo princíp novej modálnej diatoniky, presvetľujúci skladateľovu hudbu od op. 3, viedol k čerpaniu z jednej štrukturálnej opory, budovaniu konštantného akordicko-zvukového ideálu. Suchoňov zmysel pre tektonickú disciplínu, pre zdôrazňovanie tvarových súvislostí je významným korigujúcim činiteľom expresivity a tendencií k dynamicky vyklenutej forme, plnej pulzácie, výbušnosti, vzostupov a pádov, prudkého ťahu vpred a následnej redukcie, príznačnej pre skladateľov štýl. Variabilita a kontrast majú rovnocenné postavenie voči monomotivickému základu či ostinatnému pohybu. *Sonatína* je trojčasťovou kompozíciou, nekonvenčne uplatňujúcou princíp sonátovej formy nielen na

pôdoryse úvodnej časti, ale aj v rámci cyklického celku (attacca predely medzi časťami). Iba prvá téma podlieha začleneniu do klasickej sonátovej formy. Ďalšie témy, ktoré sa exponujú v prvom diele sa až dodatočne – v častiach nasledujúcich – rozvádzajú, resp. reprízujú.

Už prvé takty skladby zreteľne prezentujú individuálne riešený výber hudobného materiálu. Ostinatný pulz na tóne *d* v klavíri na jednej strane mobilizuje vnútorné napätie, pohyblivosť, dynamický ťah, na strane druhej zabezpečuje tonálnu oporu a vytvára statizujúcu základňu voči okoliu. Rytmicky zvrásnený a metricky nepravidelný tvar hlavnej témy (prednášanej husľami), ako aj akordických úderov klavíra

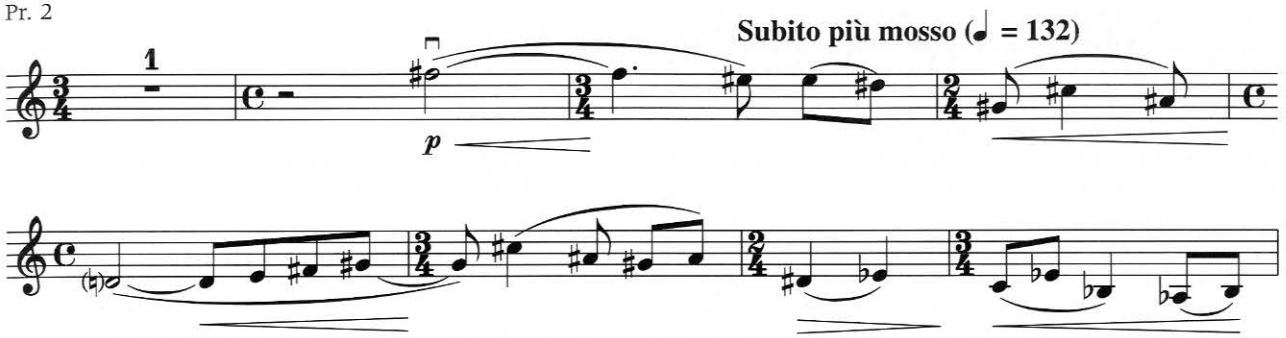
Pr. 1



vytvára delikátnu polyrytmickú a polymetrickú kombináciu. (Pr. 1) Rozvíjanie motivickej hlavice svedčí o Suchoňovom dôraze na kvartové, resp. tritónové intervaly, t. j. na jadro jeho modálneho myslenia, podčiarkujúce novú zvukovosť, zbavenú väzieb na tradičnú harmóniu. Centrálnym štrukturálnym tvarom *Sonatíny* je aiolsko-lokrický osemtónový modus, budovaný z pravidelného striedenia celo- a poltónového intervalu. Tento modus spolu s inými modálnymi štruktúrami (intuitívne odvodzovanými z tonálnych vlastností slovenského piesňového folklóru) Suchoň uplatňoval už od vzniku *Malej suity s passacagliou*. Kým v *Serenáde* a *Klavírnom kvartete* možno vystopovať skladateľovo úsilie o projekciu charakteristických intervalov tak do melodickej, ako aj akordickej vrstvy, zatiaľ *Baladická suita* rastie už z jednoty horizontálnej a vertikálnej vrstvy modálnej harmónie a v *Sonatíne* uvedený proces vrcholí a ustaľuje sa.
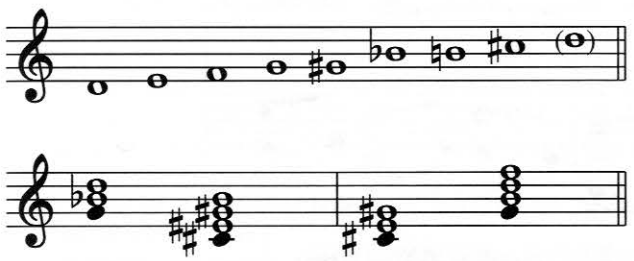
Využívanie týchto materiálových dispozícií prebieha v 1. časti v rámci dvoch dynamicky zvlnených oblúkov; Suchoň, ktorý vie disciplinovať svoju emocionalitu, sa ani tu nevzdal metódy postupného zvlnenia, smerujúceho k napätiam, kontrastom, gradáciám a následnému upokojeniu. Prvý z týchto oblúkov pokrýva priestor expozície sonátovej formy. Spomaľovanie a prerušenie ostinatného pulzu, sprevádzané zjednodušením a prevzdušnením melodickej línie (kvarto-kvintové predeľovanie oktávy, resp. spojenie čistej kvarty s veľkou sekundou, príznačné pre Suchoňovo melodické myslenie a štrukturálne príbuzné s melodikou Leoša Janáčka) ohlasuje nástup vedľajšej myšlienky. Jej profil s príznačnými zostupnými väčšími intervalovými skokmi anticipuje už vokálnu vrstvu *Krútňavy*. (Pr. 2) Tretia myšlienka, plniaca viac funkciu spojky, rastie zo stupnicovitého sledu, ktorý podporuje pohyblivosť a v Suchoňovej dovtedajšej tvorbe patrí k frekventovanému melickému typu. Aj jej štruktúra potvrdzuje centrické postavenie aiolsko-lokrického modu v štrukturálnom tkanive skladby. Druhý a tretí diel sonátovej formy riešil Suchoň postupnou gradáciou varírovaných motivických deriva-

Pr. 2
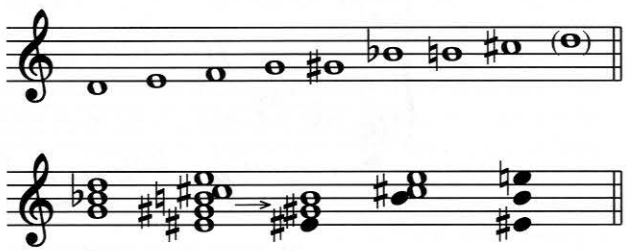


tov odvodených z hlavnej témy. Na začiatku rozvedenia sa objavuje ostinato tónu *e*, augmentovaný tvar vstupnej hlavice, v ďalšom priebehu sa však stierajú tvarové súvislosti. V hudbe rozvedenia sa demonštruje skladateľova konzekventnosť v narábaní s prostriedkami modálnej harmónie. Výber z osemtónového modu umožňuje zvýrazniť farebnosť tritónových vzťahov – konkrétne dvojicu molový kvintakord – durovomalý septakord *(Pr. 3)*. Zaujímavé je priam vychutnávanie tohto spoja v klavíri, pričom melodika husľového partu opisuje zvolenú modálnu štruktúru a zvuková rafinovanosť približuje Suchoňovu hudbu tvorbe Ravela či Szymanowského. K vrcholu postupne narastajúceho oblúka dochádza na začiatku reprízy, kde sa pripomína hlavná téma v augmentovanej podobe i v polyfonickom spracovaní (je to jediné polyfonicky projektované miesto v skladbe). Návrat ostinatného *d* iniciuje postupnú retardáciu napätia, upokojenie až po symbolickým podtextom pointovaný prechod do hlbokých registrových polôh.

Pr. 3

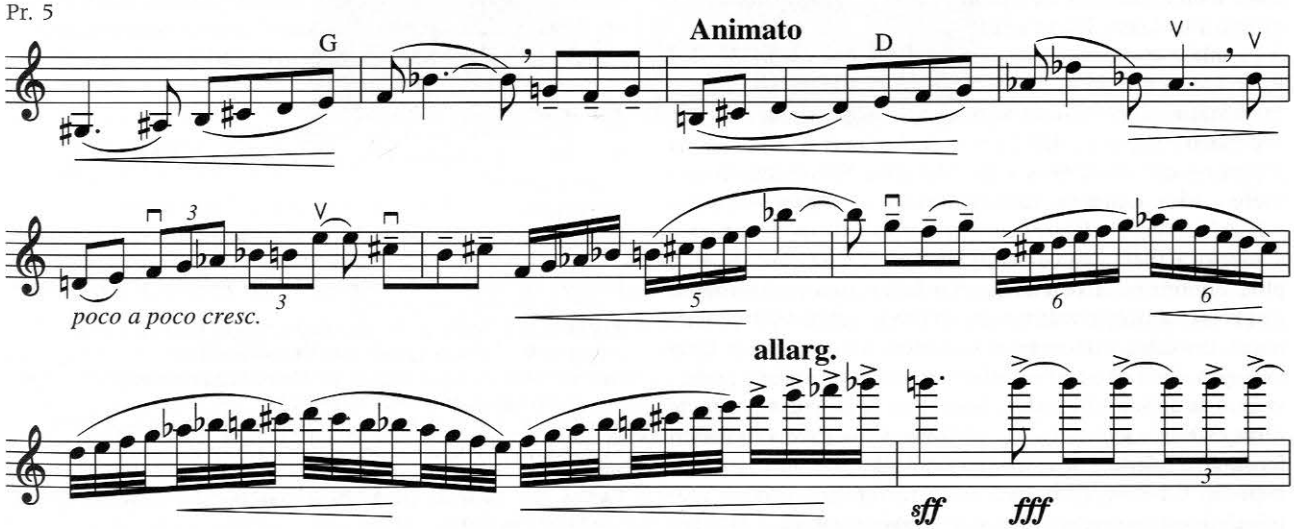


Zo stíšeného prostredia záveru prvej časti sa vynorí v klavíri druhá téma ako určitá náhrada za jej absenciu v procese rozvedenia. Klavír však po chvíli zmĺkne a uvoľňuje priestor rozsiahlemu meditatívnemu monológu sólových huslí. Jeho klenba, formové rozvrhnutie a melodická línia sú odvodené znovu z aiolsko-lokrického modu, presnejšie z dvoch akordických štruktúr z neho selektovaných, zdôrazňujúcich dôležitosť tritónových harmonických väzieb – konkrétne ide o vzťah molového kvintakordu a obratu nonového päťzvuku. Možno v ňom nachádzať špecifické mikroštrukturálne napätie medzi tradičnou, elementárnou štruktúrou (konsonantný trojzvuk) a zložitejším tvarom (päťzvuk), ktorý sa podrobuje ďalšiemu štiepeniu (dve štrukturálne nerovnaké trojtónové jadrá znovu v tritónovom pomere). (Pr. 4) Klenba monológu sláčikového nástroja je trojdielna – od disciplinovaného úzkoambitového krúženia v priestore dvoch trojtónových jadier cez rapsodicky prudké rozvlnenie modálnej melodickej línie, vrcholiace vo vysokých registroch nástroja (Pr. 5), až po kadenčne tvarovanú figuráciu, ktorá ťaží z doslova rétoricky pointovaného protikladu medzi štruktúrou molového kvintakordu a tritónovo-kvartovým súzvukom (odvodeným z nonakordu). Umiestnenie meditácie doprostred skladby zdôrazňuje Suchoňov záujem o stavebnú disciplínu a účinné pointovanie kontrastov v rámci cyklického celku (podobne koncentricky riešil

Pr. 4
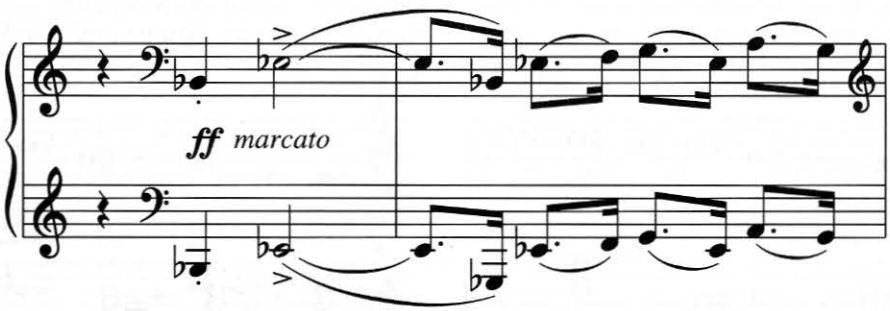


Pr. 5



skladateľ zoradenie častí v piesňovom cykle *Nox et solitudo*, v *Serenáde* a pri doplnení *Burlesky* pre husle a orchester o *Fantáziu*).

Záverečná časť *Sonatíny* vyrastá z rytmicky pregnantného motívu v klavíri, ktorý je rozšíreným variantom trojtónovej lydickej hlavice vstupnej témy skladby. V husliach sa ozve odpoveď rešpektujúca najprv lydickú, neskôr dórsku štruktúru. (Pr. 6) Hoci povaha motívov zodpovedá tanečnej proporčnosti a pohybová vitalita celej časti spočíva na pravidelnosti, hudba nesmeruje k štylizácii folklórneho tanca, ani nenaznačuje neoklasicistické črty prehľadnosti a symetrie (podobne sa tomu Suchoň vyhol v tretej časti *Baladickej suity*), ale pripomína vitálnu pulzáciu, danú ostinátnym pulzom triol z úvodu skladby. O súvislostiach medzi krajnými časťami *Sonatíny* nesvedčí len návrat repetovaného tónu *e* (najprv v husliach, neskôr v klavíri), ktorý ženie pohyb vpred. Až tu Suchoň reprízuje obe vedľajšie témy z expozície 1. časti – podobne ako bola reprízovaná hlavná téma, aj tu skladateľ siahol k augmentovanému tvaru, zodpovedajúcemu gradačnému vyvrcholeniu.

Pr. 6



Ak sa v závere skladby stretáme s reminiscenciou na predchádzajúci myšlienkový materiál, je to črta, príznačná pre Suchoňovu tvorbu už od *Sonáty* op. 1. Pripomína princíp cyklických variácií v tvorbe Césara Francka, nie je však jeho kópiou, lebo má iné korene. Suchoňova tematická invencia je natoľko individuálne tvarovaná, že v rámci tradičných foriem sa stáva priúzkou pre plné zužitkovanie ich energie, preto dochádza k ich prenášaniu z časti do častí. Zaiste to súvisí aj so skladateľovým sklonom k symbolickosti – centrálne postavenie tónov *d*, resp. *e* je príznačné pre *Sonátu* op. 1, *Klavírne kvarteto* a neskôr pre *Žalm* a *Krútňavu*. Sviežosť hudby *Sonatíny*, jej pôvab a emocionálna čírosť vyplývajú z pozitívnych okruhov, ktoré spomenuté tóny zastupujú – z istoty a uspokojenia, resp. z dôrazu na krásu, jas a radosť.

Premiérove uvedenie *Sonatíny* v podaní dua Viliam Šimek – Rudolf Macudzinski na záverečnom „slovenskom" koncerte 1. Medzinárodného festivalu komornej hudby v Trenčianskych Tepliciach v auguste 1937 (okrem Suchoňovej skladby boli na programe ešte husľové sonáty Mikuláša Schneidera-Trnavského, Frica Kafendu, Ladislava Holoubka, Karola Elberta a *Fantázia* Michala Vileca) ocenila kritika (Alexander Moyzes a Zdenka Hanáková-Bokesová) slovami uznania pre „hudbu, plnú optimizmu a bezstarostného laškovania s virtuóznym a nekompromisným zvládnutím všetkých technických problémov". Onedlho, v decembri v tom istom roku, spoznala *Sonatínu* aj Praha na koncerte „Mladé umenie slovenské", pripravenom tamojšou Umeleckou besedou a českí kritici pozitívne zareagovali na jej kvality: „... Skladba zaujala zcela osobitým formovým řešením. Její hudební myšlenky jsou plny jaré průbojnosti. Umělost jejich zpracování neohrožuje cílovou bezprostřednost dojmu." (J. V., Národní noviny z 9. 12. 1937) Popredný teoretik a pedagóg Otakar Šín postihol, že „Suchoňova invence je vážněji ponořena v taje tvořivého procesu a zemitější v projevu citovém a výrazovém." (Venkov, 10. 12. 1937). Uvedenie skladby v bratislavskom rozhlase v podaní dua Gustav Náhlovský – Frico Kafenda podnietilo zasväteného znalca a priaznivca Suchoňovej tvorby, kritika Ivana Ballu na rozsiahlejšiu, až poeticky ladenú úvahu. Ballo považuje *Sonatínu* za „jedno z tých diel, v ktorých sa so vzácnou čistotou a silou inšpirácie v absolútnu harmóniu snúbi zrelá tvorivá rozvaha, modelujúca a vybrusujúca invenciu v kryštály najjemnejších i zas najurčitejšie profilovaných tvarov a rozvíjajúca ju v plochy naprostej sústredenosti a vnútornej jednoliatosti. ... Skladba hovorí rečou tryskajúcou od srdca k srdcu, v každom jej takte sa zračí bohatosť, opravdivosť a hĺbka skladateľovho vnútorného života, čistého ako horská studienka." (Jednota, roč. II/1938, č. 1-2.) Triezvejšie koncipovaný názor na Suchoňovu tvorbu z konca 30. rokov vyslovil Oto Ferenczy, v tom čase iba 20 ročný.

Pražské uvedenie otvorilo Suchoňovej skladbe cestu do sveta – *Sonatíne* bola v roku 1938 udelená cena Umeleckej besedy v Prahe, následne ju tam vydali tlačou a neskôr získala Universal Edition vo Viedni vydavateľské právo na ňu. Zapôsobila aj na Aloisa Hábu, člena prípravného výboru Medzinárodnej spoločnosti pre súčasnú hudbu (ISCM), ktorý si od skladateľa vyžiadal partitúru. Výbor skladbu zaradil na program 17. ročníka festivalu ISCM, konaného v Poľsku (Krakov), kde v apríli 1939 zaznela v podaní Norberta Kubáta a Rudolfa Macudzinského s priaznivým ohlasom. Bolo to druhýkrát v histórii novodobej slovenskej hudby (po prezentácii *Dychového kvinteta* Alexandra Moyzesa na festivale ISCM roku 1935), čo sa skladba slovenského autora ocitla na vrcholnom svetovom festivale venovanom súčasnej hudbe. Odvtedy Suchoňova *Sonatína pre husle a klavír* zastáva dôstojné miesto v repertoári domácich i zahraničných huslistov.

Pramene:

Partitúra – Supraphon Praha-Bratislava 1969
Nahrávka – Jela Špitková, Marián Lapšanský, LP 9111 0560 Opus Bratislava 1978

Literatúra:

BALLO, I.: *Husľová Sonatína Eugena Suchoňa*. In: *Jednota*, roč. II/1938, č. 1, s. 7-8.
FERENCZY, O.: *Štyri poznatky k Suchoňovmu dielu*. In: *Slovenský denník*, roč. XXIV/1941, 19. 2. 1941.
ZAVARSKÝ, E.: *Súčasná slovenská hudba*. Tatran Bratislava 1947.
ZAVARSKÝ, E.: *Eugen Suchoň*. SVKL Bratislava 1955.
HRUŠOVSKÝ, I.: *Eugen Suchoň*. In: *Slovenská hudba v profiloch a rozboroch*. ŠHV Bratislava 1964, s. 190-219.
KRESÁNEK, J. – VAJDA, I.: *Eugen Suchoň*. Opus Bratislava 1978.
BURLAS, L.: *Slovenská hudobná moderna*. Obzor Bratislava 1983.
JEGOROVOVA, V.: *Eugen Suchoň*. Moskva 1987.
VAJDA, I.: *Úvod do symboliky E. Suchoňa* In: *Slovenská hudba*, XXIV/1998, č. 1–2.

Bratislavské hudobné slávnosti

FAREBNÚ SCENÉRIU MALOKARPATSKEJ JESENE UŽ TRADIČNE DOPĹŇA SVIATOČNÁ ATMOSFÉRA PRÚDIACA Z BRATISLAVSKÝCH KONCERTNÝCH SÁL. ZNOVU SA 24. SEPTEMBRA OZVALI SLÁVNOSTNÉ FESTIVALOVÉ FANFÁRY, ABY OTVORILI 35. ROČNÍK BRATISLAVSKÝCH HUDOBNÝCH SLÁVNOSTÍ. ICH PRIEBEH – DO 8. OKTÓBRA – ZNAMENAL SLED KONCERTOV, PODUJATÍ, VYSTÚPENÍ DESIATOK DOMÁCICH AJ ZAHRANIČNÝCH UMELCOV, SÓLISTOV, SÚBOROV, ORCHESTROV. DVA TÝŽDNE NASÝTENÉ HUDBOU PRINIESLI ZÁŽITKY, NEJEDNO PREKVAPENIE AJ ROZČAROVANIE. ALE TO VŠETKO UŽ TRADIČNE NÁLEŽÍ K CHARAKTERU FESTIVALU... ČO VŠETKO ZANECHAL V DOZNIEVANÍ, VO VEDOMÍ A PAMÄTI POSLUCHÁČOV? POKÚSME SA PROSTREDNÍCTVOM REFLEXIÍ HUDOBNÝCH PUBLICISTOV A KRITIKOV NAČRTNÚŤ A ZREKAPITULOVAŤ DIANIE POČAS 35. ROČNÍKA BRATISLAVSKÝCH SLÁVNOSTÍ HUDBY...

POFESTIVALOVÉ VYZNANIA

Vyznanie prvé:
O hudobníckom maškrtníctve a potrebe BHS

Sám neviem, ako sa mám postaviť zočivoči skutočnosti, že vo vzťahu ku koncertnému dianiu u nás začínam byť akýsi prieberčivý. Preč sú tie časy, kedy som vášnivo putoval z jednej koncertnej siene do druhej, prípadne aj do tretej. A teraz? Vyberám si naozaj len samé maškrty, pričom si samozrejme uvedomujem, že bratislavské maškrty sú v porovnaní s produkciou spoza Dunaja, Moravy, ba aj spoza majestátnych Tatier naozaj len odrobinkou, alebo chabou náhradou skutočných maškŕt. Čo ale narobíme? Stále si myslím, že je lepšie vychutnať aj to, čo leží na stole a veľmi nešpekulovať, že by na tom alebo onom duchovnom dezerte mohlo byť viac šľahačky alebo marcipánových ozdôbok. Ako sa vraví: lepší osúch v hrsti, ako krémeš na streche. A ten, kto chce okrem vymetania najkvalitnejších zahraničných lahôdkární aj zdravo žiť, dýchať, netrmácať sa kvôli pôžitkom po cestách-necestách a nevystavovať sa napríklad aj svojvôli našich colných a pohraničných orgánov, zrejme naozaj musí zaujať postoj skromného (podotýkam však, že nie nenáročného!) degustátora: uskromní sa s položkami hudobného menu, ktoré mu servírujú, povedzme, aj na **Bratislavských hudobných slávnostiach**. Niekedy sa dokonca netreba ani uskromňovať, čo vyplynie aj z mojich nasledujúcich vyznaní. Okrem toho, koľkokrát sa stane, že na prvý pohľad nie príliš nápadný kúsok človeka očarí sviežou, lahodnou chuťou (upozorňujem, že konštatovaním o sviežosti a lahodnosti by som nerád evokoval atmosféru stupídnych televíznych reklám na jogurty: myslím to úplne seriózne a vážne). O tom však už hovorí moje druhé vyznanie.



FOTO TIBOR BOKSKÝ

BHS '99 – Z OTVORENIA

Vyznanie druhé:
O posolstve zo severu

Symfonický orchester z mesta **Stavanger**, ležiaceho na hmlistom a upršanom juhozápade Nórska – to bol bonbónik! Možno, že je to až škoda, že prišiel na stôl medzi prvými chodmi, v nedeľu 26. septembra. Takáto náhlivosť saobčas pri stolovaní nevypláca: hneď spočiatku sa môžeme prejesť a odmietať ostatné dobrotky. Kto však šípil, čo hostia zo Severu majú „za lubom"...? Ak som naznačil, že juhozápad Nórska,obmývaný golfským prúdom, je hmlistý a upršaný, vôbec to neplatí o aktivitách Stavangerčanov, dirigenta **Ole Kristiana Ruuda** a sopranistky **Lindy Øverbø**. Teraz ma môže niekto, kto pozná moju severanskú chorobu podozrievať z nadržiavania Škandinávcom. Priznám sa, že je pre mňa naozaj priam až rozkošou šíriť na verejnosť slová chvály, slová motivované nadšením. Verte mi však, že som v tú septembrovú nedeľu išiel na koncert s malou dušičkou: čo ak ma moji favoriti sklamú, čo ak budú vlažní, čo ak ublížia môjmu milovanému Sibeliovi...? Čo by som si počal v tejto krušnej recenzentskej chvíli v takom prípade? Moje tajné obavy sa však rozplynuli sťa by na zrýchlenom zázname vyjasňujúcej sa oblohy. Stačili prvé, E durovo sýte tóny Griegovho *Rána z Peera Gynta* a už som bol tam, kdesi v osídlach severskej čistoty, rozvážnosti, hĺbky. Svet sa podo mnou rozhojdal, bukolická línia sólového hoboja sa okolo mňa nežne ovíjala, dušu mi napĺňal zdravý – naozaj zdravý! – zvuk sláčikov, po akom tu, v Bratislave (konkrétnejšie: v Redute) tak veľmi mnohí túžime. Ak už som sa pristavil pri sláčikovej obci, škandinávsky večer bol hypersláčikársky. Netrvdím, že by sa dychári ulievali, alebo že by odpočívali (Nórsko je predsa známe ako jedna z najväčších dychárskych veľmocí). Najväčší kus práce však predsa len odviedli hráči sediaci na pódiu v prvom pláne. Pre poslucháča to bol sláčikový balzam na dušu, pre členov našich orchestrov hodená rukavica (o tom, že našli silu túto rukavicu dvihnúť bude reč o niečo neskôr). Program Stavangerčanov bol rýdzo severanský: po *Peerovi Gyntovi* nasledovali tri Griegove nórske a tri nemecké piesne, vtipne predelené temperamentnou orchestrálnou verziou Pochodu trollov z *Lyrických kusov*, fascinujúci orchestrálny obraz ďalšieho Nóra Haralda Saeveruda *Kjempevislatten a 2. symfónia* Jeana Sibelia. Zasa by sa ktosi mohol ozvať a povedať, že nórski hostia išli cestou ľahšieho odporu, že by

azda mohli ponúknuť niečo aj z inej kuchyne. Takúto polemiku však rozhodne nepríjmam, a to nie len preto, že som griegovsko-sibeliovským fanatikom. Uvedomme si však, že severanskej kultúry k nám preniká málo-pramálo a že by sme teda mali byť vďační za takéto sviatky. Navyše, ak sú zrealizované na tej najvyššej úrovni. Ole Kristian Ruud celé dianie reguloval suverénne, pevnou a presnou rukou, neomylnými gestami. Bol to výkon hrdý, vecný, rozhodný, nie však tvrdý a samoúčelný. Obdivoval som napríklad drobnokresbu v agogike, ktorú považujem z hľadiska ovládania veľkého orchestra za mimoriadne vážny problém, obdivoval som rovnako mieru, akou Ruud dávkoval volumen v gradáciách (Griegove perličky *Smrť Aase, V jaskyni kráľa hôr, Trolltog*, Saeverudova kompozícia koncipovaná v zásade podľa ostinátneho modelu alla Dukasov Učeň čarodej alebo Ravelovo Bolero, finále Sibelia). Ako pohladenie pôsobil výkon pôvabnej sopranistky Lindy Øverbø obdarenej doslova anjelským hlasom. Úplne ma položilo na lopatky v tom najlepšom slova zmysle dianie v druhej časti Sibeliovej symfónie. Toto „poco rubato" musí byť pre nevyzretého alebo nešikovného dirigenta a aj pre orchester utrpením. Žiadne utrpenie sa ale v prípade orchestra zo Stavangeru nekonalo. Naopak: z orchestriska sa šírila mýtická atmosféra, nerušená nezrovnalosťami alebo nedorozumeniami. Taký účinok môže mať len naozaj vydarený Sibelius. Reálny čas pre mňa opäť raz prestal existovať a ocitol som sa kdesi na brehu hudobnej prapodstaty. Čo môže byť oslobodzujúcejšie...?

Vyznanie tretie:
O tom, ako vyjsť z tieňa všednosti

Teraz by sa mi chcelo zaspievať „hosanna!" **Slovenská filharmónia** triumfovala! Úplne bez diskusií naozaj triumfovala. Pre upresnenie, aby nedošlo k nedorozumeniu: stalo sa tak presne týždeň po vystúpení nórskeho orchestra, teda 3. októbra (nedele boli na BHS '99 naozaj sviatočnými dňami). Ako k tomu prišlo...

Začnem akoby „od Adama", od otváracieho koncertu BHS '99 (24. september). Akože inak, aj na tomto koncerte účinkovali naši filharmonici. Pozvanie do Bratislavy opäť prijal u nás už známy britský dirigent **James Judd** a nemecký violončelista **Alban Gerhardt**. Pripravili si Dvořákov nádherný *Violončelový koncert*. Bol znova nádherný, avšak z väčšej miery vďaka zdatnému sólistovi. Som trocha skeptický voči situáciám, kedy slovanský repertoár majú v rukách germánski hudobníci. Alban Gerhardt vo mne tento zlý predsudok zlomil a presvedčil ma, že sa to dá. Počul som, že niekomu sa jeho Dvořák zdal byť suchý a neosobný. Takýto postreh ma pravdupovediac prekvapil, lebo to, čo sa mi na hre sólistu páčilo, bola práve bytostná zainteresovanosť do deja, koncentrácia, schopnosť hudobne dýchať a zdravo pulzovať. Gerhardt sa možno pokúsil priblížiť Dvořáka viac brahmsovskému poetickému modelu, aj takýto názor má však plné opodstatnenie. Z môjho pohľadu to bolo víťazné ťaženie, úspech a obzvlášť silný zážitok. Druhá vec: Slovenská filharmónia. Ani osobnosť Jamesa Judda, podľa všetkého dirigenta obľúbeného, nedokázala hráčov podnietiť k tomu, aby prekonali dávno známe neduhy: asynchrónne nástupy, nezrovnalosti v ladení, akúsi celkovú apatiu. Tento dojem nemôžu z mojej mysle vygumovať ani správy o úspechoch filharmónie na festivaloch v Prahe a v Brne, kam cestovali s rovnakým programom. Netvrdím, že to bol podpriemerný, alebo nedajbože nezodpovedný výkon: chýbal však krôčik k dotvoreniu, k homogenizácii zvuku, k získaniu nadhľadu. Dvořák na tieto chybičky krásy upozornil zaiste viac, ako Pucciniho *Messa di Gloria* v druhej polovici programu – tam ma viac, ako samotná hudba zaujal výborný výkon Gustáva Beláčka. Inak považujem voľbu Pucciniho za zbytočne vystrelený náboj. James Judd mohol naozaj prísť s niečím iným...



Foto Tibor Borský

Alban Gerhardt

Po deviatich dňoch, teda onoho 3. októbra však ktosi veľmi zodpovedný mávol čarovným prútikom a nastala nevídaná premena. Stala sa jedna veľmi dobrá vec, že do Bratislavy pricestoval a ešte k tomu pred Slovenskú filharmóniu sa postavil gruzínsky dirigent **Djansug Kachidze**. My, čo by dlhoroční návštevníci Reduty vieme, že tento mág pre náš orchester a naše posluchárske blaho už čo-to vykonal (celkom konkrétne si spomínam na Berliozovu skutočne fantastickú *Fantastickú symfóniu*). Kachidzeho umenie čiastočne ovládam aj z môjho pobytu v Gruzínsku (1987), vedel som teda, že 3. októbra sa pri Dunaji zomelie niečo výnimočné. Aj tak bolo. Okrem osobnosti Kachidzeho padol v ten deň na orchester SF aj druhý šťastný lós: huslista **Viktor Treťjakov**. Vlastne nie som si istý, či strohý pojem „huslista" je v tejto súvislosti tým správnym pojmom. Viktor Treťjakov síce hrá na husliach, používa ich však nie ako hudobný nástroj, ale skôr ako médium, cez ktoré kontaktuje sféry dokonalosti, sféry najvznešenejších ideí, rozoznieva najcitlivejšie struny natiahnuté na strunníku ľudskej duše. Nekoná pritom afektovane, hystericky, teatrálne. Koná pokojne, koncentrovane, rozvážne. Aspoň taký dojem som mal z jeho výkladu Čajkovského *Husľového koncertu*. Ak Johannes Brahms v tejto skladbe „zavoňal" pach lacného sentimentu, Treťjakov mu vôbec nedal za pravdu. Naopak, Treťjakov odbremenil obľúbený koncert od noše lacných efektov, chorobnej melancholie a zavádzajúcej, „mefistofelovskej" krásy. Emotívna sugescia, príznačná pre Čajkovského hudbu, sa však ani napriek tomu nevyparila. Každý tón žil, dýchal, pulzoval, často prekonával nevídané sonórne metamorfózy, každý tón rozprával svoj príbeh – hoc aj bol momentom. Každý tón bol decentne a pritom majstrovsky navliekaný na zlatú niť, ktorá sa dynamicky vlnila a vytvárala nevídané obrazce. Pred výkonom Viktora Treťjakova som si pyšne namýšľal, ako dôverne Čajkovského opus 35 poznám. Po tomto výkone som bez akéhokoľvek pocitu hanby zistil, že veľa vecí mi musel prísť vysvetliť a odkryť práve on. Je to len a len dobré, ak okrem pôžitku koncert ponúkne aj takéto precitnutie a poučenie. Len sa bojím, že práve tie klenoty a klenôtky, ktoré Treťjakov z orieška vylúskol, tak skoro počuť nebudem. No a čuduj sa svete, Kachidze a Treťjakov prebudili aj našich filharmonikov. Samozrejme, žiaden z nich – a predovšetkým, žiaden zo sláčikárov – nechcel ostať v hanbe pred hviezdou huslistického neba a pred prísnym, požadovačným, cieľavedomým dirigentom. Viktor Treťjakov mal za sebou a pod svojím partom lahodný harmonický základ, hráči nadobudli na intonačnej aj rytmickej istote, sústredili sa – a zasa raz hrali. Veď čo viac sa od nich chce, pravda? Opäť dokázali, že to vedia a že čakajú na vhodnú príležitosť, na skutočnú motiváciu, ktorá

prekoná napríklad aj nároky na výšku honoráru. Kiežby sa filharmonici takto mobilizovali častejšie...

Čajkovským však nič nekončilo. Nasledovala Prokofievova *Piata symfónia*. Tá dovŕšila to, čo Čajkovského koncert začal. Slovenská filharmónia naplno bodovala v každom takte, v každej fráze. Aj tie najnepríjemnejšie prokofievovské „šibalstvá" hudobníci zvládali so cťou. Konečne sa správali ako skutoční muškietieri hudby: jeden za všetkých, všetci za jedného. Naši mušketieri mali proti Dumasovým hrdinom jednu veľkú výhodu: neboli vystavení intrigám kardinála Richelieu a krásnej, no zradnej Milady. Djansug Kachidze podal každému z hráčov pomocnú ruku – aj keď to bolo iste za cenu tvrdých skúšok a preverovania pripravenosti. Heslo „Ťažko na cvičisku – ľahko v boji" by som premiestnil z absurdného a deprimujúceho prostredia kasárenských brán nad bránu na Medenej ulici...

Vyznanie štvrté:
O zásnubách sklamania a nadšenia

V prvom zo svojich pofestivalových vyznaní som naznačil čosi, čo súvisí z iniciatívnosťou niektorých ľudí vyhľadávať hviezdne obsadenia. Niekedy však našinec nemusí sťa by Mohamed ísť k hore a ona sama je ochotná za istých, všeobecne známych podmienok prísť za ním. O Viktorovi Treťjakovi už reč bola, teraz by mala byť reč o klaviristke **Elizabeth Leonskej** a o dirigentovi **Serge Baudovi**. Obidve mená patrili k najväčším trhákom, skloňovali sa vo všetkých pádoch, vzbudzovali zaslúženú pozornosť a záujem. K tomu všetkému pribudla ešte skutočnosť, že tieto dve osobnosti si mali podať ruky a spolu účinkovať pred u nás obľúbeným orchestrom FOK z Prahy. Atrakcia prvého rangu bola plánovaná na posledný septembrový deň. Nikto nič nezrušil, nikto nič neodvolal (len Serge Baudo vypustil z programu Berliozovu predohru k Benvenutovi Cellinimu), štvrtok sa teda mal stať ďalším zo sviatkov. Aj sa napokon stal, lenže...

Budem priamy a poviem, že asi prvý raz v živote som upadal počas Brahmsovho *1. klavírneho koncertu* do útlmov. Chyba nebola vo mne, nemal som za sebou prebdenú, ani prehýrenú noc, naopak, usiloval som sa byť obzvlášť koncentrovaný, psychicky aj fyzicky disponovaný. V takej kondícii so mnou akýkoľvek strhujúci výkon naozaj lomcuje. V prípade pani Leonskej som ale zotrvával v štandardnom koncertnom duševnom klišé: vnímal som koncert, nie však ako prostriedok hľadania a odhaľovania hudobnej substancie, ale ako spoločenskú udalosť. Neocitol som sa „v hudbe", stále som stál „mimo hudby". Až príliš som si uvedomoval preklepy a akési poetické disproporcie medzi preexponovanou nehou a vágnosťou zvuku na jednej strane a uderovým radikalizmom, nekompromisnou drsnosťou na strane druhej. Bol to zvláštny postoj voči asketicky vyváženému, aj keď v d molovom koncerte aj zdravo búrlivému Brahmsovi. Iste bol podložný pevným postojom, názorom, poznaním. To, čo vychádzalo z nástroja ma však neinšpirovalo tak, ako som tajne očakával. Útlm akoby zavládol aj medzi hráčmi FOK-u a aj na dirigentskom stupienku. Predpokladám, že Brahms nie je práve favoritom Serge Bauda, verím však, že pri intenzívnejšom vyžarovaní by aj medzi ním a orchestrom preskočila inšpirujúcejšia iskra.



Foto Tibor Borský

BHS '99 – Serge Baudo

Po malom sklamaní však mal nastať čas pre nadšenie. Paul Dukas a Ottorino Respighi sú na tom so Serge Baudom určite lepšie, ako Brahms. Priznám sa, že som pred koncertom aj trocha banoval, že Baudo neprispel nejakým tým Honeggerom, v ktorom ho dlhé roky obdivujem. Nechcem byť krutý, ale napríklad Dukasova tanečná poéma *La Péri* nesiaha Honeggerovi ani po členky. Zobral som to však aj z druhej strany: aspoň sa zasa niečo dozvieme. Bolo zjavné, že maestro Baudo sa zrazu ponoril do jeho výsostných vôd. V orchestri to vrelo, kypela z neho tá najlahodnejšia hudobná kaša, čo možno brať takmer doslova, pretože Dukas vo veľkom valčíku pomiešal množstvo všelijakých vonných inštrumentálnych špecialít. Povedal som si teda: za informáciu to stálo. Vrcholom môjho nadšenia však bol Ottorino Respighi a jeho vízia *Rímskych pínií*. Zvukové klokotanie na pódiu pokračovalo, už však bolo serióznejšie, váženejšie. Hýrivosť a vážnosť – to je celý Respighi. Na jednej strane opojenie, na druhej strane striktnosť gregoriánskych, či iných stredovekých melódií v jednom príbehu – tomu sa vraví zážitok z hudby. Serge Baudo tento most nad hudobnou históriou vybudoval priam famózne, pevnou rukou, s eleganciou. Obdivoval som jeho svieže pohyby, živé gestá, celkovú zainteresovanosť. Hráči mali pred sebou síce dirigentského „seniora", jeho výkon však bol mladistvý, plný elánu a optimizmu. Klobúk dolu!

Vyznanie piate:
O múdrosti a exhibicionizme

K smotanovým pochúťkam BHS '99 patril aj večer **Maďarského národného orchestra**, alebo, lepšie povedané, večer **Zoltána Kocsisa** (7. októbra). Presne do roka a štyroch dní bola príležitosť sledovať tohto neuveriteľného človeka v akcii. Minulý rok to však bola v Lisztovom Dance macabre len odrobinka toho, čo ponúkol tento rok. Kocsis totiž tento rok hral aj dirigoval. Dirigoval spoza klavíra aj zo stupienka: nech už to je dokonané do dôsledku! V takýchto situáciách vždy vo vzduchu zacítim závan starých čias, kedy napríklad pán Haydn dirigoval svoje skladby spoza čembala, kedy bolo zaužívanou tradíciou, ak dirigovanie a sólová hra akoby do seba splynuli. Je to zážitok iného razenia, je to zážitok nevšedný. Toto hrdé „multimuzikantstvo" môže však byť aj nebezpečné: a nechcem pôsobiť ako zradca, ak poviem, že sa stopercentne neoplatilo ani Zoltánovi Kocsisovi. Urobil podľa mňa dve chyby: po prvé si za partnera v Mozartovom klavírnom *Dvojkoncerte* vybral Taliana **Fabia Bidiniho**. Vôbec by navadilo, že je Talian, vadilo mi skôr to, ako jeho predstava šarapatila vo vzťahu ku Kocsisovej poetike. O tom chce byť toto vyznanie – o múdrosti atakovanej klaviristickou prvoplánovosťou, transparentnosťou. Koscis hľadal v Mozartovi dušu, pohrával sa s ním ako v bavlnke, doprial mu nehu, pohladenie, ale aj drive a šibalský úsmev. To, čo by som v Mozartovi chcel vždy počuť, to Zoltán Kocsis z mojej obľúbenej

skladby ťažil. Fabio Bidini mu však skôr oponoval: aj takto ladený dialóg síce môže byť koncepčný, môže byť podložný logikou apollónsko-dionýzovských modelov. Zásahy Bidiniho ma ale rušili a nútili ma byť stále v akomsi strehu. Užuž išla prasknúť niť a vnímal som naozaj dva klavíry, resp. dvoch klaviristov: nie však v tom lepšom slova zmysle.

Za druhú Kocsisovu chybičku, či neprezieravosť vo veci Mozart bez dirigenta považujem voľbu orchestra. Maďarský národný filharmonický orchester je zaiste vynikajúcim telesom, má určite zvonivé renomé, veď o úrovni a o kvalitách maďarského hudobného života nemôže byť žiadnych pochýb. Na základe účinkovania v Mozartovi som však zneistel a pýtal som sa sám seba, do akej miery sú členovia tohto primárne filharmonického telesa zvyknutí hrať Mozarta bez klasicky fungujúceho dirigenta (teda dirigenta na stupienku). Na štýl „bez dirigenta" je potrebná špecifická príprava a prax, čo môžu potvrdiť aktivity mnohých takto vyhranených mozartovských orchestrov (za všetky stačí spomenúť skvelý Pražský komorný orchester). Dovolím si predbehnúť udalosti: kvality orchestra sa potvrdili v druhej polovici programu, v Bartókovom *Koncerte pre orchester*. Tam som nepochyboval azda o ničom, tam som sledoval súznenie duší, spoločný pulz, schopnosť diferencovať farebné, dynamické, tempické detaily a detailíky, nasadenie. Tam aj plody dirigentskej práce Zoltána Kocsisa viac prerážali na povrch.

V Mozartovi dirigoval Kocsis predohry a medzihry postojačky, od klavíra (bez urážky, ale občas, keď sa povedzme lámal v drieku do pravého uhla možno aj trocha komicky), kontakt však zrejme nebol celkom bezpečný a zaručený. Lapidárne rytmické nezrovnalosti dokonca chvíľami vylúdili úsmev na mojej tvári. Zle na tom boli predovšetkým violisti a violončelisti, ktorí na Kocsisa nemohli cez dva klavíry dobre vidieť. Viac, ako Kocsisove gestá a ruky Mozarta držala pohromade jeho silná osobnosť, fluidum vyžarujúce z jeho hry. To bolo mimoriadne silné a účinné. Povedal by som, že fascinujúce.

S Fabiom Bidinim súvisí dokonca aj tretí problematický bod: dramaturgia. Nie je to žiadne víťazstvo, ak po Mozartovi nastúpi na scénu hrmovládca Liszt, konkrétne upochodovaný *Klavírny koncert Es dur*. Aspoň nie pre mňa. Obidvoch ich spája zmysel pre virtuozitu a tvorivý pragmatizmus, to ale asi nepostačí. Pauza venovaná prestavbe na pódiu nestačí na to, aby som tak rýchlo zmoduloval. Aj tu, akoby po múdrosti nasledovala exhibícia, akoby nežný spev víly prehlušil hrmot rytierskych brnení. Toto všetko síce patrí ku krásnej rozprávke a koncert by takou rozprávkou mal byť. Predsa však už radšej pomlčím. Lisztovci by ma mohli začať kameňovať. Čo dodať? Fabio Bidini si v Lisztovi prišiel na svoje. Navyše, ak maďarský orchester, s Lisztom treba počítať. Všetky položky lisztovskej virtuozity sú mu asi sympatické, nebránia jeho sebarealizácii, uvoľňujú priestor pre uplatnenie jeho temperamentu. Mal však tak trocha smolu: ako už bolo naznačené, pred rokom v Bratislave „lisztoval" práve Zoltán Kocsis. Namôjveru, vtedy to bolo iné kafé. Neostalo len pri povrchových úpravách. Koscis vtedy lastúru lisztovskej bravúry otvoril a hľadal perly. Fabio Bidini skôr prejavil obdiv povrchu tejto lastúry a nezaťažoval sa úvahami, čo je v nej ukryté. Liszt podobný prístup určite znesie, neurazí sa a zaúčinkuje tak či tak. Človek by však občas čakal viac.

Jean Paul v jednom zo svojich početných aformizmov napísal:

„Keď u nejakej knihy haníme časť, ktorú autor považuje za dobrú, a onu časť, ktorú považuje za nedobrú chválime, vďačne to prijme a myslí si, že sa asi zmýlil, pokiaľ ide o hanu, a celá kniha že je dobrá."

Neviem, čo si o tom myslí Fabio Bidini, a predovšetkým Zoltán Kocsis, v mojich očiach bol tento večer poetickou dvojkoľajou. Chvíľami však tie koľaje viedli cez uzly prudších výhybiek, a to cestujúcim nemusí vždy vyhovovať. Čo na tomto koncerte bolo dobré a ešte lepšie ako dobré, o tom som ale presvedčený: bol to Zoltán Kocsis.

IGOR JAVORSKÝ

ZBOROVÝ ÚVOD

Zborové koncerty sa stali integrálnou súčasťou BHS; v posledných rokoch tu vystúpilo niekoľko pozoruhodných zahraničných telies a viacero domácich, aj neprofesionálnych, zborov. Najväčším prínosom tejto druhej skupiny telies bola vždy prezentácia domácej zborovej tvorby, ktorá sa v bežnom koncertnom roku dostáva tak trocha na okraj. Aj **Spevácky zbor SĽUKu** sa v poslednom desaťročí svojej existencie dosť vzdialil od svojho pôvodného poslania a zamerania, daného jeho príslušnosťou k inštitúcii pestujúcej tradičné ľudové umenie vo viac či menej štylizovanej podobe. Tento zbor sa ešte vedený Paľom Procházkom stal jednoducho ďalším profesionálnym zborovým telesom (popri filharmonickom zbore a zboroch hudobných divadiel) a ak sa na jednej strane priblížil k zrelej profesionalite čo do „remeselnej zručnosti" zvládnutia širokého historického a štýlového spektra zborových partitúr, tak na strane druhej sa dosť spreneveril svojej pôvodnej orientácii na domácu, prevažne z folklórnych podnetov čerpajúcu zborovú tvorbu. Nemožno povedať, že by dnešný SĽUK, ktorý dostal šancu otvárať 35. ročník BHS, s dirigentom **Branislavom Kostkom** mal v týchto koncepčných otázkach ďalšieho smerovania jasno. Predsa však: pokiaľ ide o interpretačnú úroveň, treba priznať, že zbor pôsobí (a tvrdíme to nielen na základe tohto koncertu, ale napríklad aj jeho májového vystúpenia na oslavách trnavskej Cantica Nova) pomerne konsolidovane a profesionálne zrelo. Pozitívne možno hodnotiť aj dramaturgický profil koncertu, v ktorom odzneli *Cantique de Jean Racine* od G. Faurého, svojho času mimoriadne vysoko cenená skladba, ďalej *Spev duchov* od F. Schuberta, ktorý možno považovať za dramaturgický „bonbónik" skladateľa zo strany našich zborov dosť obchádzaného, a Suchoňov cyklus *Ozveny*, ktorý po tom, čo sa náročné cykly O horách a O človeku pomaly vytratili z aktívneho repertoáru zborov, najviac reprezentuje zborovú tvorbu tohto skladateľa u dospelých (u detí a mládeže je to Šesť ľudových). Predvedenie Suchoňovho cyklu tiež ukázalo, ako blahodarne môže pôsobiť spievanie a capella na technicko-výrazové kvality telesa, čo je dnes, keď mnoho zborov podlieha lákaniu spievať orchestrálno-vokálne (oratoriálne) kompozície, poznatok veľmi závažný.

Eric Ericson chamber choir je na medzinárodnej hudobnej scéne známy tak vďaka svojim kvalitám, ako aj zásluhou svojho názvu, keď nesie meno svojho zakladateľa i súčasného dirigenta, vari najväčšej osobnosti zborového dirigovania posledných desaťročí vôbec. Na prvý pohľad sa nám jeho výkon vo Veľkom evanjelickom kostole a. v. (25. 9.) mohol zdať azda trocha akademicky chladný, ale to len preto, že sme si v snahe nadbiehať divákovi privykli ísť často po vonkajškovom efekte, čo švédsky zbor vôbec nepotrebuje. Možno práve v tej striedmosti, disciplíne a sebakontrole je sila a najlepší prejav jeho zrelej profesionality.

V náročnom a na hudbu 20. storočia zameranom repertoári jedinú výnimku tvoril *116. žalm* od H. Schütza, ktorý bol

názornou ukážkou toho, ako treba v starej hudbe opatrne narábať s výrazovými komponentmi. Zbor má ohromujúcu hlasovú kultúru, tón znie ľahko, prirodzene a voľne, farebne príťažlivo, bez čo i len náznaku ostrosti, prechod medzi mezza voce a plným hlasom je ideálne plynulý. Sopránom nerobilo problém mäkko a pružne nasadzovať extrémne vysoké tóny, alty sa osobitne zaskveli v hudbe I. Lindholma a nezvykle kultivovaná je aj mužská zložka (najmä basy). Čo treba osobitne vyzdvihnúť, je úžasná zvuková homogenita a vyváženosť jednotlivých hlasov. Rozdielnym rukopisom majstrov hudby 20. storočia *(Ligeti, Kodály, Poulenc, Schönberg, Lindholm)* dodal dirigent so zborom vždy adekvátne stvárnenie.

Osobitú príchuť vystúpeniu telesa **Chorovaja Akademija** z Moskvy dodáva fakt, že ide o zbor mužský, t. j. o kategóriu zborového telesa, ktorá je v posledných rokoch u nás na Slovensku „na vymretie" (na rozdiel od rozkvetu mužského zborového spievania napríklad v nemeckej jazykovej oblasti). Mimochodom, tento vývoj u nás viedol takmer k zániku aj skladateľskej tvorby pre mužské zbory, kedysi pomerne bohatej, pretože cieľavedomé komponovanie predpokladá aj fakt interpretačnej realizácie diela. No venujme sa hosťujúcemu ruskému zboru, ktorý v porovnaní s Ericsonovým zborom predstavuje iný, hoci v mnohom rovnako podnetný zborový ideál. Chorovaja Akademija sa predstavila s programom, ktorý je jej bytostne najbližší a s ktorým ťažko môže nájsť niekde konkurenta: interpretáciou sakrálnych skladieb ruskej pravoslávnej cirkvi. V prvej časti koncertu odznela Čajkovského *Liturgia sv. Jána Zlatoústeho* v úprave zbormajstra Alexandra Sedova. Pestrejšie bola koncipovaná druhá časť, kde zazneli sklady Rachmaninova, Izvekova, Bortňanského a Česnokova (neohlásene z programu vypadol jeho *Blažen muž*, známy aj z našich zborových pódií). Hoci išlo o komorné 24-členné teleso, zvuk zboru tomu vôbec nenasvedčoval. A pritom nik nemôže povedať, že by sa speváci prehrešili voči kultúre spevu a utiekali sa k forsírovaniu. Nosne a farebne príťažlivo zneli predovšetkým basy, zvuk tenorov bol síce vysoko kultivovaný, no zavše až s prílišným nadužívaním falzetu. V skladbe G. Izvekova sa blysol kontratenorovým sólom **Anton Farmakovskij**.

ŠTEFAN ALTÁN

DVE KOMORNÉ POTEŠENIA

Festivalové publikum už akosi prvoplánovo lákajú prísľuby veľkých orchestrálnych „trhákov", dirigentských a sólistických hviezd inkluzive. Komorné produkcie, nevynucujúc si primárne pozície, ako sme sa veľakrát presvedčili, zaujmú, nie zriedka pripravia keď nie frapujúce prekvapenie, tak aspoň superzážitok so súborom superlatívov...

Uplynulý 35. ročník festivalu dal tomuto môjmu skromnému konštatovaniu za pravdu viac razy. Napríklad...

Meno francúzského klaviristu **Rogera Muraro** našincovi veľa nenašepká. Umelecké curriculum napovie viac, ale dosvedčí a presvedčí samotný výkon. Príjemné nedeľné matiné (26. septembra) so zručne a dômyselne načrtnutou dramaturgiou: najskôr veľký Johann Sebastian – jeho *Fantázia a fúga g mol,*

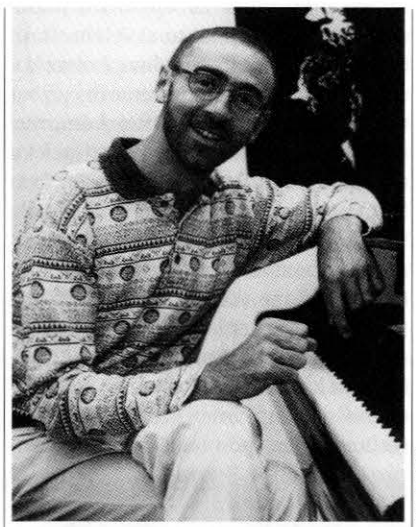


FOTO ARCHÍV

ROGER MURARO

do ktorej o niekoľko desaťročí „klavíristicky" vstúpil Franz Liszt. Nebodaj v snahe vylepšiť? Možno mierne rúhajúc sa napísal „transkripciu na vlastné miery" (cit. I. Javorský), s myšlienkou zviesť, presvedčil dosiaľ už celé zástupy interpretov. Samozrejme, iba tých, ktorí dokážu v jednom dychu vyslovovať pojmy logika-emócie-expresia a dodať aj ekvilibristickú špicu. Takto efektne, no nie nenáročne sa hlásil o slovo a priazeň Muraro a možno povedať, že hneď v úvode presvedčil. Brilanciou, aj svojím (mierne liberálnym) dotváraním, či ozajstnou „tvorivou fantáziou", no predovšetkým jasne signalizujúcim identifikačným kódom, ktorého reliéf jedinečnosti vytvára takmer éterická pikantnosť i noblesa à la france... To rozviedol ďalej, keď poslucháča voviedol do malebného kompozičného sveta O. Messiaena (mimochodom, jedného zo svojich pedagógov). Dve skladby – *Le basier de l'enfant-Jesus* a *L'alouette lu lu*, najskôr priblížil verbálne, aby miniepizódky následne votkal do farieb klavíra. Slovo i hudba zneli zasvätene presvedčivo. Messiaenovská poetika, akokoľvek imaginatívna, nasýtená asociáciami a farbami, poéziou, ale aj naratívnym rozmerom, zanechala v komplexe klavírneho zvuku rezervu. Azda priestor na subjektívne domyslenie...

Aká škoda, že hudba fantastu N. Skriabina neznie u nás častejšie. Tento povzdych mi vnukol pán klavirista Muraro. *Sonátu – fantáziu (č. 2 gis mol op. 19)* „vyložil" nesmierne sugestívne, farebne, vizionársky až extaticky. Túto hudbu však nepovýšil za každú cenu na filozofickú axiomu, „uzemnil" ju, prepožičal jej lesk a brio svojej optiky. Potešil poslucháča na jeho „znovuobjavovateľských" chodníkoch...

Pointou programu (a zároveň jedným z festivalových „výročných" akcentov) bol Chopin. *Tri nokturná op. 9 (b mol, B a H dur)* ako efektný most k ťažiskovej *Sonáte b mol*. V nokturnách Muraro opäť trochu primiešal tvorivej benevolencie, zachoval však prípustnú mieru, ba, upozornil na nové možnosti náhľadov na obľúbené repertoárové skladby. A práve tu tkvie kľúč k rozširovaniu a obohacovaniu výkladových horizontov, k novému a ďalšiemu odklínaniu mystérií... Chopinova *Sonáta* v Muraro-vom tvorivom dotyku znela akomak členitejšie, vzrušenejšie – výrazová rapsodickosť, ani agogický rozkmit nepresiahli hladinu únosnosti. Skôr zvýraznili a podporili smer myšlienok ústiacich do ťažiskovej 3. časti. A *funebre*, akokoľvek presvedčivo, nevyznel prehnane trýznivo či fatálne, skôr apelatívne...

Bolo to matiné naplnené peknou hudbou, povýšenou a ozmyselnenou brilanciou, šarmom, muzikantskou inteligenciou, jedným slovom, umením výborného klaviristu Rogera Muraro.

* * *

Ďalšie festivalové komorné potešenie naservíroval 5. októbra český huslista **Ivan Ženatý** s klavírnym sprievodom **Mariána Lapšanského**.

Ženatý je v Bratislave, ale aj širokom okolí dobre známy a dobre zapísaný. Vzbudzuje obdiv nielen svojím umením, ale aj schopnosťou komunikovať a vytvárať si vhodnú „publicity". Ženatého produkcie preto prijímame radi, nadšene, ba v kútiku duše závidiac... Teritórium tohto skvostného sláčiko-

vého nástroja sa z nepochopiteľných dôvodov na Slovensku vyľudnilo (...„a čo mladé zutekalo"...)

Pokiaľ mi pamäť siaha, Ivan Ženatý vždy dôsledne dbal (v dobrom slova zmysle) na imidž. Pritakáva tomu už prvý pohľad na skladbu programu. Delikátny vkus hovoril aj z tohto festivalového výberu. Ako „vstupná brána" *Sonáta d mol* Roberta Schumanna – náročný, členitý terén, ktorý však dokáže osloviť a tvorivo motivovať iba absolútne vedomých interpretov (ako huslistu, tak klaviristu). Ak by totiž toto rozsiahle, muzikantsky rozmanité „plátno" ostalo v niektorej zo zložiek zanedbané, beda, skĺzne do fádnosti a šedivej samoúčelnosti. Ženatého dikcia je zrozumiteľná, jeho fabulácie hudobného textu sú impozantné, veľavravné. Dokáže zaujať neokázalou vehemenciou, ale aj zmyslom pre aktuálne osobnostné komentáre. V týchto parametroch sa na seba ponášali obe sonáty. Úvodná Schumannova, aj záverečná Griegova *(c mol op.45)*. Ak tvorili rámec, či spoľahlivý viadukt v kontexte dramaturgie, tak celkom logicky, potvrdiac tézu jednoty v rozmanitosti.

Sympatické – a som presvedčená, že nielen zdvorilostné – bolo zaradenie aj skladby domáceho autora. O to viac, že tá tohtoročná festivalová dramaturgia sa príliš neprehýbala pod ťarchou ponuky pôvodnej tvorby. Rozličné argumenty blednú, najmä, ak sa poobzeráme po okolitých festivaloch. Bez nadsadeného lokalpatriotizmu si myslím, že väčšmi zastúpený slovenský kompozičný park by sa v kontexte rôznonárodnej skladby programu nemusel veľmi rumenieť... Už aj preto vnímam Ženatého interpretačnú pozornosť Zeljenkovej skladbe ako pozitívum. Monodrámu pre sólové husle venoval skladateľ pamiatke nášho priateľa, originálneho tvorcu Tadeáša Salvu. Tento husľový monológ sa nesnaží „stotožniť" so salvovským svetom. Je komentárom celkom autentickým, azda s prchavou myšlienkou na vzďaľujúceho sa kamaráta. Monodráma obsiahla všetko, k čomu a s čím sa Zeljenka vo svojej estetickej konfesii hlási. Ženatý to vycítil a obdivuhodne sa stotožnil s každým detailom jeho príslovečného rukopisu. Tak som si v duchu zakoledovala: ako rada by som počula v takejto a tejto interpretácii trebárs iné, azda „záväznejšie" Zeljenkovo dielo. Nie, netrvrdím, že *Monodráma* sa zosúva pod (akokoľvek – výsoký) Zeljenkov kompozičný štandard, predsa však sa mi vidí byť napojená mierne zriedenou invenčnou miazgou.

V strede programu umiestnený Manuel de Falla a jeho *Sedem španielskych ľudových piesní* (husle+klavír) predsa znamenal efektný „top" programu. Aj keď niekto môže voči tejto dobovej „world music" namietať, tejto husľovej verzii treba priznať štylizačnú brilanciu, ohromný zmysel pre farebnosť, razanciu v spôsobe kresby výrazových rovín... (jednoducho – de Falla)... a k tomu prirátajme superinterpretáciu, preniknutú temperamentom, šarmom, vkusom, podporenú a inšpiratívne podnecovanú klavírnym sprievodom (Lapšanský)... a vychádza nám... Potlesk a hlasité bravo pre Ivana Ženatého za jeho príkladný festivalový recitál.

LÝDIA DOHNALOVÁ

Z TVORBY FRANCISA POULENCA

Významné výročie Francisa Poulenca (100. výr. narodenia) bolo dostatočne vážnym dôvodom na opätovné pripomenutie si hudby tohto skvelého francúzskeho skladateľa 1. polovice teraz končiaceho storočia. Reprezentačný výber z Poulencovej dominantnej komornej tvorby nepochybne výrazne prispel ku významu diskutovaného koncertu, kvalitatívnou korunou projektu však bolo angažovanie najlepších francúzskych interpretov mladšej strednej generácie: **Erica Le Sage** (klavír), **Paula Meyera** (klarinet), **Francoisa Salquea**, doplnených huslistom **Koljom Blacherom**. Netreba hádam ani dodávať, že na účasti týchto skvelých interpretov na BHS sa rozhodujúcim spôsobom podieľal Francúzsky inštitút v Bratislave.

Violončelová sonáta F. Poulenca je zaujímavou kompozíciou, v ktorej autor pozoruhodným spôsobom rozvíja dialóg medzi klavírom a violončelom tým, že tématický materiál rozdeľuje medzi oba spomínané nástroje. Violončelista Francois Salque je typom citlivého interpreta s výrazne rozvinutým zmyslom pre komornú hru, ktorú uplatnil aj v tejto skladbe, kde sa nenápadne a vkusne strácal a vynáral so zvukom svojho nástroja. Pre kolegov violončelistov (možno i ďalších poslucháčov) mohol Salqueov a prejav pôsobiť nevýrazne, ale pre diskutovanú kompozíciu (a najmä jej štruktúru) bola Salqueova hra adekvátna a objavná. Jeho kolega klavirista Eric La Sage prispel k poetickosti vyznenia skladby farbami, ktoré vytváral v sprievodných úsekoch, ako aj schopnosťou dostatočne výrazne stvárniť dominantné časti svojho partu. Najdôležitejšou črtou oboch spomínaných interpretov bola ich nenapodobiteľná francúzska noblesa, s ktorou predvádzali Poulencovu kompozíciu. Svojím prístupom odhalili všetky dimenzie Poulencovej hudby vrátane tak typickej poetickosti, nenásilnosti a odľahčenosti. *Sonáta pre klarinet a klavír* je jedným z posledných Poulencových diel (1962) vôbec. Štruktúra tejto vrcholnej kompozície sa v porovnaní s predchádzajúcou violončelovou líši predsa len väčšou dominanciou klarinetu nad klavírnym partom a tiež celkovým charakterom skladby, ktorý je energickejší. Klarinetista Paul Meyer využil svoje prevažujúce osobné sólistické predpoklady a najmä v tretej časti *(Allegro con fuoco)* Poulencovu hudbu „prevalcoval" prezentovaním vlastných kvalít. Odľahčenosť Poulencovej hudby veľmi dobre korešpondovala s Meyerovým prirodzeným naturelom. Vkusným vibratom a krásnym zamatovým tónom Meyer dodával Poulencovej hudbe salónny, až jazzový nádych a naviac s francúzskou ľahkosťou plynule prechádzal i tými najzložitejšími úsekmi skladby.

Poslednou z uvedených Poulencových diel bola *husľová sonáta* v podaní Kolju Blachera, syna renomovaného ruského skladateľa Borisa Blachera. Vnímanie interpretácie tejto skladby (ktorá svojím vznikom, ale tiež charakterom korešponduje s violončelovou sonátou), bola istým spôsobom determinované skutočnosťou, že Kolja Blacher nedisponoval typickou francúzskou noblesou a ľahkosťou, ako jeho traja kolegovia. Napriek tomuto prirodzenému znevýhodneniu sa Kolja Blacher so skladbou vysporiadal precíznym spôsobom. K výbornému tónu pridal veľký zmysel pre detailnú hru a taktiež jedinečnú schopnosť prispôsobovať spôsob hrania jednotlivým úsekom skladby. Celkové vyznenie pôsobilo síce trochu ťažkopádnejšie, ale pravdepodobne len v porovnaní s jeho francúzskymi kolegami.

Druhú časť koncertu tvorila francúzska hudba *Oliviera Messiaena*, konkrétne kvarteto na koniec času *(Quatuor pour la fin du Temps* 1940–41). Toto vôbec prvé slávne Messiaenovo dielo je čoraz častejšie predmetom záujmu interpretov. Svojou obťažnosťou stojí tak vysoko, že je takmer nemožné dosiahnuť v ramci koncertného uvedenia stav perfekcie a precíznosti bežne očakávaný u iných kompozícií. Kvarteto v zložení Eric Le Sage, Paul Meyer, Kolja Blacher a François Salque sa k ideálu priblížilo asi na maximálnu možnú mieru. Dielo svojou rozsiahlosťou kladie značné ná-

roky na fyzickú i psychickú kondíciu hráčov. Veľmi problematicky vyznievajú dlhé unisonové úseky (do ktorých sú zapojené všetky nástroje), ktoré sú odrazom Messiaenovho organového myslenia. V unisone, naviac v extrémnych dynamikách, zladiť tak odlišné nástroje ako sú klavír, klarinet a husle nie je skutočne asi možné. Napriek tomu pôsobili veľmi homogénne, špeciálne spoločné unisona huslí a violončelo v podaní K. Blachera a F. Salquea. Vysokú úroveň súhry a jednoliatosti prejavu v malej miere narušovali menšie nepresnosti Paula Meyera, ktorého sólistický naturel nie celkom korešpondoval s potrebami diskutovanej kompozície. Meyer našiel svoju prirodzenú pozíciu v sólovej časti pre klarinet, kde dominovali všetky jeho nesporné kvality. Prejav Erica Le Sage pôsobil síce nenápadne, ale rozhodujúcou mierou prispel k celkovo mimoriadne vydarenému uvedeniu tejto kompozície.

RÓBERT ŠEBESTA

TRI PIESŇOVÉ RECITÁLY

Skutočnosť, že v dramaturgii širokospektrálneho festivalu nezvyknú chýbať vokálne koncerty, motivovala usporiadateľov BHS zaradiť tri piesňové recitály. Ich načasovanie do popoludňajších termínov (dokonca v pracovných dňoch) síce v dvoch prípadoch neovplyvnilo návštevnosť, napovedalo však, že tento žáner medzi dominanty hudobných sviatkov patriť nebude. Napokon, vokálne umenie v programovej ponuke večerných koncertov tiež participovalo skôr okrajovo, nehovoriac už o tom, že počas BHS nevystúpil v Opere SND ani jeden hosťujúci umelec. V troch recitáloch dostali príležitosť dámy: poľská mezzosopranistka Urszula Krygerová, španielska sopranistka Carmen Serranová a „domáce farby objahovala" mezzosopranistka Eva Blahová. Spoločným menovateľom dramaturgicky rozdielnych programov bola orientácia výlučne na piesňový repertoár, čo vzhľadom na absentovanie tohto hudobného žánra počas sezóny znamená chvályhodné obohatenie. Svedčí to tiež o kultivovanosti umelkýň, ochotných „obetovať" populárne operné čísla interpretačne náročnejšiemu komornému muzicírovaniu.

URSZULA KRYGEROVÁ – KATARZYNA JANKOWSKA

Mladá mezzosopranistka **Urszula Krygerová** z Poľska vložila do svojej ponuky piesne a cykly štyroch autorov: Gabriela Faurého, Fryderyka Chopina, Francisa Poulenca a Richarda Straussa. Už prvé Faurého piesne upozornili na krásne sfarbený, zamatový hlasový materiál sólistky, ovládaný výbornou dychovou technikou. Vďaka nej zneli frázy mäkko, vláčne a plasticky, tón bol objemovo plnohodnotný, či už šlo o mezza voce, piano, alebo o intenzívnejšiu dynamiku. Tej bolo však poskromne, Krygerová totiž prednášala piesne s príkladnou komornou intimitou, bez operných manier. Zmysel pre formovanie kontrastných nálad a rafinovaných detailov uplatnila v Chopinových *Poľských piesňach op. 17*. Mali atmosféru smútku, veselia, vtipu i meditatívnosti. V Poulencovom cykle *La courte paille* sme obdivovali lyrický esprit, v rámci ktorého znelo i tklivé mezza voce, tajomné vzrušenie či humorné nadľahčenie. Pastelové farby bohatého mezzosopránu vložila Urszula Krygerová do výberu piesní Richarda Straussa, korešpondujúcich s umeleckým naturelom sólistky, s jej inteligentným a kultivovaným prejavom. O pozitívne dojmy koncertu sa v plnej miere zaslúžila i klavírna partnerka **Katarzyna Jankowska**.

CARMEN SERRANOVÁ – ANTONIO LÓPEZ

V poradí druhý piesňový recitál v Zrkadlovej sieni Primaciálneho paláca s monotematickým profilom bol venovaný skladateľskému odkazu Španiela *Joaquina Turinu*. Jeho komornú tvorbu pre ľudský hlas a klavír sprostredkovala festivalovým hosťom i sopranistka **Car-**



FOTO ARCHÍV

CARMEN SERRANOVÁ

men Serranová a klavirista **Antonio López**. Okienko do tvorivej dielne u nás neveľmi známeho Turinu (zomrel pred 50 rokmi) by bolo iste zaujímavou dramaturgickou kuriozitou, no jediným autorom naplniť celý program nestačí. O to väčšmi, že predložené piesne zneli na veľmi príbuznú náladovú strunu. Keďže nebol k dispozícii preklad ich textu, posluchač bol odkázaný na vnímanie iba prostredníctvom vokálneho potenciálu hosťujúcej speváčky a ten príliš bohatý nebol.

Hlas Serranovej disponuje síce sýtou spodnou polohou a v nižšej dynamike má príjemnú farbu i lesk, avšak v stredoch trvalo pomerne dlho, kým sa aspoň čiastočne zbavil istého šelestu. Pokiaľ tessitura piesní siahala k výškam, speváčka ich všetky predviedla vo forte, a to ešte s ostrým tónovým záberom. Mimoriadnou úrovňou však nezaujal ani klavirista Antonio López, takže záverečná otázka sa týka účelnosti celého projektu. Hoci je pravdepodobné, že jeho finančné krytie nezaťažilo festivalový rozpočet, predsa by kritériá na akcepovanie programu mali byť prísnejšie.

EVA BLAHOVÁ – KAROL TOPERCZER

Slovenská speváčka **Eva Blahová** je jednou z mála našich umelkýň, ktoré sa intenzívne zaoberajú interpretáciou piesňovej literatúry. Má v tejto oblasti obrovský rozhľad, takže nebolo pochýb o tom, že zostava, ktorú si na festival vyberie, bude dramaturgicky i vkusovo vytríbená.

Tentoraz si v prvej polovici koncertu vybrala Goethem otextované piesne Franza Schuberta a *Cyklus piesní na básne kráľovnej Márie Stuartovej op. 135* od Roberta Schumanna. Blahovej interpretácia vychádzala z obsahu skladieb a ich atmosféry, pritom v úsilí čo najvernejšie interpretovať skladateľov zámer. Začala trocha zastretým a nepokojným tónom, ten sa však postupne zjemnil a plasticky modeloval hudobný tok piesní. Eva Blahová sa v poslednom období charakterizuje ako hlasový odbor mezzosoprán, to však je diskutabilné. Farba jej materiálu je totiž stále sopránová, hoci timbre je o čosi tmavší ako v minulosti. K pravému mezzosopránu jej chýbajú sýte a rezonančné hĺbky, na čo celkom zbytočne upozorňuje proklamovanou zmenou hlasového odboru. Navyše, v piesňovej literatúre nie sú hranice odborov rigorózne vymedzené, takže väčšmi záleží na muzikalite a štýle vokálneho interpreta.

Zaujímavým obohatením jej recitálu boli piesne amerického skladateľa Gordona Gettyho *The White Election*, poňaté s veľkým zmyslom pre náladové špecifiká a – podobne ako v nemeckých opusoch – prednesené s príkladnou deklamačnou precíznosťou. Záverečných *Sedem španielskych ľudových piesní* od Manuela de Fallu, kolorovaných v tmavších odtieňoch a kladúcich dôraz na prednesový temperament, uzavrelo oficiálnu časť programu Evy Blahovej a jej klavírneho spolupracovníka **Karola Toperczera**.

PAVEL UNGER

KONCERTY

EŠTE K LETU

Záverečný koncert tohtoročného Kultúrneho leta odznel 5. septembra v bratislavskom Dóme sv. Martina – v priestore s akustickými prednosťami, špecifikami, ale i úskaliami. V programe účinkoval Komorný orchester mesta Bratislavy **Cappella Istropolitana** na čele s **Róbertom Marečkom**. Umelecký vedúci sa spolu s **Júliusom Horváthom** prezentoval aj ako sólista známeho Bachovho *Koncertu pre dvoje husiel d mol* (BWV 1043). V ich prístupe dominovalo vzrušené tempo, v okrajových častiach (*Vivace*, resp. *Allegro*) priam na hranici artikulačných možností. V strednom *Largu non tanto* dominovali hĺbka vrúcnej muzikality a kantabilita.

V programe dostali príležitosť predstaviť sa s orchestrom dve talentované speváčky z triedy Idy Kirilovej. Sopranistka **Petra Baráthová** upútala svietivým timbrom, už posadenými výškami, zreteľnou artikuláciou textu a sympatickým emocionálnym vkladom v dvoch áriách zo slávnej sekvencie *Stabat mater* od G. B. Pergolesiho: „Cuius animam gementem" a „Vidit sum dulcem natum". Temnejší timbre, menej prierazný hlas, ale príkladné vcítenie sa do obsahu a nemalé dispozície pre úspešné zvládnutie koloratúrnych úskalí preukázala aj **Lenka Brázdiliková** v árii Cleopatry z opery Georga Friedricha Händela *Gulio Caesare*.

Z vypočutia Mozartovej *Missa brevis* (KV 61a) nevedno, nakoľko sa na výslednom dojme podieľali akustické zretele, nedalo sa však ubrániť pocitu, že dirigent najväčšiu dávku tvorivého úsilia premrhal na zladenie aparátu účinkujúcich – **Spevákeho zboru Konzervatória v Bratislave** (zbormajster Dušan Bill) s orchestrálnym a najmä organovým sprievodom. Veľká vzdialenosť organa od ostatných zúčastnených zapríčiňovala istý časový posun a menšiu asynchronizáciu súhry. Navyše aj výkon zboru vykazoval isté rezervy, čo pri vychutnávaní krás Mozartovej hudby prekážalo.

Pri takejto konštelácii aparátu, ako sa ukázalo, nie je vhodné uvádzať skladby, ktoré vyžadujú absolútnu koncentráciu a bezprostrednú korešpondenciu všetkých zúčastnených interpretov.

Záverečná *Symfónia č. 45 „Rozlúčková" fis mol* od Josepha Haydna, známa vo finále odchodom hudobníkov z pódia, s pôvodným zámerom vtipne pripomenúť grófovi Esterházymu nárok hráčov na zaslúženú dovolenku, priniesla uvoľnenie po napätej interpretácii (i konzumácii) Mozarta. Pocity uľahčenia ovládli aj so zrejmým nadšením, vrúcnosťou a tvorivým elánom hrajúci orchester.

„MIRBACH" DO NOVEJ SEZÓNY

V deň záveru Kultúrneho leta, 5. septembra, naštartovala nová koncertná sezóna prvým z cyklu mirbachovských matiné. Ako účinkujúci sa stretli na ňom otec a syn **Peter** a **Matej Drličkovci**, klavirista **Peter Čerman** a jeho (dnes už bývalý) žiak **Ladislav Fančovič**. Po celý čas zneli opusy autorov 20. storočia vrátane jednej premiéry z vyhne domácich skladateľov.

Peter Drlička (basklarinet) a jeho klavírny partner Peter Čerman potvrdili svoje skúsenosti a profesionalitu. Drličku aj v rámci tohto vystúpenia neostal nič dlžný svojmu presvedčeniu s poslaním propagovať (premiérovať) domácich autorov. V tomto prípade zaradil reprízovanú *Malú romancu* a premiéru *Scherzina* pre basklarinet a klavír od Milana Nováka. V obidvoch opusoch sme postrehli popri modalite vplyvy džezovej hudby – či v rytmickej (synkopy), či v akordickej zložke. Je to umná, bezproblémová relaxačná hudba.

V *Sonáte pre basklarinet a klavír* od Paula Hindemitha podčiarkli P. Drlička i P. Čerman neoklasicizujúce tendencie. Tvorili s odstupom, zameriavali sa predovšetkým na účinok väčších línií.

Matej Drlička (hral na klasickom klarinete) vystúpil so svojím generačným druhom, talentovaným Ladislavom Fančovičom, ktorý o. i. dôstojne reprezentoval slovenskú klavírnu pedagogiku na nedávnej 4. medzinárodnej Hummelovej súťaži, kde oprávnene získal Cenu SHF pre najlepšieho slovenského účastníka. Obidvaja mladí interpreti zanechali ten najpriaznivejší dojem. Predvádzaným skladbám vtláčali punc mladistvého tvorivého zaujatia jednak vo výrazovom, jednak v technicko-virtuóznom parametri. Už na začiatku sa zaskveli v iskrivej, invenčne pozoruhodnej *Sonáte pre klarinet a klavír* od Francisa Poulenca. Drlička junior je talentovaným inštrumentalistom. Nemá problémy pri intonácii aj pri rýchlych tempách, či pri prefukovaniach, ovláda rad fines v tvorení farebných odtienkov, citlivo tvorí a modeluje tóny. Všetko, čo hrá, poznačí osobnostným prístupom. V *Sonáte pre sólový klarinet* in B, kompozičnom klenote Edisona Vasiljeviča Denisova z roku 1972, mal dostatok príležitostí demonštrovať spomenuté kvality. Dvojčasťové dielo vyniklo originálnou nápaditosťou pri využívaní technických farebných možností sólového nástroja. Navyše, zaujalo začleňovaním mozaikovitých prvkov do celkového účinku. Obidve časti majú majstrovsky vybudovanú dynamickú klenbu s vzostupom, vrcholom i katarziou. Matej Drlička v sólovej Sonáte obstál skvele!

Program uzavrelo dvojčasťové *Orippo pre klarinet a klavír* (originálna verzia je pre sláčikový orchester) od M. Castillu. Po vážnejšom recitatíve druhá prskavkovitá časť *Allegro* obsahuje aj prvky virtuózneho exhibicionizmu.

Obecenstvo výkony umelcov nadšene ocenilo aplauzom a tak Drličkovci s klavírnym partnerstvom L. Fančoviča pridali odpočinkový opus Astora Piazzolu.

VLADIMÍR ČÍŽIK

EUGEN SUCHOŇ A ĽUDOVÁ PIESEŇ

Pod názvom „Eugen Suchoň a ľudová pieseň" zorganizoval Spolok hudobného folklóru spolu so SĽUKom a Slovenským rozhlasom koncert venovaný nedožitým narodeninám Eugena Suchoňa. Podujatie bolo výnimočné najmä tým, že reflektovalo predovšetkým úctu k skladateľovi; pre mňa tým, že ma vrátilo k myšlienkam i slovám prof. Suchoňa na Vysokej škole pedagogickej v Bratislave, kde sa v súvislosti s hudobnou teóriou i vlastnou tvorbou často obracal k ľudovým piesňam. Mal som šťastie neskôr ako redaktor ľudovej hudby vracať sa k E. Suchoňovi, aby som jeho poznatky i osobný vzťah k ľudovým piesňam využil bohatšie v rozhlase. Pri rozhovoroch potvrdil, že v rokoch mladosti v rodnom Pezinku ho ľudové piesne nepriťahovali. Nič zvláštne v nich nevidel. Až keď mu raz pán Krasňanský, tajomník Slovenskej ligy, priniesol tie stredoslovenské, oravské, terchovské, ba i východoslovenské, to

už bol objav. Nasledovala zbierka *Slovenské spevy* a monografia *Detva*, pri ktorých ho spolu s organistom Alojzom Paučom upozorňoval na ďalšie piesne. Upútala ho predovšetkým jedna: „Nebol som pri milej." Na prvý pohľad v *f mol*, ale s malou septimou na piatom tóne. Zistil, že v *Slovenských spevoch* redaktori opravovali takúto malú septimu na veľkú, čím vlastne zotreli melodickú jedinečnosť.

Suchoňa táto malá septima inšpirovala na objav novej harmonizácie, a to akordom na zníženej septime. Na základe tohto princípu pristupoval – dvadsaťročný – k harmonizácii iných piesní a s inými tonálnymi zvláštnosťami, a tento princíp sa stal Suchoňovým východiskom nielen v oblasti harmonizácie ľudových piesní, ale i pri využití ich prvkov vo vlastnej kompozičnej práci, ako o tom svedčí aj *Sláčikové kvarteto* op. 2. Pri štrukturálnych analýzach slovenských ľudových piesní Suchoň zistil, že pravá archetypálna slovenská ľudová pieseň je vždy modálna, no že aj durové či molové piesne sa dajú harmonizovať modálne. Bolo to nielen konštatovanie, ale bola to i sila, ktorá ho hnala v hľadaní vlastnej hudobnej reči viac a viac dopredu. Z osvojenia mnohých prvkov ľudových piesní vznikla (roku 1932) i pieseň *Aká si mi krásna* pre dievčenský spevácky zbor. Tradičným spôsobom harmonizovaná prostá pieseň, ktorú sám zaraďoval i medzi ľudové piesne. To bol začiatok, ktorý gradoval až po operu *Krútňava* (1947), v ktorej je veľké množstvo slovensky znejúcich melódií, no iba jedna je ľudová: *Ej, pred hostincom hudci hudú*, akoby prejav úcty voči ľudovému pokladu.

V opere *Svätopluk*, v náreku kňažiek Moreny (v 2. dejstve) používa prvky ľudových plačiek, ktoré majú až slovanské korene. Vyskytuje sa tu množstvo hudobných motívov odvodených z prvkov ľudových piesní obradného charakteru. Porovnávacou metódou prameňov, počnúc Niederleho *Slovanskými starožitnosťami* cez nahrávky plačiek zo stredného Slovenska, ktoré mu poskytol Ladislav Leng, dospel k zaujímavým záverom. Z prvkov chromatického mezzotetrachordu v kombinácii intervalov malej, zväčšenej i veľkej sekundy motivicky vytvoril nárek kňažiek.

Podobne i v *Rapsodickej suite*, komponovanej dvanásťtónovou technikou, cítiť slovenského ducha.

Cez využitie mnohých tonálnych, melodických, harmonických i rytmických špecifík slovenských ľudových piesní v kompozičnej práci dospel Suchoň k poznaniu ducha národa, jeho predstáv a túžby po spravodlivosti, slobode, vyšších mravných hodnotách, ale i dobre a krásy. V čase umeleckej zrelosti (roku 1975) sa zo svojho vzťahu k ľudovej piesni vyznal slovami: „Slovenská ľudová pieseň je mojou veľkou láskou. Hrá veľkú úlohu v mojej tvorbe i v mojom živote. Snažil som sa do nej vniknúť racionálnym pohľadom teoretika, ale vždy ma strhla jej emocionálna zložka. Azda preto sa mi nepodarilo napísať o slovenskej ľudovej piesni vedeckú stať. Bral som ju teda od začiatku svojej tvorby ako nevyčerpateľný zdroj inšpirácie. Raz som ju harmonizoval, inokedy upravoval, no aj vtedy, keď som ju nemienil spracovať ako objekt, jej jadro sa skrývalo v melodike a rytmike mojich komorných a symfonických skladieb.

Je prosto úžasné, čo všetko vedel náš ľud na základe životných skúseností stvoriť v úzkom rámci prostých piesní, opisujúc svoje žiale i radosti.

Každá ľudová pieseň je pre mňa drahokam, ako čistý diamant. Pre nás, slovenských skladateľov, bola vždy východiskom a sme zo srdca radi, že sme sa pri kladení základov slovenskej hudobnej kultúry mohli o tento vzácny poklad oprieť, z neho vychádzať a umelecky znovu a znovu ho stvárňovať."

Suchoň v rôznych tvorivých obdobiach pristupoval k ľudovým piesňam vždy inak. Vracal sa k nim počas celého tvorivého života. Bol presvedčený, že je v nich neustále čo objavovať. Cez ich štrukturálne osobitosti a zvláštnosti najmä v ich melodike a modalite (lydicko-mixolydický modus) sa dopracoval k vlastnej hudobnej reči.

Koncert, ktorý ma inšpiroval na spomienky i na túto úvahu, bol vzácnym umeleckým zážitkom vďaka všetkým zainteresovaným účinkujúcim a zároveň výrazom ich vďaky i vyslovenou úctou voči skladateľovi Eugenovi Suchoňovi. Jeho kompozične spracované a dotvorené ľudové piesne v štylizovanej podobe sú pre našu hudobnú kultúru trvalou hodnotou a sú stále aktuálne. S hrdosťou sa k nim hlási aj SĽUK (pri 50. výročí vzniku) i rad ďalších umeleckých telies.

Všetci účinkujúci interpreti sa ich s veľkým zanietením úspešne zmocnili. Ako sólisti účinkovali **Monika Farkašová**, soprán (SĽUK), **Mikuláš Doboš**, basbarytón (Opera SND), ďalej **Detský a Mládežnícky spevácky zbor SRo** (zbormajsterka Janka Rychlá), **Miešaný zbor SĽUKu** (zbormajster Branislav Kostka), **OĽUN Slovenského rozhlasu**, rozšírený o ľudovú hudbu SĽUKu a o ďalších hráčov. Dirigoval **Miroslav Šmíd**.

Koncert nahral (**17. 8.**), odvysielal a do hudobného archívu vložil Slovenský rozhlas, redakcia Ľudovej hudby.

ONDREJ DEMO

KALEIDOSKOP

Gija Kančeli bol tohto roku sídelným skladateľom **Medzinárodných hudobných týždňov v Luzerne (14. 8. –11. 9.).** Rotterdamský filharmonický orchester pod vedením Valerija Gergijeva a Gidon Kremer uviedli v rámci tohto festivalu Kančeliho *Lament*, Stuttgartský komorný orchester pod taktovkou Dennisa Russela Daviesa s Derekom Lee Raginom, Kim Kashkashianovou a Thomasom Demengom v rámci jedného koncertu zahrali *Ranné modlitby, Valse Boston, Abii ne viderem* a *Diplipito*. Ďalej zaznelo *Oplakané vetrom* v podaní Göteborských symfonikov pod taktovkou Neemeho Järviho, s Jurijom Bašmetom ako sólistom, Česká filharmónia pod taktovkou Vladimira Ashkenazyho uviedla *4. symfóniu* a s napätím sa očakávalo Kančeliho nové orchestrálne dielo, ktorého premiéru v rámci festivalu zverili Nemeckému symfonickému orchestru z Berlína pod vedením Džansuga Kachidzeho. Zo skladateľovej komornej hudby zaznelo *Po plači* v podaní Ivana Monighettiho a *Nočné modlitby* v podaní Kronos Quartet.

Po mimoriadne úspešnej nahrávke diel Giju Kančeliho na labeli ECM (*Trauerfarbenes Land, ...à la Duduki*) vyšiel na jar tohto roku ďalší kompaktný disk s dielami *Simi* a *Magnum ignotum* v podaní Mstislava Rostropoviča a Flámskej národnej filharmónie pod taktovkou Džansuga Kachidzeho.

Gija Kančeli sa tohto roku stal nositeľom ceny „Triumf", ktorú v Rusku od roku 1993 každoročne v deň ortodoxných Vianoc (7. januára) udeľuje kultúrny kruh Nezávislej inteligencie piatim osobnostiam ruského kultúrneho života. (Predchádzajúcimi nositeľmi tejto ceny boli o. i. Alfred Schnittke roku 1993 a Arvo Pärt roku 1995.)

Národné divadlo vo Weimare plánuje nemeckú premiéru Kančeliho opery *Hudba pre živých* v réžii Roberta Sturuu. Koncom roka zaznie v Amsterdame v podaní Rozhlasového filharmonického orchestra, Veľkého rozhlasového zboru (spoluúčinkuje Jurij Bašmet) svetová premiéra *Rekviem pre sólovú violu, zbor a orchester*, diela, ktoré vzniklo na objednávku Nadácie Eduarda van Beinuma pre festival Gaudeamus. S mottom „hudobné posolstvo národom sveta na konci tisícročia" píše Gija Kančeli ďalšie vokálnosymfonické dielo na objednávku Newyorského filharmonického orchestra, ktorého premiéra sa uskutoční 7. novembra.

NEZABUDNUTEĽNÝ FESTIVAL

Dvanásť podujatí v rámci **44. Košickej hudobnej jari** prinieslo priaznivcom množstvo zážitkov. Festival bol vyvrcholením jubilejnej 30. koncertnej sezóny ŠFK a podujatím, na ktorom sa snúbilo umenie hudobné, výtvarné a spevácke s muzikologickými akciami (workshop „Historická interpretácia" s Adrianom Rajterom v priestoroch košického Konzervatória na Hlavnej ulici). Podujatia boli situované do rôznych priestorov, čo festivalu zaistilo dôstojný charakter. Okrem Domu umenia a jeho priestorov (využitých napríklad aj na vernisáž obrazov rakúskej veľvyslankyne Gabriele Matznerovej, sa konali koncerty aj v kostole sv. Trojice, kde sa s veľkým úspechom predstavil súbor Musica aeterna (Corelli, Vivaldi, Geminiani, Locatelli, Pergolesi, Manfredini), ďalej v akusticky a esteticky vyhovujúcom modernom kultúrnom stredisku Južan (koncert španielskeho klarinetového kvinteta), napokon koncertná sála konzervatória hostila interpretov z Košíc. Úspešný bol koncert Ivana Sokola na doposiaľ koncertne nevyužívanom organe v Dominikánskom kostole.

Otvárací koncert mal prívlastok slávnostný, a to nielen v záhlaví. Jeho neopakovateľnosť zdôrazňoval hosťujúci dirigent **Dr. Ľudovít Rajter** s dielami Ludwiga van Beethovena – predohrou *Leonora III.* (zaznela aj pred 30 rokmi pod taktovkou jeho žiaka Bystríka Režuchu) a *9. symfóniou* d mol s „Ódou na radosť". Spoluúčinkovali **Spevácky zbor mesta Bratislavy** (zbormajster Ladislav Holásek), sólisti **Klaudia Dernerová**, **Hana Štolfová-Bandová**, **Josef Kundlák** a **Gustáv Beláček**.

Sledovať výkon majstra Rajtera bolo skutočným zážitkom. Jeho koncepcia bezo zvyšku priblížila poslucháčovi hlboký duchovný a filozofický základ tohto veľdiela, zdôrazňujúc všeplatné humanistické posolstvo. Orchester hral s istotou, razantne, presne, zbor tak ako vždy upútal nádhernými pianami, súladom s orchestrom i sólistami. Z nich sa najviac darilo sopránu a basistovi s prierazným nosným tónom, kým tenor aj alt miestami zanikali v akusticky stiesnenom priestore.

Koncert orchestra ŠFK (poriadaný za účasti a spolupráce Francúzskeho inštitútu a Poľského inštitútu v Bratislave) mal na programe diela C. Debussyho, F. Chopina, P. I. Čajkovského a C. Francka, a to pod vedením dirigenta **Emanuela Villauma**. Jeho decentné sprostredkovanie *Faunovho odpoludnia*, vláčne, ale zrozumiteľné gestá, nápaditá koncepcia i dramaturgicky objavné zvládnutie symfonickej básne C. Francka *Prekliaty lovec* urobili z dirigenta objav festivalu; na druhej strane z poľského klaviristu **Andrzeja Pikula** v Chopinovom *koncerte* č. 2 zas jediný „omyl" dramaturgie. Príležitosť na prezentáciu dostal aj **Symfonický orchester Konzervatória** v Košiciach. Pod takovkou **Bartolomeja Buráša** naštudoval Gluckovu predohru *Ifigénia v Aulide*, Griegovu *Lyrickú suitu* op. 54 a Schubertovu *Symfóniu* h mol („Nedokončenú"). Vhodne volená dramaturgia a kvalitné predvedenie skladieb potvrdili schopnosti mladých hudobníkov a ich perspektívy pri rozvíjaní kvalít slovenských telies.

Dominantou festivalu bol koncert českých hostí, najmä sólistky **Gabriely Demeterovej** z Prahy, ktorá pod vedením šéfdirigenta **Tomáša Koutníka** uviedla zlatý klinec svojho repertoára, Dvořákov *Koncert pre husle a orchester a mol* op. 53. Na rozdiel od CD nahrávky tejto skladby (s L. Peškom) bol jej prejav v Košiciach omnoho spontánnejší, presný a zanietený, s väčšími dynamickými amplitúdami. Aj dirigent Koutník podporil sólistkin výkon v maximálnej miere, orchestrálne party boli vyrovnané, sláčiky „mäkké", poddajné. Tomáš Koutník sa zaslúžil o mimoriadny výkon orchestra aj v Mahlerovej *Symfónii č. 1 D dur*. Výkon dirigenta s jasným gestom, prehľadnou koncepciou a mahlerovsky exponovaným výrazom podporili virtuózne a bezchybne hrajúci členovia orchestra ŠFK.

To však nemožno rovnako povedať o ďalšom koncerte orchestra ŠFK, na ktorom zazneli dve Mozartove diela: *Symfónia č. 41 „Jupiterská"* a *Rekviem*. Spoluúčinkovali **Collegium technicum** (zbormajster Karol Petróczi), spamäti dirigoval **Alfred Walter** (Belgicko). Zo sólistov zaujali **Iveta Matyášová**, altistka **Heidi Eisenbergová** z USA, tenorista **Guido Pikal** a basista **Benno Schollum**. Dirigent Walter, dlhoročný spolupracovník košických filharmonikov, dobre pozná akustiku koncertnej sály Domu umenia, preto pozmenil rozsadenie orchestra. Výkon a celkové vyznenie programovaných skladieb mali štandardnú úroveň.

Skutočným objavom sa stal hosťujúci dirigent **Barnabás Héja** z Maďarska, ktorý pohotovo zaskočil namiesto chorého Zoltána Kocsisa. V Mozartovom *Koncerte pre klavír a orchester č. 28* KV 466 zverili sólový part známemu **Jenö Jandóovi** s perlivou pianistickou technikou a mozartovsky elegantným prejavom. Dirigent Héja si získal sympatie orchestra i návštevníkov Mozartovou *Symfóniou č. 29* A dur a hlavne Brahmsovou *Symfóniou* č. *2* D dur. Je víťazom vlaňajšej Medzinárodnej televíznej dirigentskej súťaže v Budapešti, jeho práca s orchestrom je precízna, dôkladná a inšpiratívna, posluchač vníma význam každej frázy, témy či protihlasu, ako aj jeho schopnosť vyťažiť z orchestra neobvyklé pianá, sústredenie, súzvuk a farebné exponovanie nástrojov.

Britský dirigent **Andrew Mogrelia** na záverečnom koncerte KHJ si úspech s uvedením Smetanovho cyklu *Má vlast* nezískal jednoznačne. Najmä tí, ktorí sa nedokázali v interpretácii cyklu zrieť zaužívaných, tradičných postupov, boli nespokojní. Napriek tomu treba Smetanovo dielo vnímať ako základný „kameň" európskeho symfonizmu a Mogrelia dokázal upútať práve novým netradičným pochopením, pričom vyzdvihol bohatstvo myšlienok, citu, dramatizmu a výrazových gradácií. Koncert bol dôstojným zavŕšením celého cyklu symfonických koncertov v rámci 44. KHJ.

LÝDIA URBANČÍKOVÁ

Haydn v Eisenstadte

Medzinárodný hudobný festival **Haydn-Tage** v Eisenstadte (Rakúsko) vstúpil tohto roku do druhého desaťročia – opäť s lákavou ponukou pre priaznivcov hudby, najmä tvorby Josepha Haydna. Na programe podujatia, ktoré sa konalo v druhej dekáde septembra, boli Haydnove symfónie, komorné diela, oratórium *Stvorenie*, večer sopranistky **Sumi Jo**, árie zo skladateľových opier (Bernarda Fink), opera *Armida* a vystúpenie mladej úspešnej rakúskej huslistky **Lidie Baichovej** (hrala Haydnov *Koncert pre husle a orchester G dur*). Dramaturgia zaujímavo oživila jednotlivé večery – na jednom z koncertov odzneli kvartetá Josepha a Michaela Haydnovcov, popri opere *Armida* si mohli návštevníci vypočuť výňatky z opery spracované pre sláčikový orchester. Takýchto kombinácií, svedčiacich o bohatstve Haydnovho hudobného odkazu, bolo viacero.

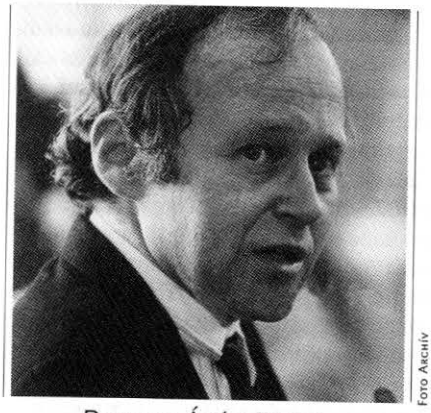


Foto Archív

Dirigent Ádám Fischer

Opera má na spomínanom festivale osobité postavenie. Roku 1994 sa intendant Walter Reicher rozhodol oživiť Haydnovu hudobnodramatickú tvorbu. Bol to smelý zámer, veď Eisenstadt nemá divadelnú scénu, tú nahradilo pódium koncertnej siene na zámku Esterházyovcov. Pravda, na pódiu, kde kedysi Haydn dirigoval svoj orchester – a to má tiež svoje čaro. Doteraz inscenovali v rámci festivalu tieto Haydnove opery: *La fedeltà premiata* (Odmenená vernosť), *Orlando Paladino* (Rytier Roland), *Philemon a Baucis* (inscenácia s bábkami), *Il mondo della Luna* (Svet na Mesiaci) a *L'Isola disabitata* (Neobývaný ostrov).

V čase, keď bol Haydn dvorným kapelníkom v službách grófa Esterházyho a neskôr aj operným riaditeľom v Esterháze (dnes v Maďarsku) skomponoval 23 opier. Ich premiéry i reprízy uvádzal v grófskom opernom divadle v Esterháze, kde naštudoval a dirigoval aj opery iných skladateľov; pod Haydnovou taktovkou na esterházyovskom dvore zaznelo 88 operných diel. Záujem o Haydnove opery neskôr poklesol a len časť z nich sa zachovala. Medzi tieto diela patrí *Armida* inscenovaná tohto roku v Eisenstadte (v Prešporku ju roku 1786, dva roky po premiére v Esterháze, uviedla operná spoločnosť grófa Erdödyho). Operu hudobne naštudoval a dirigoval **Ádám Fischer**, hrala **Rakúsko-maďarská Haydnova filharmónia**, réžiu mal **Michael Schilhan**, titulné postavy spievali **Christine Reiterová** (Armida) a **Johannes Chum** (Rinaldo); dielo, ktoré uviedli na zámku v Eisenstadte, na scéne bez opony, bez techniky, s jednoduchou scénickou výpravou, sa stretlo s obrovským úspechom u obecenstva.

V rámci festivalu bola v Múzeu Josepha Haydna a priľahlom Haydnovom centre sprístupnená výstava *Joseph Haydn a opera*. Je to vynikajúci zdroj informácií; pre tých, čo sa zaujímajú o operné dielo skladateľa, je prístupná až do konca roka.

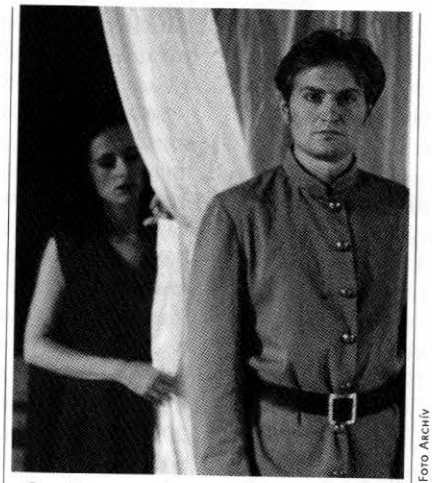


Foto Archív

Ch. Reiterová a J. Chum v Armide

Veľkým zážitkom, znásobeným atmosférou sály na zámku Esterházyovcov, bolo uvedenie Haydnovho *Stvorenia* pod taktovkou **Richarda Hickoxa**, s **Viedenským komorným zborom** a zahraničnými sólistami. Bola to pocta majstrovi, adekvátna jeho osobnosti.

Nina Litschauerová

KALEIDOSKOP

Seiji Ozawa (64) sa na jeseň 2002 stáva (zatiaľ) na tri roky hudobným riaditeľom Viedenskej štátnej opery. Túto funkciu naposledy zastával Claudio Abbado, ktorého odchodom roku 1991 zostala neobsadená. Prekvapivú informáciu vyhlásil riaditeľ opery Ioan Holender začiatkom leta t. r. Podľa dohodnutých plánov bude nový dirigent a hudobný riaditeľ osobne prítomný vo Viedni ročne päť mesiacov a v každej sezóne bude dirigovať 25 predstavení. Ozawa zároveň ukončí svoje 26-ročné pôsobenie na čele Boston Symphony Orchestra a počas trvania zmluvy s Viedenskou štátnu operou nebude dirigovať v žiadnom inom opernom divadle. Vo svojej poslednej plánovanej sezóne (2005 - 2009) uvedie I. Holender o. i. Janáčkovu operu *Jenufa*, svetovú premiéru opery, písanej na objednávku Viedenskej štátnej opery, ako aj Wagnerovu operu *Der fliegende Holländer*.

Simon Rattle sa roku 2001 stáva nástupcom Claudia Abbada na čele Berlínskeho filharmonického orchestra. Voľba tohto moderného dirigenta bude zárukou pokračovania Abbadovho kurzu koncepčného repertoáru, otvoreného o. i. aj voči súčasnej hudbe.

Začiatkom leta predstavenstvo spolku viedenskej Komornej opery nečakane odvolalo riaditeľa divadla **Josefa Husseka**. Na jeho miesto nastúpil trojčlenný riadiaci tím: Isabella Gaborová, vdova po zakladateľovi tohto dnes už prestížneho hudobného divadla, dirigent Paul Weigold ako umelecký vedúci a Holger Beck zodpovedný za ekonomiku. Dôvodom tohto nezvyčajného kroku (J. Hussek má zmluvu do konca augusta 2000 a dovtedy mu bude vyplácaná aj mzda) boli o. i. údajné nezrovnalosti o smerovaní divadla, čo vyvolalo počudovanie, pretože predstavenstvo v apríli odsúhlasilo Hussekov dramaturgický plán na sezónu 1999/2000. Okrem toho predbežné deklarované ciele nového vedenia sa neodlišujú od Hussekových doterajších programových zásad. Viedenská komorná opera, ktorá vždy bola zaujímavá svojím neštandardným repertoárom a angažovaním spevákov stojacich na štartovacej čiare svojej kariéry, neraz pozývala do svojich inscenácií aj mladých slovenských vokálnych sólistov. Vďaka osobným kontaktom a pravidelným návštevám v Bratislave poznal J. Hussek dôverne bratislavskú opernú scénu. la

Grand Prix Svetozára Stračinu

Súťaž **Grand Prix Svetozára Stračinu** je následníčkou Prix Folklorique de Radio Bratislava, ktorá je tu od 70. rokov a ktorá výrazne prispela k zvýšeniu celkovej úrovne práce s hudobným folklórom v rozhlase. Týkalo sa to, samozrejme, najmä slovenských staníc, ale postupne od druhej polovice 70. a v priebehu 80. rokov sa jej kvalitatívne stimulujúci vplyv rozšíril aj na ďalšie moravské a české rozhlasové štúdiá. Napokon tento hudobný žáner obsiahol aj desiatky európskych rozhlasových staníc, ktoré so svojimi nahrávkami prišli do Bratislavy na súťaž.

Žáner autentických nahrávok ľudovej hudby a rôzne stupne umeleckej štylizácie folklóru boli azda najvýraznejšími umeleckými formami, ktorými rozhlasové vysielanie v relatívne širokom zábere ovplyvnilo svoje posluchárske zázemie. Podujatiu Prix Folklorique vďačia rozhlas, i samotná hudobná tvorba na Slovensku za vznik desiatok vynikajúcich nahrávok a úprav. Špecifickosť súťaže spočívala v tom, že oblasť hudobného folklóru prekročila hranice jednoduchej štúdiovej či terénnej nahrávky a nachádzala celkom osobité formy technickej adjustáže, ako aj technicko-umelecké koncepcie v transformácii pôvodného zvukového tvaru ľudovej hudby a vygenerovala nový typ nahrávok s náročnými estetickými i výrazovými kvalitami. Zásluhu na tom mal široký kolektív Redakcie ľudovej hudby Slovenského rozhlasu v Bratislave, ktorý splnil náročnú úlohu stimulátora tohto, najmä pre slovenskú hudbu charakteristického, žánru. Podstatné je aj to, že takmer nebolo slovenského skladateľa, ktorý by nebol zareagoval na túto iniciatívu a sporadicky alebo pravidelne by nebol prispieval do súťaže svojimi úpravami či umelecky náročnými štylizáciami folklórnych prejavov. Medzi nimi bol rad skladateľov, čo neboli práve v obľube vtedajších mocipánov slovenskej hudby, či už vo Zväze slovenských skladateľov alebo v iných štátnych a straníckych cenzorských orgánoch. Napokon si tento žánrový okruh slovenskej hudby získal úctu nielen mnohých zahraničných účastníkov súťaže, ale početné úspešné skladby sa podľa štatútu objavili aj vo vysielaní mnohých európskych rozhlasových staníc.

Všetko, čo sme tu Prix folklorique pripísali, znie ako nekrológ, pri ktorom sa vyzdvihujú predovšetkým pozitívne vlastnosti „zosnulého" a na menej pozitívne sa zabúda. Každopádne umelecké, technické, rozhlasové, dramaturgické, repertoárové, posluchárske a ďalšie pozitíva v bilancii vysoko prevyšujú to, čo niektorí kritici občas tomuto podujatiu vyčítali. Interný lobizmus štúdií a pritom výber nie vždy najkvalitnejších nahrávok sa uplatňovali v silnejúcom komerčnom a konkurenčnom „súťažení" populárnych žánrov, do ktorých sčasti aj tento okruh slovenskej hudby patrí. To, že súťaž zanikla napriek všetkému, čo sme uviedli, súvisí s tzv. transformáciou, v priebehu ktorej sa veselo z vane vylievala nielen špinavá voda, ale v kultúrnej „výlevke" skončili aj celé desiatky úspešných „detí", podujatia a inštitúcie, ktoré za desaťročia získali v slovenskej hudobnej kultúre výrazne inštitucionalizované postavenie. Súčasne sa však zdá, že dnes už staršia skladateľská generácia je trocha bezradná: čo s ľudovou hudbou? Pokiaľ v minulých desaťročiach súbory a médiá objednávali úpravy tohto typu, skladby vznikali. Dnes však chýbajú peniaze aj objednávatelia a u skladateľov zrejme inšpiračný prameň vyschol. Zdá sa, že podaktorí skladatelia akoby sa hanbili za pozornosť, ktorú v minulosti venovali tomuto žánru, nehodiacemu sa do globalizačnej, nenárodnej a dnes inej konjunkturálnej doby. Aj to je súčasť transformácie morálky dneška.

Grand Prix Svetozára Stračinu, táto nová forma súťaže, je logickým pokračovaním „starej" Prix folklorique, medzi stálych účastníkov ktorej sa zaraďoval svojimi početnými skladbami aj zosnulý Svetozár Stračina, patriaci v tomto žánri k najinvenčnejším tvorcom. Desiatky jeho skladieb stále zneli a boli reprízované v rozhlase, nimi sa saturovali mnohé scénicko-tanečné programy, nielen v profesionálnych alebo poloprofesionálnych telesách, akými sú (dúfajme, že nebude potrebné aj tu čoskoro použiť slovo *boli*) SĽUK a Lúčnica, a objavili sa v repertoári mnohých úspešných a s vysokými umeleckými nárokmi pracujúcich folklórnych súborov.

Spoločnosť Sveťa Stračinu sa rozhodla spolu so Slovenským rozhlasom, Hudobným fondom a Spolkom hudobného folklóru pri Slovenskej hudobnej únii odštartovať v marci tohto roka prvý (alebo nultý) pokusný ročník tejto súťaže, čím mohla nadviazať na mnohé pozitívne skúsenosti predchádzajúcej rozhlasovej súťaže. V každom prípade bolo zrejmé, že na tradíciu možno či treba nadviazať, aj to, že spoločenský a mediálny záujem o tento folklórny žáner pretrváva, hľadá a nachádza si miesto v nových spoločenských a komerčných podmienkach hudobnej kultúry.

Súťaž prebiehala v troch tradičných kategóriách, ktoré by sme mohli v skratke charakterizovať ako: A. Autentický hudobný folklór v jeho pôvodných prejavoch; B. folklórna hudba, ktorá sa interpretovala na základe pripravenej notovej predlohy; C. hudba, ktorej základom je folklórny materiál, avšak v skladateľsky štylizovanej podobe. Nahrávky mali na súťaži premiéru a prvý raz odzneli v tejto poloverejnej forme, pretože súťaž bola verejnosti prístupná. Súťaž predchádzal výber, ktorý sa týkal zaraďovania skladieb do jednotlivých kategórií. A i napriek tomu sa v súťaži ocitol úctyhodný počet nahrávok: v kategórii A – 30, v kategórii B – 29,v kategórii C – 17 nahrávok. S nimi sa porota oboznámila v dvoch odposluchoch počas jedného dňa.

Čo možno považovať za pozitíva akcie? V prvom rade skutočnosť, že vedľa tradičných skladateľských mien a interpretov sa objavili nové tváre, prinášajúce aj iné selekčné a umelecké pohľady na folklór, v podstate jednoduchšie a transparentnejšie, zodpovedajúce celkovému trendu v umeleckej hudbe. Pred desaťročím mohli do súťaže priniesť zvukovotechnicky perfektné nahrávky len veľké špecializované, profesionálne rozhlasové štúdiá. V súčasnosti sa (aj vďaka počítačovej a digitálnej technike) nahrávacia technika natoľko zlepšila a miniaturizovala, že každé malé štúdio vie s dobrým technicko-režisérskym zázemím ponúknuť nahrávky, ktoré

čo do umeleckej koncepcie sú viac ako rovnocenným partnerom veľkých štúdií. Aj tu sa ukazuje, že rozhodujúcim faktorom je človek ako vládca nad hudobnou a digitálnou technikou. V minulosti bol folklórny žáner profesionálnou doménou niektorých skladateľov, dnes sa mladí muzikanti pohybujú vo folklórnom žánri veľmi suverénne. Poznajú ho z autopsie, vlastnej zberateľskej aktivity a vedia mu dať aj potrebný tvar, aby mohol konkurovať i tradičným formám komerčnej populárnej hudby. Napokon, producentmi sú dnes aj folklórne súbory, ktoré prichádzajú do súťaže s vlastnými nahrávkami.

Každá kategória odkryla svoje osobité problémy. V kategórii A boli vyvážené vokálne a inštrumentálne prejavy, hudby pochádzali zväčša zo stredného a východného Slovenska, s podpolianskymi a šarišskými muzikantmi. Ich funkčným základom boli terchovské nôty, podpolianske cifrovačky, čardáše a mládenecké tance. Zaujímavá bola najmä štruktúra producentov. Popri rozhlasových štúdiách z Bratislavy, Banskej Bystrice, Košíc a Prešova sa prezentovali firmy ako Akcent, Music-Master, DUB-ART, KULTOBIN, NEV, ale aj Obecný úrad zo Zázrivej, Radosť Trenčín a ďalšie. Pomerne široký bol repertoár s piesňami mládeneckými (Súča), mužskými (Telgárt), objavili sa piesne banícke (Poráč), drotárske (Trenčín), prekáračkové (Terchová), vianočné piesne (Kudlovce) i rozsiahly piesňový repertoár žien (jánske trávnice, ľúbostné, žartovné a ďalšie). Zvíťazili nahrávky Music-Master (Ponická Huta a Terchová) z Banskej Bystrice a Nev Prešov (ženy z Jarabiny). Bola to nielen technická kvalita, ale aj štýl prednesu, výber a objav nových muzík a spevákov, čo boli rozhodujúce faktory v kategórii A. Je zrejmé, že sa formuje nová tradičná spevácka generácia a nastupujú vynikajúci mladí inštrumentalisti (primáši).

V kategórii B sme sa stretli s tými istými producentmi, ktorí medzi súborovými muzikantmi nahrali rad bežných súborových úprav (napr. Rinalda Oláha), ako aj s generáciou mladšou, s prejavmi známych súborových muzikantov, ktorí tvoria pre svoje folklórne súbory a súborové muziky, ako Marián Járek (z Ponitranu), František Slavkovský (Košice), Štefan Molota (pre SĽUK), Ján Saloka, Stanislav Salanci, Jaroslav Hazlinger, Leonard Vajduliak, Miroslav Dudík, Jaroslav Stráňavský a i. Poradie troch víťazných snímok bolo takéto: Jaroslav Stráňavský, Inšpirácie pre jedny husle (Music Master, Banská Bystrica), Štefan Molota, Piesne z Telgártu (Slovenský rozhlas, štúdio Banská Bystrica), Ján Kružliak, Ozveny z vrchov (Slovenský rozhlas Bratislava). Pri nahrávkach to boli predovšetkým vynikajúce interpretačné výkony muzikantov a spevákov, ale aj veľmi decentný a štýlu verný spôsob úprav folklórneho materiálu.

Kategória C bola zastúpená skromnejšie (17 snímok) s veľkými časovými diferenciami medzi jednotlivými úpravami, ktoré siahali od 3–4-minútových skladieb po 9- až 15-minútové skladby. Diferencovaný bol aj prístup a spracovanie od jednoduchých útvarov až po prekomponované a rozvinuté formy. Heterogénny bol aj štýl, siahajúci k rockovej a popovej palete, k akémusi folk-popu, spolu s prvkami typu „irish coffee" až po hudbu Rómov z Macedónska, Transylvánie, Arumúnov, Chorvátska, s prvkami turkizmov a pod. Najmä nahrávky Ghymešskej skupiny priniesli mnohovrstvový materiál. Pri nahrávkach nie je ani také podstatné začleňovanie rôznych štylistických prvkov do skladby ako schopnosť skĺbiť ich do presvedčivého umeleckého organizmu, dať im vo výraze a vo funkcii zmysel. Medzi upravovateľmi sa objavili mená ako Vlasta Redl, Zuzana Homolová, A. Bujak, Tibor Szarka, Martin Čorej, Ivan Dubecký, Peter Uličný, Martin Kukučka, Miroslav Baloga, Jozef Salanci a napokon opäť Ján Kružliak, Jaroslav Stráňavský a Igor Danihel. U niektorých išlo viac o výraznejší interpretačný podiel alebo o producentsky-technickú účasť než o vklad vlastnej umeleckej autorskej štylizácie. Okruh bol opäť širší o firmy a štúdiá Pavian Records, Monique Agency a Ghymes Group a i., pričom upravovatelia boli prevažne producentmi a editormi snímok. Víťazné snímky boli: 1. Jaroslav Stráňavský-Igor Danihel, Balada z Borovín (producent Music Master, Banská Bystrica), 2. Ivan Dubecký, Vstávajte pastieri (Slovenský rozhlas Bratislava), 3. Ján Kružliak, Pozri miuá (Slovenský rozhlas Bratislava).

V sume týchto výsledkov a v súlade s predchádzajúcimi praktikami na Prix folklorique sa odovzdávali ceny aj typu Grand Prix. Dostali ich Jaroslav Stráňavský za Inšpirácie pre jedny husle, J. Stráňavský-Igor Danihel, Balada z Borovín a snímka Poctivá panenka prisahala, všetky z produkcie Music-Master z Banskej Bystrice, zároveň najväčšie umelecké i technické prekvapenie súťaže.

Grad Prix bola odovzdaná na záverečnom koncerte, na ktorom vystúpili i Detský folklórny súbor Vienok, spevácka skupina Povoja, Ľudová hudba Hradišťan, muzika Ghymes a Orchester ľudových nástrojov Slovenského rozhlasu. Na vystúpení boli odovzdané ďalšie ceny. Poskytli ich Hudobný fond, Národné osvetové centrum, Spolok hudobného folklóru, Hlavné mesto Bratislava a ústredný riaditeľ Slovenského rozhlasu. Odmenené boli ďalšie úspešné štúdiá, tvorcovia, interpreti a hudobné skupiny.

Druhý ročník súťaže sa uskutoční 16.–17. marca 2000 v Slovenskom rozhlase, štúdio Banská Bystrica, pričom v charakteristike jednotlivých kategórií sa na základe skúseností urobili menšie korektúry. Súťaž je vyhlásená v týchto kategóriách:

A. Tradičný hudobný folklór v jeho pôvodných prejavoch (do 4 minút)

B. Folklórna hudba s autorskými zásahmi (do 5 minút)

C. Hudba, v ktorej folklórny materiál je základným prvkom skladateľskej tvorby v rôznych hudobných žánroch, pričom skladba nemá prekročiť 6 minút.

OSKÁR ELSCHEK

KALEIDOSKOP] KALEIDOSKOP]

Slávnostné otvorenie 35. ročníka Bratislavských hudobných slávností bolo príležitosťou na odovzdávanie cien, ktoré každoročne udeľuje Rada Hudobného fondu skladateľom, interpretom a muzikológom. **Cenu Jána Levoslava Bellu** získal skladateľ **Peter Zagar** za Kvinteto pre husle, violu, violončelo a klavír, s prihliadnutím na doterajšiu tvorbu. **Cenu Frica Kafendu** udelili **Jozefovi Zsapkovi** za výrazný prínos do interpretačného umenia gitarovej hry. **Cenou Jozefa Kresánka** za oblasť muzikológie v roku 1998, s prihliadnutím na aktivitu v oblasti analýzy a hodnotenia slovenskej hudby 20. storočia bol vyznamenaný **Ľubomír Chalupka**. **Juraj Kalász** dostal **Cenu Ladislava Martonika** za aktivity v oblasti jazzu, **Angela Vargicová Cenu Pavla Tonkoviča** za dlhoročnú umeleckú a pedagogickú činnosť, ako aj podiel na vzniku súťaže Grand prix Svetozára Stračinu. Hlavnému dirigentovi Dychového orchestra mladých mesta Košice za úspešné výsledky dlhoročnej dirigentskej a pedagogickej práce v oblasti dychovej hudby na Slovensku **Jiřímu Novotnému** udelili **Cenu Karola Pádivého.**

Klub Hudobných kritikov ocenil **Cenou kritiky** skladateľa **Ilju Zeljenku** za jeho 6. symfóniu, premiérovanú v minulom roku, s prihliadnutím na jeho doterajšiu kompozičnú činnosť. V oblasti interpretácie bola cena odovzdaná súboru **Musica aeterna** za príkladnú bádateľskú a interpretačnú aktivitu týkajúcu sa hudby minulých storočí.

ld

Fryderyk Chopin

1810 – 1849

(Zlomok z bezodného množstva údajov o nepostihnuteľnom umelcovi)

Cyril Dianovský

Zas Chopin sprostuje sa výhod,
lež prudkým vzletom perutí
čas predbieha – sám kope východ
vždy zdanie pravdou učiní.
(1931) B. Pasternak



Marina Cvetajevová, spochybňujúc jestvovanie prózy, napísala: „Nikdy neverím na ‚prózu', ani jeden jediný raz som sa s ňou nestretla, nezbadala z nej ani cíp. Keď sú pod všetkým, za všetkým a nad všetkými bohovia, nešťastia, duchovia, osudy, krídla, chvosty – aká tu môže byť ‚próza'! Keď všetko je – na otáčavej guli??! A tá má v prostriedku – žiar!" *3-67* Nemožno vylúčiť, že ďalším poetkiným argumentom „nejestvovania" prózy bolo „jestvovanie" hudby **Fryderyka Chopina**, ktorý jej krásu podmieňoval práve zmyslom pre poéziu. *15-177, 189* Akoby samotnou prírodou zrodené Chopinovo dielo nie je interpretovateľné bez svetla rozumu a svedomia, osvetľujúceho temno lží.

„Umenie vôbec nie je tým, za čo ho má nevzdelanec, teda akousi inšpiráciou, ktorá sa dostavuje nevedno odkiaľ, má náhodný pohyb a vykresľuje iba vonkajškovosť vecí. Umenie, tak ako veda, to je géniom ovenčený um", reprodukuje Chopinovu myšlienku Delacroix." *18-16* Chopinovo poslanie umelca, hoci skryté v každom slove, je natoľko citeľné pre každého človeka, že ľudstvo prijalo slovo „chopinovské" za súčasť krásna.



Foto Archív

Fryderyk Chopin v r. 1849

Človek zmysluplne reaguje iba na to, čomu rozumie a toto si potom aj osvojuje. „Niet skutočnej hudby bez zmyslu, ktorý hudba skrýva," *2-236* napísal a v tom istom duchu vyžadoval, „predovšetkým pochopenie hudobnej myšlienky a nie napodobňovanie spôsobu jej vyjadrenia (maniery)." *2-236* Hudbu nazval neohraničeným slovom – poetickou rečou. Bol dôsledný vo veciach hudobnej syntaxe a interpunkcie, *1-65* ako zázrakom nikým nefalzifikovateľnej melodickej frázy, ktorú vždy podriaďoval celku. Neprechovával náklonnosť k rétorike, pátosu a záľube v deklamovaní („Dobre," povedal W. v. Lenzovi, „ale načo ‚si declamatoivement?").

Chopin nadväzuje na dávny princíp nezávislosti melódie a sprievodu, známy ešte spred mozartovských čias, *11-79, 17-3*. Samotný Mozart sa o neschopnosti klaviristov hrať asynchrónne vyjadril opovržlivo. *20-256* Chopin, verný tejto tradícii, dosahoval tak priam estetický zázrak – neuchopiteľnosť, nevídanú reliéfnosť a mnohovrstevnosť tkaniva.

„Ľavú ruku nazýval kapelníkom (maitre de chapelle), ktorý musí prísne dodržiavať metrorytmickú pravidelnosť, zatiaľ čo pravá ruka (quasi solo) od ľavej nezávislá sa s ľavou stretáva voľne (nie svojvoľne!) a aj to len na niektorých vhodných dobách taktu. V súčasnosti sa tento mimoriadne náročný spôsob hry vytráca, či skôr predstiera akýmsi „oneskoreným" basom a pod. Keďže nebezpečenstvo napodobňovať Chopinovu jedinečnú manieru bolo príliš veľké, znalci neúnavne zdôrazňovali, že majster síce učil voľnosti, ale voľnosti v rámci prísne organizovaného času. *21-113* Ešte Beethoven považoval takt (2/4, 6/8 a pod.) za „telo" hudby, *7-148* Chopin potom za jej „dušu", čím sa obaja zhodli na priorite časovej organizácie hudby, neskôr okrídlene vyjadrenej Bülowovou parafrázou na Jánovo Evanjelium: „Na počiatku bol rytmus."

Chopinova dynamická paleta nezodpovedala kritériám vtedy zaužívaným. Wanda Landowska, dokazujúc neopodstatnenosť hypotézy o evolučnom paralelizme dynamiky a hudby, nazvala Chopinov *fenomén* „vzkriesením Couperina". *13-30* Sám Chopin charakterizoval svoju hru vo Viedni (r. 1830) takto: „Hral som príliš slabo, či skôr príliš jemne pre ľudí zvyknutých na to, ako do klavíra mlátia najmä tunajší umelci (...) redaktorova dcéra strašne trieska do nástroja." Za Chopinovho života si I. Moscheles zapísal: „...má také nežné piano, že na dosiahnutie zaumienených kontrastov nie je nútený utiekať sa k mohutnému forte," *21-107* pritom G. Mathyas sa zasa o učiteľovej dynamickej palete zmienil: „Chopin bol stelesnením energie, moci a sily, ale trvalo to nie viac než výboj blesku" *21-107, 199*.

Napriek Belinského rozhorčeniu „nad trúfalosťou podaktorých, kto cíti právo kriticky sa vyjadrovať a prepracovávať výtvor génia?" – iba ak taký istý génius! Moscheles po Chopinovej smrti dojemne zaznamenal: „Chopinovým odchodom stratilo umenie dosť: nebol to síce klasik, nezanechal po sebe nijaké veľké dielo, bol však obdarený výnimočnými vlastnosťami: citom, vnímavosťou a osobitosťou."

Chopin apeloval na intelekt a „dušu" najmä v prípade bezduchej hry „sensa anima". Jeho postulátmi boli „neha bez afektácie", „energia bez hrubosti". *17-2* Hudba síce je jazyk neohraničených možností, no pri vylúčení pominuteľného sentimentu musí byť usporiadaná intelektom.

Takt, vkus a krasocit mu umožňovali mimovoľne nachádzať formy expresie bez ostrosti, suchosti, hranatosti, tobôž bez banality, ktorú v jeho skladbách vôbec nemožno uplatniť ani ako nádych vidieckeho folklóru či iné štylizovanie („moje mazurky nie sú určené na tanec" 2-239).

Jeho virtuozita sa niesla v duchu hrdosti a – bez ústupkov. Na svoju dobu bol vzácnym odporcom prevahy virtuozity



PORTRÉT OD E. DELACROIXA

nad „ústupom" hudby. Na Lisztovu výzvu, aby hral vo väčších sálach, odpovedal: „Dav ma stiesňuje. Ale vy ste na to predurčený, pretože ak sa vám aj publikum nepodarí očariť, ešte vždy ho máte čím omráčiť."*13-31*
Hrou sa neprihováral publiku, ale klavíru. *9-52, 10-196* Jeho interpretácie boli označované ako nadhudobné (extra-musicales) *2-24*, s celkom individuálnym prístupom k hudbe a nástroju, s plastickým dotykom (touchér), s efektmi vždy diferencovateľného zahmleného rúška v pianissime *16-4*, s istou nestálosťou (nepredvídateľnosťou) akcentácie a rytmiky *15-160*, s chýrnou „morbidezzou" (mäkkosťou), s nevraživosťou k sladkobôľnym ritardandám a prepiatemu rubatu. *21-268*

Alfred Cortot, legenda živého výkladu tradície Chopinovej hudby, pranieroval opotrebovanosť lživej nasladnutosti a všeobecný sklon k „precitlivenosti", ktorá vonkoncom nezodpovedala autorovmu duchu. Pokus očistiť chopinovský interpretačný pseudoštýl, ktorý ignoruje Chopinov posvätný vzťah ku klasike či klasicizmu, naznačuje H. Neuhaus slovami namierenými proti sensualizmu: „V našom storočí kybernetiky, dodekafónie a iných podobných vecí mi Chopinovo meno znie ako názov nejakého gréckeho chrámu, neveľkého, ale čarokrásneho chrámu niekde na vrchu, v lese, na úbočiach Helikónu. Meno súmerné, krásne ako príroda – koruna prírody – najlepší jej výtvor." *18-18*

Biografickosť jeho hudby nie je dôsledkom géniovho egocentrizmu, ale jeho spôsobu existencie ako nástroja poznania: „zo seba rozdávať, z nezištnosti – osamievať" Pasternak („Bol už taký slabý, že ho sluha vynášal po schodoch," čítame v memoároch, „no aj tak, keď ho prosili, aby si sadol ku klavíru, nikdy neodmietol."). Chopinov špecifický spôsob komponovania-poznania opisuje G. Sandová: „Jeho myšlienky sa dostavovali pri klavíri, náhle, hotové, úchvatné, alebo sa v jeho hlave rodili počas prechádzky a on sa vzápätí náhlil, aby ich mohol zahrať a počuť v znejúcej podobe. A potom nasledovala najúmornejšia práca, akej som kedy bola svedkom. Bol to rad pokusov, nerozhodností a netrpezlivosti zachytiť určité podrobnosti znejúcej témy. To, čo vytvoril razom a celé, pred napísaním analyzoval do najmenších podrobností. Ľútosť, že svoju hudbu nemôže nájsť v čistote, akú by si prial, ho privádzala do takmer zúfalého stavu. Zatváral sa vo svojej izbe na celé dni, pobehoval po nej, plakal, lámal brká, opakoval a stokrát menil jeden takt, písal a vylepšoval ho tiež toľkokrát a nasledujúci deň si tak počínal znovu s neúmornou a zúfalou vytrvalosťou. Šesť týždňov sa moril s jednou stránkou, aby ju konečne napísal takú, akú ju zachytil v prvom náčrte." *24-111* Návrat k sebe samému – to bola vždy veľká okľuka.

Keď dostal Schumannov *Karneval*, obsahujúci Chopinov medailón, zmienil sa pred žiakom, že „to" s hudbou nemá nič spoločné, a *Kreislerianu* jemu venovanú si údajne ani neprezrel. *21-123, 124* Mal svoju svätyňu – Mozarta (Johann Sebastian Bach a Vinzenzo Bellini nasledovali hneď po ňom). Náklonnosť k Amadeovi potvrdzujú Schumannove slová: „Ak by Mozart žil teraz, komponoval by Chopinove koncerty." Nemecký velikán napísal o Chopinovej návšteve u neho: „Predstavte si dokonalosť, majstrovstvo, ktoré vyzerá, akoby si samo seba neuvedomovalo," a pokračoval priam historickým faux pas „no Klára (Wieckova) je jednako ešte väčší virtuóz než on a jeho skladbám dáva ešte viac výrazu než on sám." *9-111* Chopinovu rezervovanosť voči Schumannovi možno vysvetliť práve Schumannovým vyznávaním „výrazu", ktorý bol Chopinovi bytostne vzdialený.

Boli mu cudzie niektoré atribúty „rýdzeho" romantizmu (holdovanie programovosti, ilustratívnosti, popisnosti, fantastike – rusalkám, eolským harfám, zaľúbeným peri, škriatkom, salamandrám... mágii /!/ a podobným krajnostiam). Logikou klasicizmu tlmil „alogickosť" romantizmu. Nemal záľubu v živloch, fatálnosti spochybňujúcej slobodu jednotlivca. Jeho ušľachtilý patriotizmus a vyzdvihovanie dejinnej úlohy človeka ako spolutvorcu, tiež jeho dosahovanie zhody medzi predlohou a ním a nie „originálnej" odlišnosti od rivalov nás nabádajú interpretovať Chopina ako umelca-realistu, a to napriek svojbytnosti jeho nepochybne romantického ducha. *5-179* Bol stelesnením opaku priemernosti, ktorá nás podľa Goetheho necháva na pokoji, dáva nám útulný pocit, že sme v spoločnosti seberovných 5-11. George Sandová zachytila krátky rozhovor s ďalekosiahlym dôsledkom – počiatkom nového prúdu na umeleckom horizonte i pokusom o jednotu kontúry a koloritu. Chopin (pri klavíri): „Nedarí sa mi nič. Nič – iba odlesky (reflets), tiene, kontúry, ktoré nepodliehajú vy-

ŽIVOT

Narodil sa roku 1810 v Želazowej Woli. Otec, pôvodom Francúz, bol zžitý s poľským prostredím, matka pochádzala zo starej poľskej rodiny. Jeho prvým učiteľom hry na klavír bol V. Živný, kompozíciu študoval u J. Elsnera. Už v ranej mladosti si vypestoval vzťah k hudobnému folklóru, jeho národné cítenie prehĺbil takmer denno-denný styk s významnými predstaviteľmi poľského duchovného a kultúrneho života. Začal koncertovať ako 8-ročný,čoskoro získal povesť a označenie hudobného génia. Z tohto obdobia sa datujú aj jeho prvé kompozičné pokusy (skladby sú zväčša neopusované). Počnúc rokom 1828 sa datuje začiatok jeho medzinárodnej koncertnej kariéry. V októbri 1830 definitívne odchádza z Poľska,na jeseň 1931 sa usádza v Paríži. Stýka sa tu s významnými umelcami - Lisztom, Berliozom, Delacroixom, Heinem, Balzacom, Mendelssohnom a s predstaviteľmi poľskej emigrácie Mickiewiczom a Slowackim. Prostredníctvom Kalkbrennera sa dostáva do salónov Pleyelovcov, kde sa vo februári 1832 uskutočňuje jeho prvý parížsky koncert. Vďaka kontaktom s vplyvnými osobnosťami parížského verejného života sa postupne oslobodil od existenčnej závislosti na koncertných aktivitách a začal pôsobiť pedagogicky. Osudové stretnutie s literátkou Aur. Dudevant (rod. Dupin), mužským pseudonymom George Sand, prerástlo do dlhodobého rozporuplného vzťahu. Roku 1835 sa objavujú prvé príznaky choroby, ktorá ho sprevádza do konca života. Útočisko pred stále sa zhoršujúcim zdravotným stavom hľadá v pobyte na Mallorke, no bezvýsledne.

Na následky choroby 17. októbra 1849 v Paríži zomiera.

Z TVORBY

Chopinov skladateľský odkaz zahŕňa počnúc rokom 1825 74 číslovaných a rad nečíslovaných opusov.

Ťažisko tvoria sólové klavírne skladby: etudy (počtom 27), sonáty (3), mazurky (55), polonézy (18), valčíky (16), prelúdiá (25), nokturná (22), balady (4), impromptus, scherzá, fantázie, rondá, variácie, pochody.

Pre klavír a orchester skomponoval 2 koncerty (e mol, f mol),Variácie na tému z Mozartovho Dona Juana, Grande polonaise brillante, Krakoviak.

Z komornej tvorby: Trio pre husle, violončelo a klavír, Introdukcia a polonéza pre violončelo, Grand duo pre violončelo a klavír, Sonáta pre violončelo a klavír,

Poľské piesne - spev a klavír (17)
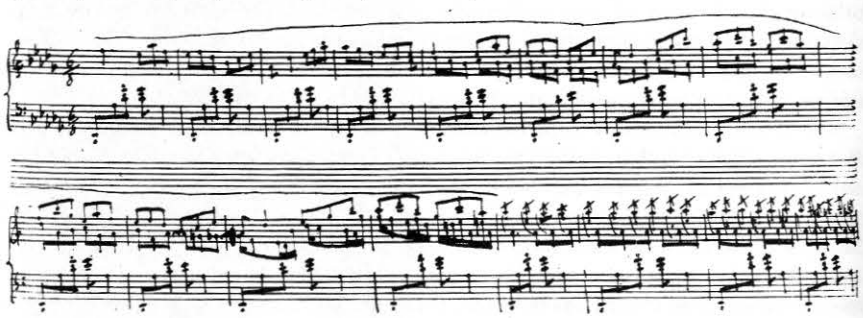
Bibliografia
1. Cortot, A.: Aspects de Chopin. Paris, 1949
2. Cortot, A.: O fortepiannom iskusstve; články, materiály a dokumenty, Muzyka 1965
3. Cvetajevová, M.: Hodina duše. Československý spisovatel, Praha 1971
4. Fischmann, N.: Betchoven (jevo ispolniteľskije i pedagogičeskije principy) In: Voprosy fortepiannoj pedagogiky I. GMI, Moskva 1963
5. Goethe, W. J. W.: Z maxim a reflexí. Edice ‚S sebou' svazek 14.
6. Gornostajevová, V.: Mysli o Šopene. In: Voprosy fortepiannovo ispolniteľstva III. Muzyka, Moskva 1973
7. Hipkins, E.: How Chopin played. From contemporary impressions collected. From the diaries and notebooks of the late A. J. Hipkins. London 1937
8. Chopin, F.: Listy rodině a přátelům. Státní hudební vydavatelství, Praha 1961
9. Chopin, F.: Listy. Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, Bratislava 1960
10. Karenin, V.: Ž. Sand: Jejo žizň i proizvedenija. II. Pg., 1916
11. Klečinskij, J.: Kak ispolňať Šopena? Spb., 1901
12. Koczalski, R.: Frédéric Chopin. Quatre conférences analytiques. Paris, 1910
13. Landowska, W.: Starinnaja muzyka. Jurgenson, Moskva 1913
14. Lenz, W. v.: Die grossen Pianoforte-Virtuosen unserer Zeit aus persönlicher Bekanntschaft. Liszt. - Chopin. - Tausig. - Henselt. Berlin, 1872
15. Liszt, F.: Šopen. Muzyka, 1956
16. Marmontel, A. F.: Les pianiste célèbres: Silhouettes et Medaillons. Paris, 1878
17. Mikuli, C.: Chopin - Pianoforte Werke - Vorwort von Carl Mikuli. Revidiert nach des Autors Notierung. Leipzig: Kistner /1879/. Bde 1 - 14
18. Milstein, J.: Očerki o Šopene. Muzyka, Moskva 1987
19. Milstein, J.: Soviety Šopena pianistam. Muzyka, Moskva 1967
20. Mozart, W. A.: Briefe und Aufzeichnungen Wolfgang Amadeus Mozarts (Herausgegeben von E. M. Müller von Asow.) Berlin, 1931
21. Niecks, F.: Friedrich Chopin als Mensch und als Musiker. II. Leipzig, 1890
22. Pasternak, B.: Šopen. In: Zimjanina, N.: Stanislav Neuhaus. SK, Moskva 1988
23. Pasternak, B.: Opjať Šopen neisčet vygod... štvorveršie zo 4. časti knihy „Vtoroje roždenie", ktorá vyšla pod názvom „Vozdušnyje puti„. Sovietskij pisateľ, Moskva 1983 (preložil C. Dianovský)
24. Pražák, P.: Fryderyk Chopin. In: Světoví mistři hudby v naší vlasti. SPN, Praha 1958
25. Solovcov, A.: Friderik Šopen: Očerk žizni i tvorčestva, Muzyka 1956
26. Šopen, F.: Pisma. I. - 1976, II. - 1980, zostavil G. S. Kucharskij - Muzgiz

jadreniu. Hľadám kolorit a pritom nenachádzam dokonca ani kresbu." Delacroix: „Nenájdete jedno bez druhého, alebo nájdete oboje v jednom – naraz." (O niekoľko rokov Debussy komponuje svoj obraz *Reflets dans l'eau.)*

V liste z Viedne (1830) napísal: „Ľudia sú tu cudzí: dobrí, dobrí zo zvyku, všetko robia príliš poriadne – povrchne (plytko) – priemerne a to ma ubíja. Nechcel by som priemernosť ani len cítiť." *8-140* Musel vydržať „cítiť" aj horšie, napríklad vtedy, keď Fryderyka Chopina – vtedy 28-ročného, nebezpečne nákazlivého suchotinára (spolu s jeho „anjelom" George) – vyhnal majiteľ vily na Mallorke do opusteného kláštora Valdemosa. *8-327*

Chopin sám si neželal, aby jeho skladby nebolo možné interpretovať aj nad rámec jeho pokynov, takže sú neopodstatnené požiadavky nemennosti (ne varietur) *2-238* a lipnutie na akejsi „chopinovskej" interpretácii. Variabilnosť interpretácie podľa momentálneho rozpoloženia demonštroval opakovaním skladby dvakrát po sebe. *7-12* Vravieval s toleranciou, no bez akéhokoľvek náznaku zhovievavosti a poľavenia, že „on by to síce hral inak, ale možno je to, čo robíte vy (žiak), aj lepšie." *2-237*

Čo nevyjadril dvojrozmerným zápisom (výška, dĺžka), to zašifroval do množstva interpretačných pokynov a metodických poznámok, do svojej korešpondencie s fiktívnym klaviristom na najtajnejšie témy – o krásach foriem jeho interpretácie. Mám možnosť uviesť iba niekoľko: „Trvanie skladieb (durata) treba stanoviť vopred a vždy ho dodržiavať, robiac vnútorné odklony zakaždým inak." „Vo veľmi rýchlej pasáži je nerovnomernosť nepostrehnuteľná, ak ju hráme rovnomerne a presne v čase, čo však nemôže byť hlavným cieľom hry." *14-74* „Dobrý mechanizmus klavírneho umenia (kalkbrennerovská ‚machine'), nesputnávajúci beh myšlienok sa zakladá na diferenciácii výlučne kvalitného znenia." „Dlho sa šlo proti prírode, vyžadujúc pôsobenie prstov rovnakou silou." *1-64* „La souplesse avant tout! (Pružnosť predovšetkým!)." *17-3* „Vyskúšané bolo množstvo jednotlivých a prakticky neúčinných prostriedkov, ako naučiť klavírnej hre, tie však so štúdiom tohto nástroja nemajú nič spoločné – ani čo by sa prechádzková chôdza vyučovala chôdzou na hlave. A tak sa už vôbec nedokážu riadne premiestňovať na nohách, ba ani na hlave, to nie je bohviečo. Nevedia hrať hudbu samotnú a druh ťažkostí, s ktorými sa boria, nemá nič spoločné s ťažkosťami hudobnými, s hudbou veľkých majstrov. Sú to ťažkosti abstraktné – nový žáner akrobatiky." *1-61* Podobné postrehy svedčia o pokrokovosti Chopina ako učiteľa, ktorý kvôli živobytiu učil neustále. Honorár za lekciu činil 20 frankov, pričom za aranžovanie milovaných kvetov vo svojom príbytku platil kvetinárke 6 frankov. Svojim myšlienkam o klavírnom umení dal aj písomnú podobu (La méthode des méthodes), ktorej náčrt podľa George Sandovej zachytáva technický výklad (la metier) a systém dogiem (la doctrine). *10-196*



Z RUKOPISU BERCEUSE DES DUR OP. 57

„A na záver prichádza jednoduchosť. Zvládnutie všetkých ťažkostí, spoznanie veľkého množstva nôt privádza k prostote s celým jej čarom ako k najvyššej pečati umenia. Kto sa usiluje dosiahnuť ju hneď, nič významné nedosiahne. Treba sa veľa učiť, veľmi veľa, aby bolo možné dosiahnuť cieľ, čo nie je ľahká úloha", *21-369* povedal s výsosťou jemu vlastnou a s vtipom jemu rovnako vlastným krátko pred smrťou utrúsil: „Jediné, čo mi zostalo, je veľký nos a nevypracovaný štvrtý prst." *24/II.231.*

Boris Pasternak v závere štúdie *Chopin* napísal: „Chopinove etudy zvané technickými príručkami znamenajú učenie, nie učivo. Je to hudbou sformulovaný výskum detstva ako teórie, súčasne jednotlivé kapitoly klavírneho úvodu k smrti (polovicu z nich napísal dvadsaťštyriročný autor!) učiace skôr dejiny, stavbu vesmíru a čokoľvek ešte oveľa vzdialenejšie a všeobecnejšie než klavírnu hru.

Chopin presahuje svojím významom Hudbu, ktorou sa zapodieval kvôli jej opätovnému zrodu." *22-196*

Pozn. Číslice v texte znamenajú: prvá číslica odvolávka na bibliografiu, druhá číslo strany.

Ak som sa vo svojom prvom liste popri všeobecnej charakteristike mníchovského „milieu" venoval hlavne Z. Mehtovi, tentoraz mám v úmysle namieriť najmä na mníchovský hudobný život ako taký. O jeho prvotriednych kvalitách a svetovosti som už čosi naznačil. Táto superkvalita sa však musí zaplatiť, preto nie je zriedkavosťou, že ceny vstupeniek na isté koncerty sa šplhajú aj do výšky 120 mariek. Aby sa pritom i menej zámožným študentom čosi ušlo, tí si môžu komorné koncerty a recitály v Herkulovej sieni **Rezidencie** (niekoľkostoročné sídlo dynastie bavorských vládcov – Wittelsbacherovcov) užívať už za 15 DM – zato na symfonické koncerty, študent-neštudent, sa za menej ako 23 mariek nikde nedostanete, pritom výnimku tvoria vystúpenia najrôznejších amatérskych a poloprofesionálnych združení, ktorých je v Mníchove tiež neúrekom. (Okrem Herkulovej sály a moderného Gasteigu sa niektoré významnejšie koncerty usporadúvajú v **Prinzregentheater**, pomenovaného podľa korunného princa Luitpolda, ktorý svojou žičlivosťou umeniu kolorit Mníchova na začiatku storočia v nemalej miere spoluvytváral.)

Túto neustále prítomnú hudobnú „extratriedu" zabezpečuje popri štátnych inštitúciách (filharmónia, rozhlas, opera) viacero súkromných agentúr, z ktorých aspoň dve týmto inštitúciám vážne konkurujú, ba niekedy ich aj predstihnú. (Ďalší ostrý protiklad našich pomerov: pripomeňme si takmer bezkonkurenčnú hegemóniu Slovenskej filharmónie...) Tieto dve najrenomovanejšie súkromné koncertné agentúry v Mníchove sa volajú **Hörtnagel** a **Winderstein**. Svorne sa vyznačujú tradičnou dramaturgiou symfonických a komorných koncertov a recitálov a neúnavným traktovaním tých najväčších hviezd. Hörtnagel sa viac sústreďuje na klavírne recitály a sláčikové kvartetá, napríklad v programoch za sezónu 1998/99 nájdeme mená ako M. Pollini, R. Lupu, A. Schiff, A. Brendel, M. Argerich, tiež Hugo Wolff, Alban Berg a Rosamunde Quartett... Winderstein v tom istom časovom rozpätí ponúkal R. Norringtona, C. Dutoita, V. Fedosejeva, G. Roždestvenského, D. Barenboima, P. Zukermana, S. Mintza, I. Pogorelicha a mnohých iných. Hodno spomenúť aj ďalšie dve súkromné agentúry: ultrakonzervatívnu **Müncher Bach- und Mozart Konzerte**, ktorá okrem pertraktovania Mozarta a Bacha sleduje usporiadanie veľkých vokálno-inštrumentálnych projektov (hviezdy ubúdajú), a **Konzertdirektion Schessl**, ktorá je zo všetkých najviac naklonená inováciám. Samozrejme, okrem veľkých projektov a množstva vokálnych recitálov (od *Stvorenia* cez Kiri Te Kanawa po *Matúšove pašie*) isté príjmy z týchto koncertov Schessl investuje do podpory jazzu, mimoeurópskej hudby a rôznych iných atrakcií, napr. stočlenného cigánskeho orchestra z Budapešti, občas sa vyskytnú aj nejaké tie veľké mená.

Takže súkromná sféra v mníchovskom hudobnom manažmente pomaly prevláda, čo zaiste umožňuje aj tunajšie vzdelané, nasýtené a solventné publikum. Samotní mníchovskí filharmonici sa po pamätnej ére Sergiu Celibidacheho niekoľko rokov zmietali v kríze, napokon ešte pred dvoma rokmi vystupovali na BHS pod taktovkou Ivana Angelova... Od tejto jesene však (údajne v dôsledku tlakov CSU) tomuto známemu telesu už oficiálne

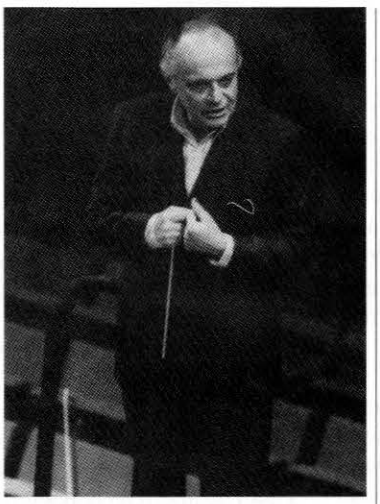


Foto Archív

LORIN MAAZEL

velí James Levine, čím sú neisté časy zrejme definitívne preč. Raz sa mi podarilo Levina „live" zažiť, na koncerte určenom pre mládež (tunajšia filharmónia opakuje svoje abonentné koncerty 3–4-krát), a slúži jeho cti, že o akomsi poľavení sústredenia, zľavení z umeleckých nárokov či menšej vehementnosti nemohla byť ani reč! Levine a Mníchovská filharmónia nehrajú ani pre deti a dorast ináč ako pre dospelých.

Schválne som na záver nechal bavorský rozhlas, pretože ním sa mienim zaoberať trochu detailnejšie. Neslobodno zabúdať na fakt, že okrem istých filharmonických premiér sa práve on systematicky a intenzívne venuje uvádzaniu a popularizácii súčasnej hudby; ide hlavne o abonentný cyklus Musica viva (v dvojtýždňových intervaloch), kde sa predstavuje práve vytvorená hudba z celého sveta. (V princípe je to lepšie ako občasné prehliadky a festivaly, však...?) No mne tu ide o Symfonický orchester bavorského rozhlasu, o teleso, ktoré by mnohí odborníci zaiste zaradili do desiatky „naj" orchestrov na celom svete a ktoré sa zhodou okolností v týchto týždňoch dožíva 50 rokov. Súčasnému šéfdirigentovi brúsili „materiál" jeho traja predchodcovia – Eugen Jochum, Sir Colin Davis a najmä Rafael Kubelik –, kým sa z neho nestal umelecký kov cennejší ako diamant, takže bolo naozaj čo oslavovať!

Z troch jubilejných koncertov sa mi podarilo dostať na dva. Pre prvý, **11. septembra**, zopakoval **Lorin Maazel** program prvého koncertu s **E. Jochumom** a **16. septembra** si uctil Kubelikovu pamiatku **Wolfgang Sawalisch**, a to naozaj štýlovo: predvedením cyklu *Má vlast*. Boli to dva diametrálne odlišné koncerty. (Nie však kvalitou, samozrejme.) Maazel dirigoval najmä Beethovena, prvú a siedmu symfóniu, s neuveriteľným nadhľadom a prehľadom, zmyslom pre mieru, ako aj pre kontrast, s rozvážnou múdrosťou človeka, ktorý už prežil všetko, ale ktorý vie produkovať aj vášne a emócie, ak sa to žiada. Dokonalé dynamické prechody, frázovanie, vyváženosť a krásu orchestrálneho zvuku atď. už hádam ani netreba spomenúť. O päť dní neskôr zaznel v Mníchove Smetanov geniálny cyklus, čo nie je až takým častým javom; bol to jeden z najzaujímavejších koncertov, ktoré som vôbec zažil. Sawallisch pochopil symfonické básne s typicky nemeckou, precízne-filozofickou hlbokomyseľnosťou a k materiálu a štruktúre sa približoval úplne ináč, než sme na to z otváracích koncertov Pražskej jari a z nahrávok českých dirigentských legiend zvyknutí; veľmi zjednodušene by sa dalo povedať, že niektoré miesta vyzneli viac nemecky ako slovansky nežne a, pochopiteľne, chýbala aj tá povestná vnútorná spätosť s posvätným ideovo-estetickým posolstvom. Zato isté podrobnosti a významové roviny sa v bavorsko-nemeckom predvedení viac vyfarbili a zvýraznili. Príklad: pokojná, pomalá hlavná téma *Z českých luhů a hájů* sa mi zdala trochu matná, no *Šárka* bezprikladne gradovala a fascinovala. Bavorčania hrali – ako vždy – s nesmiernym entuziazmom a pod Sawallischovou, tak trochu k brahmsovským intenciám smerujúcou taktovkou doviedli podobu diela k búrlivým aplauzom. A tie si treba aj v Mníchove vyslúžiť.

TOMÁŠ HORKAY

Kylián – Christie – Monteverdi

Sú stretnutia, ktoré bez preháňania možno označiť ako historické. Takým bola aj spolupráca jedného z najvýraznejších choreografov druhej polovice 20. storočia **Jiřího Kyliána** a „Monsieur Baroka" dirigenta **Williama Christieho**, zakladateľa a súčasného riaditeľa **Les Arts Florissants**. Ktovie, či spolupráca bola jednou z (prekvapujúcich) foriem oslavy 20. výročia spomínaného orchestra, alebo novou výzvou parížskou kritikou oslavovaného Kyliána, ktorý sa neoddáva „spánku na vavrínoch". Stretnutie dvoch gigantov, ktorému nechýbala kreativita, bolo každopádne nemalou pýchou poslednej sezóny Opery Garnier v Paríži, preto stojí za zmienku.

Parížske publikum očakávalo mierne akademické a celkom dokonalé „stretnutie dvoch symbolov perfekcie", čo je vlastne jedno a to isté a aj blízke obom protagonistom.

Stretnutie Kylián–Christie vo svetovej premiére *Doux Mensonges* (Jemné klamstvá) na podklade Monteverdiho madrigalov, gregoriánskeho spevu a madrigalov Carla Gesualda sa ukázalo ako rezolútne moderné. Originalita komplexnej vízie klasického baletného slovníka v ultramodernom a zmyselnom prejave, vizuálneho šoku videotechniky s vokálnou emóciou šiestich interpretov prítomných na javisku mohla stroskotať v anachronickej kombinácii žánrov, prípadne neprehľadnosti a nečitateľnosti. Použitie videotechniky na scéne si vyžaduje perfektné ovládanie „nástroja" a môže zvádzať k zjednodušovaniu expresívnych prvkov. Nič také sa nestalo. Kylián sa neskrýval za výhody prítomnosti kolosálnej obrazovky, ktorá premietala „podzemie", kde sa odohrávala časť choreografie. Nielenže svoj tanečný slovník neochudobnil, ale ho aj znásobil emóciou dosiahnutou novým chápaním a ovládaním priestoru. Sólisti baletného súboru Opery Garnier, jedného z najlepších ansámblov na svete, sa striedavo objavovali na scéne, pod scénou (v labyrinte kulís) a diváci ich mohli vidieť zároveň, alebo vzápätí prostredníctvom projekcie pod javiskom i na ňom. Inšpiráciu mu poskytol mýtus Orfea a Euridiky, život páru – muža a ženy – neschopnosť spolužitia, ako aj nemožnosť žiť oddelene. Bolesť, podstata bolesti i jej relativita, zmyselnosť i nekonečná túžba po živote vo dvojici. „Jemné klamstvá" sú lžami všetkých milencov, kompromismi, bez ktorých spoločný život nie je možný. Extrémne naťahovanie tela, rýchle pohyby a splývanie tiel tanečníkov vizuálne dokonale znázorňujú ťažkosti spolužitia. To všetko na podklade madrigalov, ktorých ústrednou témou sú separácia, strach zo straty milovaného druha, bolesť a výkrik srdca. Extrémna exaltovanosť Ge-sualda, temperovaná Monteverdiho vyrovnanosťou a spiritualitou gregoriánskeho spevu, dala kreácii nevídaný emotívny náboj a dimenziu kozmickej mystiky. Pôžitok pre oko a ucho okorenený novým ponímaním priestoru. Päť spevov a cappella, prítomnosť spevákov na scéne a ich integrácia do predstavenia, to všetko otvára novú éru symbiózy baletu a hudby, o ktorej budeme ešte veľa počuť.

Magická Alcina

Keby sme chceli stručne bilancovať hudobnú sezónu v Paríži, ako víťaz by vyšiel William Christie so svojím barokovým orchestrom Les Arts Florissants. Rok 1999 je rokom 20. výročia založenia nie síce prvého, ale zato najznámejšieho francúzskeho barokového orchestra, dalo by sa povedať: inštitúcie v objavovaní francúzskeho barokového repertoáru a jeho uvádzaní na dobových hudobných nástrojoch alebo ich kópiách a v intenciách historicky poučenej interpretácie.

Spomenuli sme už úspešnú a originálnu spoluprácu choreografa českého pôvodu Jiřího Kyliána a Christieho na „teritóriu" Monteverdiho a Gesualdových madrigalov. Opernú sezónu triumfálne uzavrela nová produkcia Opery Garnier *Alcina* od Georga Friedricha Händela, sezónu 1999/2000 zasa otvorila nová produkcia *Les Indes Galantes* od Jean-Philippa Rameaua, obe pod vedením Williama Christieho, s orchestrom a zborom Les Arts Florissants.

Vráťme sa na okamih do predchádzajúcej sezóny, k niekoľkonásobne overenej spolupráci Williama Christieho a kanadského režiséra Roberta Carsena, ktorý *Alcinu* režíroval. Najprv malý postreh parížskej kritiky: „W. Christie vedie Les Arts Florisants s nevídanou ľahkosťou. ‚Vzdušná' a fluidná interpretácia, ktorej nechýba kryštálový zvuk, dáva jeho predstaveniam zmyselný a zároveň duchovný náboj blízky eufórii", napísali Renaud Machart v recenzii pre denník *Le Monde* a Eric Dahal pre *Libération*.

Spolupráca Christieho a Carsena nezostáva pri prvom pokuse a úspechu. Ich harmonická symbióza sa datuje od začiatku 90. rokov, keď sa na festivale v Aix-en Provence zapísali historickou produkciou Brittenovho *Sna noci Svätojánskej*, ktorá obišla svetové operné scény. Carsenova réžia Alciny je charakteristická striedmymi prostriedkami, podčiarknutými prepychovým a technicky presným osvetlením Jeana Kalmana s maximálnymi kontrastmi a hrozivo gigantickými tieňmi. Nadčasová transpozícia urobila z mýtickej magicko-onirickej drámy univerzálnu psychodrámu. Zo zlej čarodejnice Alciny, ktorá mení zatúlaných a drogami omámených mužov na prasce, sa postupne stáva hlboko ranená ľudská obeť, ktorej magické sily sa ukážu ako neúčinné v boji s Bradamantou o Ruggierovu lásku. Carsen z hlavnej hrdinky interpretovanej *the beautiful voice* Renée Flemingovej „vytiahol" city a bolesť ženy, ktorá v scéne zúfalstva a šialenstva bolestne zasahuje srdce.

Ani takej prestížnej opernej scéne, akou je Garnier sa tak často nepodarí zoskupiť trojlístok operných hviezd formátu René Flemingovej, Natalie Dessayovej a Susan Grahamovej. O drobnú Francúzku Nataliu Dessayovú a jej ľahučký lyrický soprán sa trhajú svetové operné scény. K hlasu si sopranistka s osím driekom môže pripočítať bezchybný štýl a herecký talent s istým zmyslom pre hravosť.

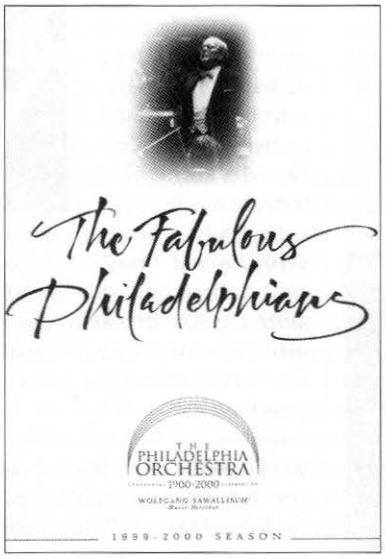
Chvejivé, kryštalicky graciózne predvedenie Les Arts Florissants, svetová distribúcia špičkových interpretov, zmyselná, psychologická réžia, luxusné osvetlenie i triezvosť kostýmov priviedli publikum do extázy a jednomyseľne presvedčili aj parížsku kritiku, čo sa pri iných tiež kvalitných predstaveniach nestáva tak často.

Zuzana Evrard-Bojnanska

Pod touto značkou otvárame rubriku listov od nášho pravidelného prispievateľa Petra Zagara, od septembra dočasne pobývajúceho v Spojených štátoch amerických.

The Philadelphia Orchestra otvoril **22. 9. 1999** svoju jubilejnú stú sezónu koncertom, na ktorom sa predstavil šéfdirigent **Wolfgang Sawallisch** v dvojúlohe dirigenta a klaviristu. Na programe sa totiž trocha excentricky ocitli aj Schumannove piesne, v ktorých sa Sawallisch predviedol ako vynikajúci partner sólistky **Dawn Upshaw**. Orchester sa dostal k slovu vo výbere z Dvořákových *Slovanských tancov*, v Barberovom *Knoxville: Summer of 1915* a v Beethovenovej *Štvrtej*. Od prvých tónov Dvořáka mi bolo jasné, že tento orchester hrá voľajako presne, až som sa začal nepokojne prehadzovať z jednej strany kresla na druhú. Rýchlo som si však zvykol a mohol som sa sústrediť na to, čo mi hovorí hudba. Sopranistka v Barberovi predstavila svoj príjemný, no na veľkú sieň útly hlas. Jej prejav bol po každej stránke premyslený (gestá, mimika tváre, postoj), no v spojení s Barberovou ilustratívnou hudbou sa mi to zdalo až trocha prehnané. Zato Schumann bol skvelý! Toľko porozumenia pre intimitu žánra od oboch partnerov som na takomto veľkom pódiu už dávno nezažil (v malej sieni vzniká intímna atmosféra oveľa ľahšie). Beethoven „nemal chybu", ale chcel som počuť viac vzrušenia pri hre. Skladba „prefŕčala" okolo nás a niektoré pikantnosti partitúry boli v záujme kompaktnosti zvuku až príliš obrúsené. Ale to sa už azda aj rúham. Kiežby Beethoven vždy znel aspoň takto!

Dramaturgia sezóny, ako aj štruktúra abonentných koncertov stoja za povšimnutie. Deväťdesiatšesť koncertných podujatí je zoradených do pätnástich cyklov a trvalo mi dobrú hodinu, kým som prenikol do systému ich organizácie. Väčšina koncertov sa opakuje štyrikrát: vo štvrtok, v piatok, v sobotu a v utorok nasledujúceho týždňa. Abonenti si môžu vybrať z troch rôznych cyklov utorkových koncertov (v každom je 6 koncertov), podobne pri štvrtkových koncertoch, piatková a sobotňajšia séria ponúka možnosť predplatiť si šesť alebo deväť koncertov. V niektorých týždňoch sa piatkový koncert koná o 14.00 h, čo si v Bratislave neviem celkom dobre predstaviť, no vo veľkomestách to zrejme funguje inak. Samozrejme, cena abonentiek sobotňajších koncertov je vyššia než piatkových, tá je vyššia než vo štvrtok atď. Náročnejší návštevník si však môže zostaviť vlastný kalendár podujatí a získavať zľavy podľa počtu predplatených koncertov. K výhodám zakúpenia abonentky patrí možnosť výmeny lístka (aj poštou či telefonicky) za manipulačný poplatok, zľavy v okolitých kníhkupectvách, predajniach hudobnín a v reštauráciách, možnosť vrátiť lístok (telefonicky) tesne pred začiatkom koncertu za tzv. daňový kredit (doklad pre započítanie nákladov do daňového priznania), zľava na podujatia letného hudobného festivalu na predmestí Filadelfie atď. Zaujímavosťou sú aj sprievodné náučné podujatia: diskusie pred koncertom a piatkové prednášky spojené s obedom (propagované sloganom „Potrava mysle").



Americký hudobný život poznám málo a z toho mála som nadobudol dojem, že hudba 20. storočia (najmä povojnová) je tu odsúvaná na okraj oveľa viac než v Európe. Nová sezóna filadelfského orchestra ma však vyviedla z mylnej predstavy. Sezóna 1999/2000 sa nesie v znamení diel, ktoré tento orchester za sto rokov svojej existencie uviedol premiérovo, pričom zoznam je úctyhodný: *4. symfónia* od B. Martinů, *Arcana* od E. Varèseho, *3. klavírny koncert* od B. Bartóka, *Pieseň slávika* od I. Stravinského, *5. symfónia* od J. Sibelia a i. Sprievodným dramaturgickým akcentom je uvedenie diel, ktoré súvisia s tunajším pôsobením dvoch dirigentských osobností – L. Stokowského a E. Ormandyho (suita *Háry János* od Z. Kodálya, bachovské inštrumentácie Stokowského). To nie je všetko: hudba 20. storočia dominuje celej sezóne, a to nielen skladby klasikov moderny, ale aj súčasná hudba. Odznejú skladby A. Honeggera (*3. symfónia*), L. Janáčka (*Lašské tance*), D. Šostakoviča (*5. a 14. symfónia*), A. Weberna (*Im Sommerwind*), H. K. Grubera (*Frankenstein!!*), W. Lutoslawského (*Violončelový koncert*), O. Knussena (*The Way to Castle Yonder*), T. Takemitsu (*Asterism, riverrun*) a dve svetové premiéry (diela objednané pre jubilejnú sezónu): *One Heart Beating* od Hannibala a *8. symfónia* od E. Rautavaaru. Vyberal som len tituly z môjho pohľadu najzaujímavejšie a nespomínam „samozrejmosti" ako *Svätenie jari*, Bartókov *Koncert pre orchester* a pod.

Ako vidieť, nie je to dramaturgia pre „sviatočného" návštevníka koncertov a zaráža ma, že s takýmto programom pred verejnosť predstupuje orchester, ktorý si väčšinu peňazí musí na seba „zarobiť" sám. Pravda, je to jeden z najslávnejších orchestrov, priťahuje už svojou skvelou históriou, ale v Amerike sa všetko (aj kultúra) šije na mieru adresáta. Že by toto bol ostrov slobody v mori kultúrneho pragmatizmu? Možno je to aj vizitka spomínaného adresáta, poslucháča, ktorý si príde vypočuť aj neošúchané tituly (nechce sa mi veriť, že dramaturgia filadelfského orchestra by sa do tejto sezóny pustila, keby nemala akútakú záruku, že hľadisko nebude trápne prázdne). Tohtoročná sezóna dokonca prilákala viac poslucháčov, počet predaných abonentiek sa totiž zvýšil. Tak či onak, je to výrazné gesto: my, The Philadelphia Orchestra, tu nie sme len pre Beethovena a Čajkovského, hráme tu a teraz aj registrujeme, čo sa deje okolo nás.

Bol som si vypočuť aj prvý koncert štvrtkového cyklu. Na programe: *Pulcinella* od I. Stravinského, *1. klavírny koncert* od D. Šostakoviča, *Vznešené a sentimentálne valčíky*, *Pavana* a *Bolero* od M. Ravela. Dirigoval W. Sawallisch, na klavíri (ako záskok) hral Rus **Boris Berezovskij** (veľmi dobre! – akýkoľvek komentár sa mi zdá malicherný). Až pri živom predvedení som si uvedomil, aké interpretačne ťažké dielo je *Pulcinella*.

(Pokračovanie na str. 35)

KALEIDOSKOP

NOVÁ AKUSTIKA V NEWYORSKEJ OPERE Vedenie divadla The New York State Theater, v ktorom sídlia aj The New York City Opera a The New York City Ballet sa rozhodlo pre kontroverzný krok – inštaláciu podporných mikrofónov do stien a pódia divadla. Dôvodom je akustika 35-ročného divadla, ktoré bolo pôvodne projektované špeciálne pre baletné produkcie. To znamená, že akustika, tlmiaca dopady tanečníkov na pódium zároveň „umŕtvuje" aj operné hlasy, čo núti spevákov forsírovať prejav, aby ich bolo dostatočne počuť. V doslova opačnej situácii je konkurenčná Metropolitan Opera, ktorej akustika výborne podporuje hlasy, no na druhej strane diváci si museli zvyknúť na dupot tanečníkov. Technické vylepšenie sa však stretlo s veľkou nevôľou operných fanúšikov, ktorí chcú počuť „bohom obdarené" hlasy v ich prirodzenom znení, za ktorým stojí nielen talent, ale aj obrovská, niekoľkoročná drina. Vedenie divadla zdôrazňuje, že nejde o žiadne zosilňovanie, len o akustickú podporu sály, tzv. zvukovú architektúru, ktorú už napokon majú za sebou nielen niektoré americké operné domy – napríklad Houston Grand Opera – ale údajne aj berlínska Štátna opera. Prvým operným titulom znejúcim vo „vylepšenej" akustike bola *Madame Butterfly*, ktorou The New York City Opera v septembri otvorila tohtoročnú sezónu.

(Podľa AP -as-)



NEW YORK STATE THEATRE (VĽAVO)

KOMORNÍ SÓLISTI BRATISLAVA pod taktovkou Antona Popoviča účinkovali 1. októbra na pozvanie brnianskej koncertnej agentúry ARS (koncert na 12. ročníku podujatia „Expozice nové hudby", ktoré organizuje pod hlavičkou medzinárodného hudobného festivalu Moravský podzim). Na programe orchestra boli diela svetovej a slovenskej hudby 20. storočia – Zygmunt Krauze: *Aus aller Welt stammende*, Luis Andriessen: *Symfónia pre prázdne struny*, Peter Zagar: *Apokalypsis Iohannis* (v spolupráci so zborom Camerata Bratislava a sólistkami Janou Pastorkovou a Lenkou Pavlíkovou). Koncert, ktorý bol dôstojnou reprezentáciou súčasnej slovenskej hudby i hudobnej interpretácie, sa uskutočnil v netradičnom priestore starej továrne v centre mesta na Vaňkove, ktorá je v súčasnosti technickou pamiatkou. (V. S.)

S DAGMAR PECKOVOU

Mocný impulz do nové koncertní sezóny vložila Dagmar Pecková koncertem, jenž naplnil celou Smetanovou síň již **9. září**, a to publikem nadšeným i váženým. Jestliže spolu s velice populární pěvkyní vystoupila Pražská komorní filharmonie i Jiří Bělohlávek (koncert byl dokonce oslavou třináctileté spolupráce dirigenta a pěvkyně), nebylo pak divu, že stovkám návštěvníků se chtělo začít sezónu právě tímto večerem. Lákavý program sliboval umělecký zážitek a interpreti jej už předem zaručovali. Obě části koncertu měly stejnou formu. Pražská komorní filharmonie přednesla Brahmsovu *Serenádu č. 2 A dur* op. 16 o pěti větách. Dagmar Pecková zazpívala slavné *Wesendonck-Lieder* Richarda Wagnera, v druhé půli přednesl orchestr výběr čtyř *Legend* Antonína Dvořáka op. 59 a pěvkyně spolu s mužským sborem Pražského filharmonického sboru (sbormistr Jaroslav Brych) a stále přítomným orchestrem interpretovala *Rapsódii pro alt, mužský sbor a orchestr* Johannesa Brahmse op. 53.



FOTO VLADO MACHAL

DAGMAR PECKOVÁ

Jakkoli byl večer mediálně reklamován jako večer Dagmar Peckové, poctivou polovinu (plus doprovody) naplnila Pražská filharmonie, nejmladší orchestrální těleso Prahy. Nicméně i jim se vlastní historie navršuje, když za pár týdnů několika slavnostními koncerty oslaví páté výročí existence. Obě skladby, které na večeru v jejich podání zazněly, si byly typově, formálně i melodicky podobné. Jemnosti interpretace zde o to více zasvítily: až sólově znějící unisona skupiny smyčcových nástrojů – tentokrát bez houslí, neboť tak to Brahms zamýšlel, perfektnost projevu dechových nástrojů. Obě pomalé věty, jak v Brahmsově *Serenádě*, tak ve třetí *Legendě* Antonína Dvořáka, se staly výjimečnou perlou večera. Souznění s dirigentem, jehož právě silnou zbraní jsou již léta věty jím interpretovaných symfonií, dalo podklad hladivé interpretaci. Spolu s výrazovou lehkostí špičkových hráčů, v neposlední řadě pak díky jejich mládí, a mládí nejsou emočně vzepjaté melodické oblouky cizí, vzniklo předání něčeho víc než jen hudby. Do takto „předehřáté" atmosféry vstoupila Dagmar Pecková a zazpívala pět pocitů Mathildy Wesendockové, jak je na její slova zhudebnil Wagner. Básně *Anděl, Tiše stůj, Ve skleníku, Bolesti a sny* pěvkyně natolik prolnula svou osobností, že vyvěraly jakoby z ní. Byť básně jsou v podstatě v jednom duchu a celý cyklus tím pádem v jednolitém hudebním tónu, Dagmar Pecková je rozvlnila vlastním ztotožněním, propojením sebe a svých analogií k textům, sebevyjádřením, které mnohonásobně převyšovalo ukryté sdělení. Sametový alt, tak odpovídající pocitu posluchače při předávaném obsahu díla, jen završoval vjem, zážitek, obohacení. Zázemí, které umělkyni umožňuje spolehnout se na taktovku Jiřího Bělohlávka, jí dává jistotu a o to větší prostor k bezprostřední umělecké tvorbě. Úchvatná Brahmsova altová rapsódie zněla v jejím podání slastně, plně a obohaceně. Přesto Wagnerovy písně znamenaly vrchol večera, stejně jako večer sám mezník v práci a projevu Dagmar Peckové. EVA VÍTOVÁ

(Dokončenie zo str. 34)

Hráči orchestra zdvihli hodenú rukavicu so všetkou cťou: nádherne znejúce sláčikové *concertino* (sláčikové nástroje sú vôbec silnou stránkou orchestra), lahodné drevené dychové nástroje, minimum technických kazov v partitúre, pri ktorej by som bol ochotný odpustiť aj viac. Záver koncertu si asi viete predstaviť, keďže posledným číslom bol zaručený hit – *Bolléro*. Pravda, aj pri takomto obohranom diele sa dá všeličo pokaziť. Sawallisch nepokazil nič, ani tempo, ani rozvrhnutie gradácie, ani vyváženosť nástrojových skupín.

Podobne ako otvárací koncert sezóny, aj tento večer vo mne zanechal pocit, že som počul štandardný výkon orchestra, ale, dámy a páni, nie je štandard ako štandard!

PETER ZAGAR

Českí speváci v SND

Jaroslav Blaho

Pri posledných oslavách jubilea Slovenského národného divadla sa podiel českých umelcov na budovaní prvej slovenskej profesionálnej divadelnej inštitúcie spomínal iba okrajovo. Účelové zamlčanie historických faktov skresľujúco ovplyvnilo pohľad na históriu operného súboru SND. Pretože pokým v činohre už od začiatku tridsiatych rokov pôsobil popri českom aj samostatný Borodáčov slovenský súbor, dejiny opery SND v medzivojnovom období (či sa nám to páči, alebo nie) sú de facto dejinami českého operného súboru. Pravda, nie hocijakého: Oskar Nedbal mu dáva punc svojej prinajmenšom stredoeurópsky známej osobnosti a jeho synovec Karel potom desať rokov píše kroniku progresívnej hudobnodivadelnej scény v oblasti dramaturgickej i inscenačnej a vďaka čulým kontaktom najmä s opernou Viedňou nachádza pre operu SND nezameniteľné miesto v československom, no aj podunajskom opernom kontexte. Slovenský živel preniká do tejto tvorivej dielne len pozvoľna – s výnimkou zbormajstra Meličku sú to výlučne sólisti: už za Oskara Nedbala Dr. Janko Blaho a v tridsiatych rokoch absolventi bratislavskej Hudobnej a dramatickej akadémie Bakošová, Hoza, Česányiová, Frešová a ďalší.



FOTO ARCHÍV

HELENA BARTOŠOVÁ

História opery SND v rokoch 1920–1938 písala celá plejáda českých vokálno-sólistických osobností. Niektoré z nich sa svojou dlhoročnou a významnou činnosťou v Bratislave takpovediac slovakizovali a patria k legendárnym zjavom našej opernej minulosti. Týka sa to predovšetkým dcéry c. a k. moravského vojenského muzikanta, prvej slovenskej primadony **Heleny Bartošovej**, ktorá bola SND verná vyše štyridsať sezón, a kroměřížskeho rodáka, basistu **Arnolda Flögla** – zubného technika v predprevratovom Turčianskom Sv. Martine, neskôr sólistu pražskej, záhrebskej i brnianskej opery a v rokoch 1930-1949 azda najvýraznejšej sólistickej osobnosti opery SND. Flögl bol nielen špičkový spevák, ale aj skvelý realistický herec, majster divadelnej masky, „slovenský Šaľjapin": Don Basilio, Mefisto, Boris Godunov, Don Quijote a preňho Suchoň písal postavu starého Štelinu v Krútňave. V tieni tohto mága operného javiska tvoril jeho „kolega v hlase", skromný a inteligentný umelec **Zdenko Ruth-Markov**, rodák z moravskoslováckeho Hodonína, skvelý predstaviteľ komických figúrok, ale aj veľkých kantabilných partov. Obaja Moravania, Flögl a Ruth-Markov, sa podpísali pod prvé slovenské operné preklady! Manželka Zdenka Ruth-Markova, sopranistka **Dobřena Šimáňová** dosiahla najväčšie úspechy na prelome dvadsiatych a tridsiatych rokov v exponovaných úlohách dramatického sopránu (Kostelníčka, Milada, Leonora z Fidelia, Ortruda, Elektra). V mnohých operách bol jej partnerom dramatický tenorista **Roman Hübner**, bez ktorého si nemožno predstaviť dramatický tenorový odbor oboch medzivojnových dekád v SND, podobne ako éru Karla Nedbala nemožno vnímať bez nenahraditeľného barytonistu **Karla Zavřela**. Ako riadna členka a neskôr ako stály hosť (v rokoch Slovenskej republiky) spolupracovala s operou SND dramatická sopranistka **Milada Formanová** – Šulcova Leonora v protifašistickej inscenácii Fidelia (1936), titulná hrdinka slávnej premiéry Šostakovičovej Ruskej lady Macbeth a vo vojnových sezónach prvá slovenská Turandot.

Počas celej prvej ČSR bola bratislavská opera liahňou vokálnych talentov a prechodnou stanicou pre tie, ktoré neskôr naplno dozreli na dvoch najväčších scénach – pražskej a brnianskej. Do Ostrčilovho ND postupne odchádzali barytonista **Jan Konstantin**, basista **Josef Munclinger**, tenoristi **Jan Berlík** a **Bronislav Chorovič** i sopranistka **Marie Šponarová**. **Zdeněk Otava** stihol počas svojej jedinej bratislavskej sezóny naštudovať titulný part v historickej premiére Bellovho Kováča Wielanda (1926), zatiaľ čo šesť sezón (1922–1928) **Marty Krásovej** sa premietlo do širokého repertoáru, v ktorom nechýbali ani



FOTO ARCHÍV

MARTA KRÁSOVÁ – GAVALIER S RUŽOU (1927)

jej neskoršie profilové úlohy Panny Rózy (Tajomstvo) a Donny Izabelly (Messinská nevesta). Po podpísaní mníchovskej dohody odišli pod Talichove ochranné krídla do „Zlatej kapličky" sopranistka **Milada Jirásková**, altistka **Ludmila Komancová** a viedenský Čech basista **Karel Kalaš**. Do Brna postupne odchádzali dramatické primadony prvých sezón **Hana Pírková** a **Marie Minařová**, fešácky lyrický barytonista sezón Oskara Nedbala **Gejza Fischer**, absolventka akadémie i koloratúrno-lyrická sopranistka **Věra Zachová**. V Brne napokon natrvalo zakotvila aj **Marie Řezníčková**, ktorá z členky zboru vyrástla na mezzosopránovú protagonistku práve v Bratislave. Bratislavské obecenstvo očarúvala v „nohavičkových" rolách, potom ako nedémonická, civilná, moderná Carmen a predstaviteľka Kundry v doposiaľ jedinom slovenskom naštudovaní Parsifala (1935). Ako posledný odchádzal po rozbití republiky do moravskej metropoly tenorista **Jaroslav Jaroš**, Sergej z Ruskej lady Macbeth a prvý tenorista Suchoňovho Žalmu zeme podkarpatskej.

Ďalšie zaujímavé spevácke zjavy pôsobili na bratislavskom javisku najmä v dvadsiatych rokoch, keď sa skladba súboru pomerne často obmieňala: Vendulka otváracej premiéry Hubičky (1. marca 1920) **Hana Kramperová** – Lukášom bol **Leon Geitler**, neskôr dlhoročný inšpicient opery pražského ND, Barčou mezzosopranistka (!) **Alba Sehnalová**. Obe dámy mali univerzálne hlasy, aké sa dnes rodia len veľmi zriedkavo, či aké dnešná vokálna pedagogika nie je schopná vychovať (Sehnalová bola žiačkou slávnej Pivodovej školy): prvá spievala súbežne napríklad Gildu i Miladu, druhá Zerlinku i Kostelníčku. Dve sezóny pobudli v SND aj manželia **Marie Žaludová** a **Zdeněk Knittl**. Ona – skvostný mladodramatický soprán so skvelou vysokou polohou – on tmavý spinto tenor a okrem toho aj režisér prvého operného predstavenia v slovenčine (Massenetov Kaukliar Matky Božej, 1924). Neskôr obaja pôsobili na veľkých juhoslovanských javiskách a potom v Prahe. Osud nedoprial naplno sa rozvinúť veľkému talentu **Vlasty Posltovej** (+ 1931), ktorej Sophie v bratislavskom naštudovaní Gavaliera s ružou tak vysoko ocenil Richard Strauss.

Galériu významných českých operných spevákov, spätých s medzivojnovou Bratislavou, dopĺňajú tri žiačky profesora **Josefa Egema** z Hudobnej a dramatickej akadémie. **Jarmila Kšírová** po elévskej sezóne v opere SND nastúpila oslnivú kariéru medzinárodnej – nielen operetnej – divy, ktorú korunovala po vojne ako Felsensteinova Carmen v berlínskej Komickej opere. **Žofie Napravilová** sa narodila na majeri naďaleko západoslovenskej Skalice. Po troch sezónach v súbore Karla Nedbala, kde dostala pekné umelecké príležitosti (Amelia Boccanegra, grófka z Figarovej svadby, Mařenka, Alica vo Falstaffovi, Krasava, Fiordiligi, Matilde z Viliama Tella, Thais, Amélia z Maškarného bálu, Donna Elvira, Tatiana), odišla roku 1934 do Prahy, kde sa až do svojho predčasného odchodu z javiska počas okupácie stala protagonistkou sopránového odboru, keď do povedomia pamätníkov vošla najmä ako Talichova Rusalka. Ďalšia Egemova žiačka – altistka **Štěpánka Štěpánová** – odišla z Bratislavy hneď po ukončení štúdií a po dvoch sezónach v ostravskej opere sa dostala do pražského Národného divadla.

Miera, akou českí vokálni umelci prispeli k umeleckému profilovaniu opery Slovenského národného divadla v prvých dvoch desaťročiach jeho existencie, čaká na svoje zásadné spracovanie a vyhodnotenie, a to dokonca aj zo strany českej hudobnodivadelnej vedy.

ZELENÁ PRE SÚČASNÚ OPERU

Elliott Carter: *What next?* / Čo ďalej? Libreto Paul Griffiths. Komorná opera v jednom dejstve. Premiéra 16. 9. 1999 v Deutsche Staatsoper Berlin. Dirigent Daniel Barenboim, réžia Nicolas Brieger. Obsadenie: 7 spevákov, komorný orchester. Trvanie 45 min.

Deväťdesiatročný skladateľ napísal komickú operu s prvkami absurdnej drámy, plnú mnohovýznamových a variabilných medziľudských vzťahov.

Detlef Glandert: *Joseph Süss*. Libreto Werner Fritsch a Uta Ackermann podľa Feuchtwangerovho románu *Žid Süss*. Opera v trinástich scénach. Premiéra 13. 10. 1999, Bremen. Dirigent Rainer Mühlbach, réžia Tilman Knabe. Obsadenie: 7 sólistov, zbor a komorný orchester. Trvanie: celovečerné.

Glandert má povesť jedného z najvýznamnejších súčasných nemeckých operných skladateľov. Dej jeho novej opery sa odohráva v 18. storočí s jasne čitateľnou väzbou jej tragického konca na nemecké dejiny 20. storočia.

David Horne: *Friend of the People* / Priateľ ľudu. Libreto Robert Maclennan podľa životopisu Thomasa Muira. Opera v troch dejstvách. Premiéra 6. 11. 1999, Glasgow. Dirigent Richard Farnes, réžia Christopher Alden. Trvanie: celovečerné.

Námetom opery mladého škótskeho skladateľa je život škótskeho politického reformátora 18. storočia Thomasa Muira. Po viacerých kratších hudobnodramatických dielach je *Friend of the People* prvé skladateľovo celovečerné operné dielo.

Louis Andriessen: *Writing to Vermeer* / Listy Vermeerovi. Libreto Peter Greenaway. Hudobnodramatické dielo. Premiéra 1. 12. 1999, Amsterdam, Neetherlands Opera. Dirigent Reinbert de Leuw, réžia Peter Greenaway. Trvanie: celovečerné.

Dej opery, ktorý je sondou do života nizozemského maliara 17. storočia Vermeera, sa odohráva na báze šiestich fiktívnych listov, ktoré mohli napísať tri kľúčové ženy maliarovho života: manželka, svokra a model. Zjavný pokoj jeho obrazov bol v príkrom kontraste s násilím doby; tento kontrast je základom dramatického diania Andriessenovej opery.

Harrison Birtwistle: *The Last Supper* / Posledná večera. Libreto Robin Blaser. Scénické hudobnodivadelné dielo. Premiéra 18. 4. 2000, Deutsche Staatsoper Berlin. Dirigenti Daniel Barenboim/Elgar Howarth, réžia Martin Duncan, výtvarníčka Alison Chitty. Trvanie: 90 min.

Námetom je posledná večera Ježiša Krista a dvanástich učeníkov pred cca 2000 rokmi. Skladateľov záujem sa sústreďuje na záhadný časový bod, keď sa z historickej udalosti stáva mytológia, ktorá je interpretovaná ako rituál. Okrem Ježiša a učeníkov ďalšou osobou je ženský Duch, pozývajúci hostí večere na modernú oslavu. Komorný orchester je integrovaný do deja na javisku, malý „chorus mysticus" spieva liturgickú hudbu. Je to Birtwistleov príspevok k prelomu tisícročí.

Luciano Berio: *Cronaca del Luogo*. Hudobnodivadelné dielo. Premiéra Salzburg - festival 1999.

V Salzburgu inscenovali premiéru diela v slávnej Felsenreitschule (jazdiarni na úpätí strmej skaly, ktorá zohráva vo všetkých divadelných inscenáciách uvádzaných v tomto priestore integrálnu úlohu produkcie). Orchester i zbor boli rozmiestnené na plochách postavených na skalách, obklopujúcich hľadisko.

Marcel Landowski: *Galina*. Svetová premiéra 1996 v Opéra Lyon, poľská premiéra máj 1999, Poznaň. Diela má charakter autobiografie Galiny Višnevskej od detstva až do odchodu slávnej speváčky zo Sovietskeho zväzu.

KAPITOLY Z HUDBY 20. STOROČIA

Zuzana Martináková

Vybrané kapitoly z hudby 20. storočia sú súborom štúdií a reflexií, ktoré plánujem dotiahnuť a zosystematizovať v obsiahlejšom knižnom projekte **Univerzalizmus a transcendentalizmus v hudbe i umení 20. storočia.** Zámerom tohto projektu je snaha spoznať a pochopiť podstatu myšlienkovo-umeleckých tendencií jedného storočia na jeho sklonku, s hlavným dôrazom na vývojové dianie v oblasti hudby. Na základe doterajších skúmaní projekt bude obsahovať tri hlavné okruhy:

I. Kategorizácia II. Orientácie a techniky III. Osobnosti a diela.

Prvý okruh je pokusom o kategorizáciu hudby/umenia 20. storočia na základe odhaľovania zákonitostí premien, týkajúcich sa genézy hudby/umenia (paradigmy, dynamické celky, cyklické striedanie charakteristických znakov, teória premien, pravdepodobnosti, morfických polí a rezonancií), ale aj pokusom o uchopenie celého 20. storočia ako jednej epochy na základe spoločných menovateľov. Obsahom druhého okruhu je charakteristika orientácií, štýlov, hnutí a -izmov v hudbe 20. storočia, ktoré korešpondujú s umením vôbec, a tretí okruh reprezentujú skladateľské osobnosti a diela spolu s biografickými údajmi, charakteristikou tvorby a umeleckej orientácie a tiež výberom (auto)reflexií hudby, umenia a života.

Vybrané kapitoly z hudby 20. storočia sú teda viac-menej „predštádiom" plánovaného projektu v podobe náhodného výberu z uvedených okruhov, bez zachovania postupnosti. Dôvodom je súčasný stav rozpracovanosti projektu, ktorý vznikal a vzniká na základe mojich dlhoročných výskumov danej problematiky, výskumov, ktorých čiastkové rezultáty sú stále otvorené a vyžadujú si neustále obohacovanie o nové poznatky i následné prehodnocovanie výsledkov. Volím teda do istej miery kompromis a zverejňujem na jednej strane otvorené, v mnohom diskutabilné názory a úvahy, na strane druhej viaceré faktografické údaje; tie však môžu prispieť k postupnému odstraňovaniu dlhu, ktorý v poznaní a pochopení našej nedávnej minulosti stále máme.

Osobnosti a diela hudby 20. storočia

Problematikou hudby 20. storočia som sa začala zaoberať už pred 25 rokmi. Vtedy môj záujem motivovalo interpretačné umenie, keď ako študentka klavírnej hry na Konzervatóriu v Bratislave som hrala 2. klavírnu sonátu od I. Zeljenku. Neskôr som cítila potrebu preniknúť až k samotným princípom hudby 20. storočia – čo ma doviedlo k štúdiu odboru teórie hudby na VŠMU. Od záujmu o novú slovenskú hudbu som postupne prechádzala k hudbe európskej a americkej a, čo vyznieva paradoxne, aj k stále starším obdobiam hudby minulosti, ba dokonca i k mimoeurópskym etnickým hudobným kultúram. Bolo to totiž motivované hudobnými prejavmi skladateľov hudby 20. storočia, ktorí hľadali a nachádzali inšpiračné zdroje v africkej, ázijskej i americkej etnickej hudbe, ale aj v gotike, renesancii či neskorších vývinových fázach európskej hudby.

Projekt, ktorý predkladám, zachytáva osobnosti a diela tvorcov hudby 20. storočia z môjho pohľadu pozoruhodné. Napriek tomu, že o chvíľu sa toto storočie skončí, mám pocit, akoby sme mali veľké rezervy práve v porozumení a pochopení toho, čo sa tu len v nedávnej minulosti odohralo a čo sa teraz odohráva; chcela by som priblížením života, tvorby a názorov osobností hudby 20. storočia aspoň prispieť k postupnému odstraňovaniu tohto dlhu.

David Hykes a jeho harmonický spev

Skladateľ a spevák David Hykes sa narodil v Taose, Nové Mexiko (USA), roku 1953. Zaoberal sa hudbou i filozofiou ázijských národov, študoval najmä vokálne prejavy mongolského a tibetského spevu, čo ho roku 1975 viedlo k založeniu *Choir of the Harmonic Chant* (Zbor harmonického spevu) v New Yorku. Roku 1982 študoval v Indii u severoindickej klasickej speváčky zo školy Kirana Sheily Dharovej. Od roku 1982 koncertuje po celom svete (v Prahe vystúpil roku 1995 v rámci Pražskej jari a v Bratislave roku 1996 v Klariskách).

Bol sídelným umelcom (Artist in Residence) katedrály St. John v Divine (NYC 1985, 1986), mal v histórii prvé spoločné koncerty a sympóziá s tibetskými mníchmi z oblasti Gyuto a Gyume a s dalajlámom (katedrála St. John v Divine, 1985, 1986; East West Foundation, Los Angeles, 1989). Získal viaceré granty a ocenenia: Rockefeller Foundation, National Endowment for the Arts, UNESCO, New York State Council on the Arts, Threshold Foundation, ZBS Foundation, Asian Cultural Council, Francúzske ministerstvo kultúry. Od roku 1987 žije striedavo v Paríži a Autainville vo Francúzsku, kde (v Paríži) už krátko po príchode založil Le Choeur Harmonique.

David Hykes sa spočiatku venoval experimentálnemu filmu a hudbe k filmu, neskôr jeho hlavnou doménou bolo rozvíjanie harmonického spevu. Venuje sa tiež písaniu, najmä problematike súvisiacej s jeho interpretačným umením i filozofiou života.

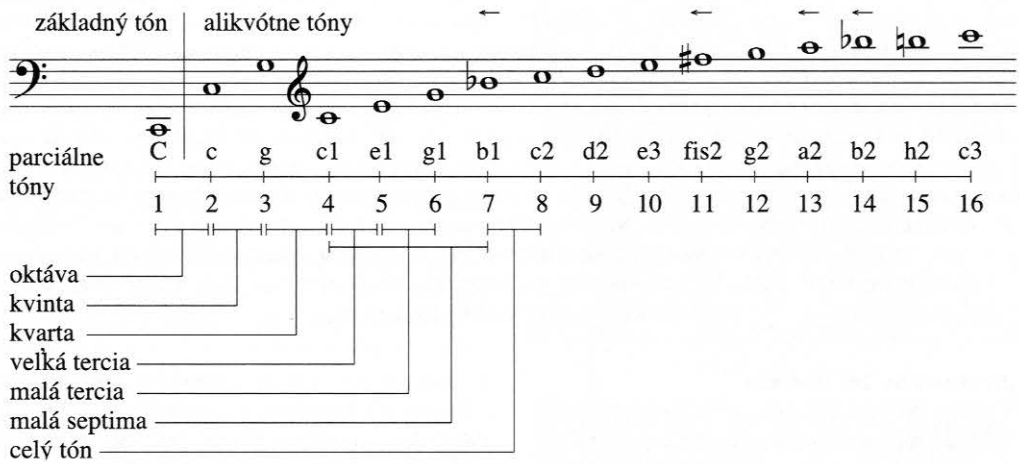
Filmová hudba: interpret/skladateľ zároveň: *Meetings With Remarkable Men* (Peter Brook); *Dead Poets Society* (Peter Weir); *Ghost* (Jerry Zucker); *Baraka* (Ron Fricke)
v podobe partitúry: *Pierres d'Etoiles* (Gerard Raynal); *Anastazi, the Lost Ones* (National Parks Service)

Publikácie:

Pilgrim Movements, Like a Wave that Feels the Sea, in: Les Chemins du Retour, Palimpsete Press 1990
Harmonic Chant, Global Sacred Music, in: Music, Physician for Times to Come, Quest Books 1991
Vers une Ecoute en eveil, in: G.I.Grudjeff' an anthology, Lausanne 1993
Les Harmoniques et d'Oeuvre, Editions Jean-Claude Lattes 1993.

David Hykes je známy na celom svete tzv. *harmonickým spevom*, pri ktorom sa rozoznievajú horné i spodné alikvotné tóny. Myšlienka venovať sa harmonickému spevu vznikla v čase, keď sa prvý raz stretol s *Hoomi* spevom (hoomi v preklade znamená hrdelný spev) v západnom Mongolsku a s *harmonickým spevom* mníchov tantrického tibetského budhizmu.

Tradičný spev *Hoomi* je založený na spievaní základných spodných tónov v rozpätí basového alebo barytónového hlasu, pričom sa pomocou presnej modulácie brušných svalov, hrdla a vokálnych orgánov (hrtan, jazyk, ďasno, lícne svaly a pery) súčasne tvoria vrchné tóny v pomere frekvencií k základnému tónu, to znamená, že pri zádrži spodného tónu sa ozývajú harmonické, resp. alikvotné tóny. Každý základný tón má potenciálne nekonečné alikvotné tóny. Ku každej počiatočnej frekvencii daného tónu (môžeme ho označiť číslom 1) je prvý alikvotný tón druhým harmonickým tónom (číslo 2, teda dvojnásobná frekvencia, v praxi je to oktáva), druhý alikvotný, resp. tretí harmonický tón (3, trojnásobná frekvencia, kvinta) atď.



V zborovom harmonickom speve možno alikvotné tóny využívať rozličným spôsobom:

1. harmonické tóny 5-15-násobnej frekvencie (4.-14. alikvotný tón; t. j. ak je základný tón C, tak sú to tóny e^1, g^1, b^1, c^2, d^2, e^2, fis^2, g^2, a^2, b^2, h^2), ktoré majú vysoký, flaute podobný zvuk; sú vhodné pre tvorbu melódií,

2. spodné harmonické tóny 2–5-násobnej frekvencie (t. j. pri základe C: c, g, c^1, e^1) sú vhodné na tvorenie akordických štruktúr,

3. harmonické tóny môžu byť transponované o svoju oktávu nadol do harmonického vákua medzi prvým a druhým harmonickým tónom (čiže pri základe C: do priestoru medzi C – c), kde ako základné tóny vytvárajú akordické zádrže a kontrapunktickú polyfóniu.

Hudobný prejav Davida Hykesa sa však v niekoľkých aspektoch líši od mongolského a tibetského spevu. Dlhoročným štúdiom harmonického spevu tibetských mníchov, mongolského Hoomi spevu i iných etnických hudobných kultúr dospel Hykes k jemne štruktúrovaným technikám, ktoré možno považovať za jeho osobné zdokonalenie a v mnohých črtách za objav. Ide o tieto techniky:

1. spevák drží stály základný tón a stály harmonický tón – podobne ako v speve tibetských mníchov,

2. spevák pohybuje základným tónom melodicky a vrchným harmonickým paralelne s ním, podobne ako v niektorých západných cirkevných spevoch (napríklad v bulharskom speve – organum),

3. spevák drží stály základný tón a tvorí melódiu pomocou vrchných harmonických tónov – podobne ako v mongolskom Hoomi speve,

4. spevák drží stále vrchný harmonický tón a pohybuje základným tónom,

5. spevák pohybuje aj vrchnými harmonickými tónmi aj základným tónom.

David Hykes realizoval niekoľko projektov, v ktorých účinkuje ako skladateľ a spevák bez sprievodného nástroja alebo i s ním, spolu so svojím zborom *The Harmonic Choir* a spoluhráčmi na bicích i strunových nástrojoch rôznych etnických kultúr, z ktorých mnohí sa aj autorsky podieľali na jednotlivých dielach.

Sama som sa po prvýkrát stretla s umením Davida Hykesa roku 1990 počas World Music Days – festivalu ISCM (International Society of Contemporary Music), ktoré sa vtedy konali v Oslo. David Hykes účinkoval sám v kostole, pri svetle sviečok, sprevádzajúc sa na citare. To, čo znelo z jeho úst, som počula prvý raz vo svojom živote a dlho som nemohla uveriť, že nesnívam. Hykes spieval sám polyfonicky! Súčasné vyludzovanie dvoch až niekoľkých hlasov jedným spevákom sa zdalo predsa nerealizovateľné bez akejkoľvek reprodukčnej a elektronickej techniky. Ako mohol David Hykes spievať polyfonicky? Ako mohol znieť tak anjelsky jeho hlas i tie ďalšie hlasy, ktoré akoby prichádzali z iného sveta? Celý priestor bol nabitý neopísateľnou energiou, ktorá vznikala vibráciami jeho hlasu. To, čom vtedy zažila, sa nedalo prirovnať k ničomu pozemskému, svetskému... A predsa to bola skutočnosť. Rozdiel oproti bežnej skúsenosti bol ten, že umenie Davida Hykesa rozozvučalo najtajnejšie a najskrytejšie struny v samotnom vnútri človeka a tie zároveň začali vibrovať spolu s niečím vyšším, s niečím, čo ho prekračovalo, transcendovalo. Až oveľa neskôr som si uvedomila súvislosť medzi takouto hudbou a náboženským rituálom či šamanskou extázou, pri ktorých vzniká niečo podobné, niečo, čo anglický fyzik a filozof Rupert Sheldrake nazval *morfickou rezonanciou*. T. j. rezonanciou, ktorá je prenosom informácie medzi skúsenosťou vnímajúceho subjektu a skúsenosťou všetkých subjektov, ktoré dovtedy podobnú skúsenosť zažili v určitom priestore a čase. Pri speve Davida Hykesa sme prežívali niečo, čo u mnohých z nás predstavovalo síce prvú skúsenosť, no skúsenosť znásobenú prítomnosťou nejakej neuveriteľne silnej energie, nejakého dynamického atraktora, prítomnosťou nejakého *morfického poľa*, ktoré obsahuje silu zážitkov nepreberného množstva podobných skúseností...

Hudobné projekty Davida Hykesa

Kompozícia Davida Hykesa *Hearing Solar Winds* (Načúvajúc slnečným vetrom) bola nahratá na CD roku 1982 v Abbey du Thoronet, a to v cisterciánskom kláštore (12. storočie) tohto opátstva v Provence. Jednoduchý harmonicky štruktúrovaný geometrický priestor kláštora sa Hykesovi zdal ako najvhodnejší na uvádzanie zborovej hudby a jej vyznievanie v sak-

rálnom priestore, ktorý u všetkých účinkujúcich vyvolával veľké nadšenie.

Skladobný cyklický projekt *Hearing Solar Winds* pre sólový hlas (David Hykes – 1. časť), vokálne duo (David Hykes a Timothy Hill – II. a VI. časť) a zbor (ostatné časti) pozostáva z ôsmich častí, ktoré sú uvedené vždy postupne narastajúcimi údermi čineliek.

Filozofické pozadie tohto projektu vyjadril autor slovami:

„Ako to už býva v živote, človek sa môže stretnúť s javom, ktorý by sa dal nazvať ‚kruhom pravdy'. Myslím, že by sme sa mali vedieť naučiť načúvať tomuto ‚kruhu' tak ako tomu, čo sa nám snaží povedať samotný život. Som mladý bádateľ a necítim sa dosť kvalifikovaný na to, aby som hovoril o ‚pravde', ale cítim, že moja činnosť za posledných osem rokov, spočívajúca v hľadaní vzťahu medzi hudbou, tichom, počúvaním a Stvorením, vedie priamo k potrebe načúvať tomuto ‚kruhu'.

Súčasná kozmológia predpokladá existenciu okamihu Stvorenia. Navrhujem ho nazvať ‚Big Ring' (Veľký kruh). V tom okamihu neznáme sily uviedli do pohybu vesmír. Samotné znenie, krúženie okolo prvého tónu, to je Stvorenie, ktoré odvtedy expanduje rozdeľovaním a ozvenami. Ide dokonca o jav reverberácie (= postupný útlm zvuku v uzavretom priestore mnohonásobným odrazom, pozn. Z. M.). Základom súčasnej astrofyziky sú predpovede a merania kozmickej radiácie, ktoré nie sú ničím iným ako ‚echom' ‚Veľkého kruhu'.

Vzhľadom na reverberujúci celok, ktorým je Počiatok (Stvorenie), je človek akýmsi druhom nástroja, ktorý prijíma a transformuje dojmy – živý prijímač, senzitívny na vplyvy celého spektra energií...

Avšak naša hluchota a vnútorný hlas, s ktorým žijeme, nám bránia v počúvaní. Preto musíme nájsť ticho, pod vplyvom ktorého sa staneme vnímaví voči signálom, dôležitým pre náš život.

‚Singing listeners' (spievajúci poslucháči) začínajú tvorením nízkeho tónu. Pri starostlivom tvorení tónu je možné odstrániť zvyčajné ‚horizontálne' členenie v našom počúvaní, pri ktorom sa každý hlas prijíma oddelene – ako rezy koláča – čím vzniká dojem, že tón prichádza z jediného zdroja. Zároveň sa tento tón prijíma ako súčasť harmonických rovín, ako akýsi druh vertikálneho členenia. Akonáhle sa tento vertikálny rad objaví, základné tóny, zaspievané v unisone, vyletia nahor. Postupne sa jednotlivé hlasy znovu objavujú v rozličných výškových rovinách, tvoriac škálu, ktorá spája spodný základný tón s alikvotmi. Intervaly medzi tónmi majú spoločný vyšší alikvotný tón, takže nakoniec je najvyšší tón zadržaný v spoločnom harmonickom tóne. Počúvanie sa tak deje z tohto harmonického bodu, pričom tóny nadol sú zostupnými projekciami obrátených harmonických radov, začínajúcich sa nanovo."[1]

Kompozičný projekt *Harmonic Meetings* pre sólový hlas (David Hykes), duo a trio (David Hykes, Michelle Hykesová a Timothy Hill) a sprievodné nástroje (tanbur a bubon) vznikol roku 1984 a bol nahratý v Abbey du Thoronet na CD (2) o dva roky neskôr. Pozostáva z ôsmich skladieb.

Hykes k tomuto projektu poznamenal: „Harmonic Meetings *pozostávajú zo sólových a skupinových diel nového zamerania. V mojich predchádzajúcich dielach s Harmonickým zborom vždy vyjadrovali čisté vibrácie harmonických hlasov bez slov to, čo som chcel povedať.*

...Niekoľko rokov som hľadal slová, ktoré by sa dali spievať touto harmonickou hudbou. Môj záujem sa datuje od čias, keď ma oslovili, aby som skomponoval hudbu pre putovnú výstavu sakrálneho umenia Kresťanstva, Židovstva a Judaizmu. Autorom projektu s názvom ‚Stan stretnutia' bol Michele Zackheim. Pozostával z veľkého stanu s množstvom ikonografických koláží z týchto troch náboženstiev.

Keď som sa začal zaoberať hudobnými dejinami týchto náboženstiev, ukázalo sa, že k hudobným rozdielom medzi nimi začalo dochádzať až v čase ich rozchodu. (Do roku 80 n. l. bolo kresťanstvo odnožou judaizmu.) Bol som fascinovaný množstvom tzv. jubileí, spievaných počas kongregácií, v ktorých sa improvizovalo na sakrálne slová a slabiky ako halelujah, niekedy dokonca len na vokály a otvorené samohlásky. Vo svojej tvorbe sa pokúšam experimentovať so slovami, ktoré sú spoločné pre všetky tri náboženstvá.

Zaujíma ma práve harmonický obsah slov, pričom spievanie čistých vibrácií a spievanie slov je to isté. Harmonický obsah určitého slova môže byť prenesený do života; je toho istého pôvodu ako čistá vibrácia.

Bol som dojatý silou improvizácie v niektorých sakrálnych hudobných prejavoch prvého storočia v liturgiách všetkých troch náboženstiev. Odložil som nabok svoju vlastnú sólovú produkciu a zvolil som vzájomnú improvizáciu medzi mnou, mojím dlhoročným kolegom Timothy Hillom a mojou ženou Michelle Hykesovou."[2]

Kompozičný projekt *Windhorse Riders*, realizovaný na CD, pozostáva z digitálnych nahrávok v Abbey du Thoronet z 30. januára 1989 a zo štyroch skladieb, ktoré boli nahraté na koncerte 31. januára 1989 v Théatre de la Ville v Paríži. Pozostáva z deviatich skladieb, pričom autorom väčšiny je David Hykes, tri skladby vznikli za autorskej spolupráce s Djamchidom Chemiranim (2., 6. a 9.) a autorom piatej je Chemirani sám.

Autorove dojmy zo spomínaného koncertu:

„Celá sála bola na prasknutie, ľudia dokonca aj stáli. Počúvanie bolo dosť intenzívne, ľudia participovali na silnej atmosfére v miestnosti. Bola to pre mňa inšpirácia hľadať spolu s našimi poslucháčmi – pokiaľ to len bude možné – dvojitú skúsenosť z centralizácie v tele a z levitácie počúvania. ... zaujíma ma hľadanie rovnováhy medzi pokojom a dynamikou. Zvyšovanie intenzity načúvania má tendenciu slúžiť vnútornému pohybu, podliehajúc tichému vytrženiu.[3]

Ku skladbe *Windhorse Riders* napísal: *„Tu je téma piesne Windhorse Riders – v pôvodnom tradičnom harmonickom speve, ktorý som našiel v Mongolsku... Tiež som chcel krok za krokom ukázať, ako sa leniví Mongoli melodicky vyvinuli do harmonického spevu... Skladba je založená na mode, ktorého všetky tóny sa podieľajú na tom istom harmonickom tóne... A konečne názov vyvoláva predstavu náboženského spôsobu dýchania, alebo, ako to vytýčila Sheila Dharová, spevu, ktorý stojí v službách dychu."*[4]

Kompozičný projekt Davida Hykesa *Let the Lover Be* vznikol roku 1991. V štyroch kompozíciách používa Hykes texty básní, z ktorých dve napísal on sám a dve sú prekladom básní veľkého perzského mystika a učiteľa Jelaluddina Rumiho (1207–1273). Rumi je autorom dvoch veľkých zbierok duchovnej poézie *Mathnawi* a *Divan-i Shamsi Tabriz*, jeho umenie s úctou oslavujú v islamskej kultúre a je známe na celom svete.

Celý projekt pozostáva zo šiestich kompozícií:

1. *Behind all this Going Toward Oneself* (David Hykes: hudba a slová, hlas, citara a svarpeti; Djamchid Chemirani: zarb) je napísaná v mode č. 6 harmonického spevu, ktorý korešponduje so severoindickou ragou Yaman. Veľkú časť tejto piesne napísal Hykes počas pobytu v Indii, kde študoval spev u učiteľky a medzičasom priateľky Sheily Dharovej. Transponovaním harmonických tónov v rámci oktávy získal Hykes modus: 1. c, 9. d, 5. e, 45. fis, 3. g, 27. a, 15. h. 2. c.[5]

2. Skladba *Deserted Temple (Part I)* (David Hykes: hudba a slová, hlas, citara a svarpeti; Djamchid Chemirani: zarb) vznikla pod vplyvom inšpirácie krajinou na škótskom ostrove Staffa, kde príroda vytvorila neuveriteľné kamenné útesy nad morom, pripomínajúce kamenné chrámy (odtiaľ názov skladby – Opustený chrám). Hykes tu použil modus z týchto harmonických tónov: 1. c, 9. d, 32/27. es, 4/3. f, 3/2. g, 128/81. as, 16/9. b, 2. c.[6]

3. *Deserted Temple (Part II)* (David Hykes: hudba, Prophet 5, DX-7 II syntezátor a Akai S1000 sampler) je inštrumentálnou skladbou s použitím elektronického "harmonického spevu„. Použité elektronické aparáty sú naladené harmonicky, to znamená nie v temperovanom systéme.

4. Skladba *Let the Lover Be* (Jelaluddin Rumi: text; David Hykes: hudba, hlas, citara a svarpeti; Djamchid Chemirani: zarb) je vytvorená na základe modu č. 9: c – des – es – fis – g – as – h – c, ktorý korešponduje so severoindickou ragou Mianki Todi.

5. *Between Voice and Presence. Introduction* (Jelaluddin Rumi: text; David Hykes: hudba, hlas, citara a svarpeti; Djamchid Chemirani: zarb) využíva modus: c – des – e – fis – g – as – h – c, ktorý korešponduje so severoindickou ragou Puria Dhanashri.

Projekt *True to the Time (how to be?)* z roku 1993 je rozvinutím novšej fázy harmonického spevu. Hykesovým zámerom je predstaviť harmonický spev ako unifikované pole spájajúce spev, modus, text a rytmus. Druhým ťažiskom tohto projektu je harmonická polyrytmika (melódia transponovaná do oblasti rytmu) a spev harmonických piesní. Pozostáva z ôsmich skladieb: 1. *Worldwind Psalm*, 2. *True to the Times / two*, 3. *Harmonic Times / one. Northern, Pastorale*, 4. *Harmonic Times / two. Southern Urban*, 5. *Prayer Songs for the Sorrow / Pythagoaras over Persia*, 6. *Worldwide Turning*, 7. *Danse Harmonique*, 8. *True to the Times / one.*

Úvahy Davida Hykesa o harmonickom speve, umení a živote[7]

New Vibrations, Phase 1

„Harmonický spev je kontemplatívna hudobná disciplína, ktorú som založil, pomenoval a rozvíjal so svojimi spoločníkmi-bádateľmi od roku 1973. Od začiatku som mal len jeden skutočný cieľ: nachádzať pravdu, symbolickú hudobnú reč, jednoduchú a univerzálnu, ktorá by mohla vyjadrovať hľadanie splynutia s rovinou bytia, vyššou ako ona sama.

Tento cieľ je však dedičstvom harmonického spevu v Tibete a v Mongolsku, kde som získal prvé podnety. Ako experimentálny filmový tvorca a hudobník som hľadal možnosti refrakcie a prizmovania (lomu a rozkladu) zvuku, až kým som nespoznal harmonický náboženský spev tibetských mníchov z Guyto a Guyme a tradičných hoomi spevákov v Mongolsku, ktorý som neskôr študoval. Títo speváci a ich pendant v Tuve v Rusku (Tuvania sú malý etnický národ blízko Irkutska) vyludzujú svojím spevom súčasne niekoľko tónov, to znamená jeden základný tón a jeden alebo viac vrchných harmonických tónov od tohto základného tónu.

Možno povedať, že som bol neprekonateľne inšpirovaný túžbou naučiť sa pri speve týchto mníchov, šamanov a spevákov spievať takým istým spôsobom. Mojím cieľom a motiváciou bolo vniesť do života novú, globálnu sakrálnu budbu, prameniacu z tohto prazákladného univerza – z radu alikvotných tónov – prítomného v každom vokálnom alebo inštrumentálnom zvuku. Rad alikvotných tónov je pre zvuk to, čo farebné spektrum pre svetlo.

Tento spev si vyžaduje vlastné preniknutie do harmonického jadra materiálu, z ktorého vychádzajú vibrácie bytia. Táto substancia si vyžaduje novú senzitívnosť, ktorú môžeme nazvať doslovne i symbolicky ***novým počúvaním****. Pokúšal som sa viesť štúdium harmonického spevu práve z tohto uhla pohľadu a zdá sa mi, že neexistuje iná cesta okolo – alebo „ponad" – ako tvrdá hudobná a kontemplatívna činnosť, potrebná na ocenenie jeho najpodstatnejších kvalít. Činnosť obnovená dychom.*

Roku 1975 som v New Yorku založil Harmonic Choir (Harmonický zbor), s ktorým som sa chcel podieľať na tvorbe potenciálnej globálnej sakrálnej hudby. Odvtedy som ho viedol, komponoval som preň a cestoval s ním po svete. V rokoch 1975–1987 som s touto skupinou intenzívne pracoval v New Yorku, profitujúc z prítomnosti nadaných kolegov, ako sú Michell Hykesová, Theodore Levin, Timothy Hill, Richard Franko, Marjorie Johnsonová a Rebecca Krausová."

New Vibrations, Phase 2

Roku 1987 sa moje aktivity preniesli do Francúzska. Popri koncertoch a turné s Harmonic Choir (ktorý sa svojím obsadením stal medzinárodným) čoraz častejšie som pôsobil ako sólista a účinkoval s malými inštrumentálnymi skupinami – ako vo Windhorse Riders.

Roku 1982 som začal študovať u už spomínanej Sheily Dharovej. Potvrdila evolúciu harmonického spevu položeného na pohybujúcom sa melodickom hlase.

V zmysle uvedeného sa samotným srdcom matérie pre mňa stala viac otázka vibrácie samotného hlasu než alikvotné tóny nad hlasom. Zahŕňa to všetko, čo bežne nazývame ozdobou, tremolom a vibratom. Mal som pocit, že sme prehliadli a podcenili vibrujúci život v tejto oblasti tak, ako sme zabudli na harmonické tóny a ich prítomnosť zúžili do javov označovaných ako timbre, alebo vo vede rezonancia a formanty. Tento subtílny život hlasu je druhou prirodzenosťou tradičných spevákov z Indie, Iránu, Turecka a arabského sveta. Prácou so Sheilou Dharovou sa moje uši, srdce a hlas otvorili vibrujúcemu životu, existujúcemu v speve.

Práca s vibráciou hlasu bola pre mňa zároveň skutočným tajomstvom hľadania času a rytmu v harmonickom speve. Táto oblasť hudobnej činnosti môže byť nazvaná harmonic polyrhythm *(harmonickým polyrytmom). Tu sa mi žiada vyzdvihnúť subtílne, intuitívne a všetko postihujúce majstrovstvo môjho spolupracovníka na tomto projekte, perzského bicistu Djamchida Chemiraniho. Vynikajúci hudobník Chemirani je zároveň aj* man of being *(človek bytia), ktorého osobná prirodzenosť, skromnosť a čistota sú inšpiratívne pre každého, kto ho pozná. Dlhý čas žije vo Francúzsku a často spoluúčinkuje na nahrávkach iránskej tradičnej hudby, nahrávanej na Západe.* Windhorse Riders *je naším prvým výstupom a dúfam, že otvára našu dlhodobú plodnú hudobnú spoluprácu.*

V našom duete sme našli dosť jednoduchý a prirodzený vzájomný prístup. Má veľkú voľnosť v tvorivom sprevádzaní vokálnej línie. Ja udávam tempo a hľadám metrum, ktoré upravujeme spoločne v procese vzájomného objavovania. Pre tento spoločný projekt sme zvolili 8-dobé a 3-dobé metrum, avšak zároveň sme začali skúmať (nadväzujúc na Right At The Time*) možnosti translácie tempového označenia, odvodeného z harmonických čísel, existujúcich v reálnom svete hudobného času.*

Môj objav loop time/frequency (čas/frekvencia slučky) paralelne v samplovaní viedol k fantastickým hudobným a pedagogickým prostriedkom v procese translácie intonačného charakteru do ríše rytmu – kde, samozrejme, vždy existoval. Avšak opäť sme na to akosi pozabudli.

Symbolické rozoznievanie alebo vnútorné rozozvučanie harmonického spevu v skutočnosti nie je viac než akokoľvek rozvinutý zmysel, stávajúci sa vibráciou v priestore... Na tomto spôsobe hudobného hľadania sa podieľajú telo, hlas a celá škála vnútorných a vonkajších pocitov, možností i obmedzení. Hĺbka, ticho, ktoré sa chce podriadiť sakrálnemu, priblížiť sa mu, dať sa ním preniknúť, sa môže postupne vynárať. To zaväzuje ísť určitou cestou; možno sa niekto aj pokúsi ísť "horeuvedenou„ cestou.

---

[1] in: Text k CD, Ocora/Radio France, 1982.
[2] in: Text k CD, Celestial Harmonies, 1984.
[3] in: Text k CD, New Albion Records (NA024), 1989.
[4] tamže
[5] Čísla udávajú poradie harmonických tónov (porovnaj obr. 1). Tento modus je vlastne zhodný s lydickým.
[6] Tento modus má aiolský charakter.
[7] in: Text k CD Windhorse Riders, New Albion Records (NA024), 1989.

ZUZANA MARTINÁKOVÁ

HUDBA, KTORÚ MÁM RÁD

JÚLIUS SATINSKÝ

...herec, humorista, publicista ... muž mnohých (pozitívnych) profesií...

Od dávneho dávna raňajkujem hudbu. Začalo to celé v šesťdesiatych rokoch a na vine je evidentne Janko Melkovič. Išiel som z televíznej pokladne v bývalej Tatra banke (teraz Ministerstvo kultúry) s honorárom v kešeni. Janko mi poradil, aby som si kúpil nejaké platne. Keď som mu povedal, že nemám gramofón, poradil mi, aby som si kúpil aj ten. Honorár stačil len na taký lacný, s papundeklovým zosilovačom, mono-systém – ale urobil mi dobrú službu. V mojej mládeneckej izbietke sa naplno rozoznel barok. Bol som očarený a doteraz musím mať na raňajky vždy aspoň kúsok baroka. Taký François Couperin alebo starý dobrý Bach – to sú najosvedčenejšie kontinentálne raňajky. Ale môže byť aj Lully, Purcell ...nepohrdnem ani Monteverdim. Áno, áno teraz už mám na raňajky aj Stravinského, Bartóka, Stockhausena, Brittena – ale tá základná chuť, tá návyková závislosť je BAROK.

(S hudbou je to u nás – konzervatívcov – ako s vôňou. Celý život som používal parfum JULES od Diora. Teraz koncom tisícročia mi urobil Dior veľmi škaredú vec: prestal JULES vyrábať. Čo si počnem v novom tisícročí bez mojej vône?)

Ešte šťastie, že BAROK, ktorý sa mi hrnie celý život do uší, už hádam nikto nikdy nezruší.

Hoci v ľudovej Číne sa o to komunisti pokúsili. V rámci kultúrnej revolúcie prehlásili Mozarta, Bacha, Beethovena é tuttiguanti compositori za buržoázny hudobný odpad a žiadali na hudobníkoch, aby sa majstrov vzdali. Pred rokmi chodila po Európe kapela čínskych profesorov konzervatória, ktorých držali štátne orgány vo väzení práve kvôli tomu, že nepodpísali antihudobnú rezolúciu. Čínsky komorný orchester zložený zo staručkých hrdinov mal veľký úspech. Bol som nesmierne hrdý na tých starých pánov muzikantov. Tlieskal im celý svet. Nezradili nás.

Hrozne rád raňajkujem trúbkové sóla. Teraz ich už samozrejme nemôžem púšťať naplno ako voľakedy. Rodina ešte spí, idem na slúchadlá, ale prenosová technika je teraz už taká dokonalá, diskety spratné, stereo, aj quadro ...v ušiach mám hotové nebíčko.

Niekto má rád teplé raňajky. Mne spôsobujú rozkoš mrazivé trúbkové sóla. Z Brandenburských koncertov alebo Stravinského Petrušku – to je jedno. Závidím skladateľom tú opovážlivosť a rozhodnosť: celé to v skladbe zrazu pristavia, orchester má generál pauzu – okrem trúbky. Ten jasavý tón trúbky, čosi čo pripomenie Chagallove obrazy lietajúcich ľudkov v mrazivej vyhviezdenej noci... to ma privádza do úžasu. Tie tóny sa človeku vrývajú do pamäti a zostávajú tam čudne zakódované. Čudne preto, že vyvolávajú najčudnejšie asociácie. Napríklad také fanfáry. Viete, čo mi doživotne pripomína začiatok Musorgského Obrázkov z výstavy? Vydarenú výmenu látkovú. Pobyt na záchode. Istý čas som mal na záchode zariadenie, ktoré mi spravil kamarát zvukár. Ktokoľvek spláchol vodu, automaticky spustilo dôstojné tóny fanfár zo začiatku Obrázkov z výstavy. Bol to nádherný nápad a mnohí hudobní znalci vychádzali z nášho záchoda nadšení jednak hudobnou apoteózou a jednak svojou skvelou výmenou látkovou... Okrem mrazivých trúbok a fanfár rád raňajkujem Mahlera. Budete prekvapení – nemusím si ho púšťať na CD. Radšej sa skoro ráno idem prejsť do lesa. Akýkoľvek les kdekoľvek na svete evokuje v mojom vnútornom sluchu Mahlera. Symfónie znejú presne – ako keby mi v hlave listoval nejaký dirigent v Mahlerovej partitúre. Som rád, že som sa narodil do doby, keď si aj obyčajný človek môže vo virtuálnom zvuku púšťať – len tak bez všetkého – Mahlera. Lebo dnes aj my – obyčajní ľudia, ktorí Gustava Mahlera raňajkujeme a nechodíme na jeho koncerty – môžeme vedieť jeho skladby naspamäť a „prehrávať" si ich len tak v duchu v lese. (Zaujímavé, že inde ako v lese sa mi Mahler nevybaví. Keď sa vybaví, tak len zopár nepresne inštrumentovaných motívov akoby rozmazaných dažďovými kvapkami.)

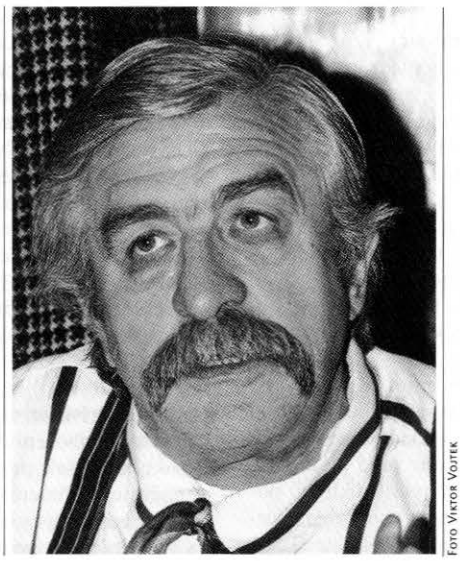


Foto Viktor Vojtek

Som rád, že som sa narodil do doby v ktorej aj domasedi môžu počúvať všetkých tých Čajkovských, Musorgských, Karajanov, Honeggerov, Schubertov, Kupkovičov a Taktakišviliov. Mrzí ma, že to málokto z domasedov využíva. Ale to už je údeľ vážnej hudby – do jej trinástej komnaty majú „proletári celého sveta" vstup zakázaný. Nie naozaj, ale sami si ho zakazujú svojím proletárskym vkusom. Nájdu sa proletárske výnimky, ktoré sú s nami celý život v našej trinástej komnate. (Poznám montéra, ktorý mi zaspieval čisto úvod z Janáčkovej Symfonietty). Ale to sú naozaj výnimky.

Čudujem sa všetkým aristokratom, ktorí naivne chcú zavádzať výchovné koncerty pre pracujúcich. Pre muzikantov je to možno lukratívny kšeft, ale pre pracujúcich je to nuda. Iná vec je výchovný koncert pre deti. Dieťa má neprebudený zmysel pre všetky druhy krás. Opatrne skúmam, či by sa moje deti nenaučili raňajkovať BAROK. Veľmi opatrne. Lebo nie som rovnôstkár. Nemyslím si, že by sme mali mať všetci na svete rovnaké raňajky. Tak rozmýšľajú sektári a totalitní filozofi. Nemali by sa nám starať do hudby.

Nemôžem za to, že raňajkujem BAROK. Za to môže hudobný skladateľ Janko Melkovič.

jazz

Igor Wasserberger
Posolstvo jazzu V.

Mimohudobné väzby II: Image a fikcia

Post scriptum k predchádzajúcej téme (jazz a financie)

Vo štvrtom „posolstve jazzu" sme sa snažili načrtnúť mechanizmy uvádzania jazzových koncertov v podmienkach súčasnej českej a slovenskej scény a v zjednodušenej skratke sme naznačili existenčné zázemie (viac menej) profesionálnej jazzovej scény. Všimli sme si, že reprezentatívnejšie akcie závisia od rôznorodých foriem dotácie. A zároveň môžeme konštatovať, že širší záujem vyvolávajú predovšetkým vystúpenia veľkých mien svetového jazzu. Pre domáce zoskupenia má v posledných rokoch vzrastajúci význam klubová scéna. Doteraz sa nesplnili pesimistické prognózy o postupnom limitovaní domácej scény. Ale zdá sa, že hospodárske ťažkosti práve v tomto období začínajú mať výraznejší vplyv na hudobnú scénu celkove. Na rozdiel od svetového trendu v slovenských a ešte viac v českých pomeroch má predaj zvukových nosičov klesajúcu tendenciu, čo ťažko dolieha na komerčné formácie, spoliehajúce sa na uplatnenie v rámci nedotovaného trhu. Situácia ide dokonca tak ďaleko, že ohrozuje existenciu donedávna ešte prosperujúcich firiem.[1] *Je otázkou, do akej miery tento proces vplýva na jazz. Zdá sa, že zatiaľ nie osudovo, lebo predaj jazzových kompaktov bol až doteraz pre domáce skupiny finančne okrajovou záležitosťou. Minimálne sa uplatňujú v obchodnej sieti: svoje nahrávky skupiny spravidla predávajú na vystúpeniach a tie sú zároveň dôležitou súčasťou propagačnej prezentácie.*

Odbočenie do inej ríše (image a pop music)

Z väzieb jazzu s inými oblasťami hudby a umenia je, prirodzene, historicky najdôležitejšie prepojenie jazz – populárna hudba. Táto väzba sa však stále výraznejšie oslabuje. Principiálny rozdiel medzi pop music a jazzom je (mimo hudby) práve v prístupe k vytváraniu image. Ešte pred tromi desaťročiami to tak nebolo. Spoločným heslom jazzu i pop music bola (faktická alebo aspoň zdanlivá) jednota vnútornej a verejnej osobnosti. Frank Sinatra si z „kráčania vlastnou cestou" urobil základný slogan svojej kariéry, obdobne „samého seba" štylizovali i ostatní speváci a rockové skupiny. Platilo to napríklad pre Johna Lennona, ktorý po rozchode Beatles venoval prvé sólové album práve idei hľadania vlastnej identity.

Pochopenie možnosti oddeliť pôvodnú osobnosť od štylizovane vytvorenej javiskovej podoby bolo v rocku spočiatku doménou nastupujúcich (menšinových) trendov (napríklad punk koncom 70. rokov). Priekopníkom tohto myslenia ešte pred punkom – začiatkom 70. rokov – bol David Bowie. Vytvoril fiktívnu postavu Ziggyho Stardusta so zvláštnym spôsobom obliekania i líčenia (nadviazal aj na komiksové figúry a na vlnu sci-fi literatúry) a stotožnil sa s ňou. Bol to svojský príspevok k objasneniu otázok identity, jej simulácie a premeditovaného menenia. Manipulácia so životnými osudmi hviezd postupne stále intenzívnejšie prechádzala aj do hlavného prúdu pop music. Pritom tu (v zhode s konzervatívnejším zameraním a vyšším vekovým priemerom cieľovej skupiny) fantazijné kreácie (typu Michaela Jacksona) nahradzuje prelínanie reálneho života so svetom fantázie, prípadne včlenenie skutočných (nenaplánovaných) udalostí „zo života hviezdy" do premeditovaného systému. Modelovým stratégom v tomto smere je napríklad Madonna, ktorej tím o. i. unikátne včlenil do mediálneho obrazu narodenie dieťaťa. Otec hispánskej proveniencie zapadol do aktuálneho „po-evitovského" obrazu. Madonna sa niekoľko mesiacov akoby bránila mediálnemu využitiu dcéry, aby potom vzniklo množstvo štylizovaných fotografických reportáží a exkluzívnych rozhovorov.

Premyslená kampaň pokračuje aj v ďalších rokoch: Madonna dcére nepovoľuje sledovať televíziu a deklaruje svoje rozhodnutie nahradiť obrazovku tým, že sa vloží do vzájomného vzťahu (nesplniteľná túžba zamestnaných rodičov).

Aby sme neostali len v odťažitých diaľkach: všimnime si dve hlavnoprúdové kariéry českej scény. Po spoločenských zmenách začiatkom 90. rokov sa zdal typ krásnej, ale dezaktualizovanej blondíny – Ivety Bartošovej – odsúdený na úpadok. Potom však prišli celkom zásadné zmeny. Za štaidlovského obdobia prežila speváčka pred tvárou verejnosti (na báze priam každodenného „televízneho seriálu" a následného komentovania v tlači) traumu zo znásilnenia otcovrahom. Príbeh postupne získaval ďalšie šokujúce parametre, ktoré nemajú obdoby (napríklad vyzliekanie ako záchrana pred smrtonosnými laserovými lúčmi). Hektický psychothriller akcelerovaný množstvom súdnych procesov vyústil do idylického (provizórneho) happy endu v podobe narodenia syna a rozhodnutia hviezdneho páru venovať sa predovšetkým jeho výchove. Ukázalo sa však, že ich vzťah sa udalosťami vyčerpal a tak speváčka ukončí príbeh melodramaticky: opúšťa otca svojho syna, odchádza ku konkurenčnej agentúre a obecenstvo s napätím sleduje jej útek z vlastnej minulosti do nových zajtrajškov, dávajúcich rámec novým udalostiam. Tento systém šokových dejov zabezpečuje výraznú, ale relatívne krátkodobú publicitu. Jeho nedostatkom je potreba plynulého dotovania novými prekvapivými zvratmi.

Dlhodobejšie perspektívny sa zdá prístup Lucie Bílej. V premeditovanom prechode od mladého obecenstva k strednej a staršej generácii tvorivo využíva spomínaný princíp zaradenia nezamýšľaných i organizovaných udalostí do jednotného rámca. Symbióza speváckych schopností a presného stavania image ju vyniesla do úlohy dámskej vedúcej osobnosti hlavného prúdu. Dominantné body skladačky, ako napríklad politická angažovanosť, humanitárne akcie, odvážne postavenie sa k vlastnej chorobe, spolupráca s Karlom Gottom, nevynechanie príležitosti vzdať úctu predchodkyniam: to všetko plne korešponduje s cítením cieľovej skupiny, čiže staršej generácie. Tá si váži schopnosť politického myslenia a zdravie považuje za dominantnú hodnotu (pred peniazmi a úspechom). Vzácny dar Lucie Bílej je obchádzanie melodramatickosti, a to aj v chúlostivých situáciách. Svoju úlohu zvláda s mladistvou bezprostrednosťou.[2]

Jazz a charismatické osobnosti

Pri našom odbočení do sveta pop music sme negovali hudobný aspekt, nie však preto, že by nebol dôležitý. Skôr nám išlo o načrtnutie dimenzie, ktorú jazz nevyužíva. Ľudia jazzu vo väčšine odmietajú platiť daň vedúcu k širokej publicite. Ocitli by sa v spoločnosti športovcov, politikov, hercov (niektorí z nich sa stali populárnymi osobnosťami vďaka úlohám, ktoré si pamätáme, ale teraz zdanlivo už nemusia stvárňovať roly, stačí, keď pred kamerami varia, hrajú zábavné hry, rozprávajú historky zo života, zasadajú v porotách, píšu memoáre) a ďalších všeobecne známych osobností, u ktorých často ani nie je dôležitá profesia, ale charizmatické vyžarovanie (môžu to byť lekári: najmä psychiatri a sexuológovia, operné hviezdy, vedci atď). Z jazzového okruhu širšiu popularitu presahujúcu rámec daného odboru získavajú ľudia len výnimočne. Kedysi (napríklad v šesťdesiatych rokoch) podobnú autoritu mali predovšetkým bandlídri (Karel Krautgartner a Gustav Brom), a to aj vďaka tomu, že vtedy sa jazz ešte čiastočne spájal s dobovou pop music. Zo súčasnej scény výraznejší osobný mediálny ohlas presahujúci jazzový rámec si vybudovali napríklad Jiří Stivín (okrem jazzovej interpretácie aktivity v rôznych iných hudobných odvetviach, schopnosť bezprostrednej verbálnej komunikácie) a Peter Lipa (okrem moderného jazzu tiež širšie akceptované smery staršieho jazzu, rhythm and blues, navyše moderovanie a organizačné aktivity). Všetci cítime, že ani

spomenutí známejší ľudia jazzu nemajú popularitu, ktorá by ich vyniesla do „prvej garnitúry" mediálnej špičky (to by navyše malo práve na ich stále menšinový image kontraproduktívny vplyv), ich popularita je však stále efektívna aj pre širšiu propagáciu samotného jazzu.

Situácia na svetovej scéne (vrátane USA) sa podobá nášmu načrtnutému princípu. Slávni jazzmani len výnimočne získavajú všeobecný hviezdny status. V ére swingu ešte inštrumentalisti ťažili z toho, že jazz bol integrálnou súčasťou showbusinessu. Od nástupu moderny jazz ako inšpiračná tematika pre literátov a filmárov prešiel z masovej kultúry do sféry umeleckej reflexie.

Výnimka č.1: Miles Davis

Z celej členitej oblasti moderného jazzu azda len jedna osobnosť sa v plnom rozsahu prepracovala do mimoodborovej superhviezdnej galérie: je to Miles Davis (zomrel 29. 9. 1991 vo veku 65 rokov). Davisovské mystérium je ťažko vysvetliteľné. Na astronomických číslach predaja jeho nahrávok zďaleka neparticipujú len špecializovaní jazzofilovia; k ich rozšíreniu pomohlo aj zasiahnutie neuveriteľne rôznorodého obecenstva, pričom každý segment poslucháčov v nich nachádza splnenie svojich predstáv. Obdivovali ho rockeri na mamutích festivaloch, balady v jeho podaní slúžili ako subtílna backgroundová hudba pre zamilovaných, skvele sa uplatnila Davisova scénická hudba k hraným filmom (predovšetkým hudba k filmu Louisa Malla: Výťah na popravisko). Miles Davis sa hneď zo začiatku vymanil zo stereotypu jazzového hudobníka: namiesto technickej bravúrnosti a oslňujúcej melodicko-harmonickej invencie (prúd improvizačných nápadov) v rôznorodých etapách pôsobenia „predával" sugestívny feeling. To cítenie a vcítenie sa malo transparentné výsledky, ktoré cielene doviedol do polohy znamenajúcej status superhviezdy. Davisovu hviezdnu auru podporila predovšetkým vnútorná sugestívna kvalita prejavu. K tomu pristupujú ďalšie okolnosti zvnútra hudby, ako napríklad množstvo hudobníkov – pre jazz prvoradého významu – ktorých Davis svojou bezpečnou intuíciou objavil a ktorí pod jeho vplyvom vyrástli na dlhodobo smerodajné piliere vývoja. Ďalší výnimočný aspekt: počas troch desaťročí (približne 1945 – 1975) Davis v rôznych premenách jazzu predstavoval najpríťažlivejšiu a bezpečne vpred ukazujúcu podobu aktuálneho jazzu. Okrem hudby však spĺňa aj vonkajškové hviezdne kritériá. Bulvárnu tlač fascinovali Davisove partnerstvá s krásnymi a slávnymi ženami: už začiatkom 50. rokov vzbudil pozornosť jeho vzťah k Juliette Greco. Neskôr nasledovali manželstvá so známymi herečkami a kráskami. Ďalšou „potravou" pre bulvár (ale aj pre prestížne periodiká typu Time, Newsweek, Life a pod.) boli Davisove turbulentné životné osudy (vyliečenie z drogovej závislosti), operácia rakoviny hrtana (po ktorej takmer stratil reč a vydával ťažko zrozumiteľné, akoby nadpozemské zvuky) a milionárske, vonkoncom nejazzové záľuby. K nim patrila vila v belošskej supermilionárskej štvrti Malibu Beach, talianske športové autá (Lamborghini, Ferrari), či zvláštne kreácie popredných módnych návrhárov. S nadobudnutým rozprávkovým majetkom kontrastovala ostentatívna nevšímavosť voči peniazom a ľahostajný, často povýšenecký postoj k obecenstvu.

Zaujímavé je, že Davisova unikátna životná púť nevyvolala záujem filmárov a literátov. Najpresvedčivejšie spracovanie Davisovho života poskytuje jeho autobiografia, ktorá (napriek tomu, že na nej spolupracoval ako spoluautor-novinár) vyvoláva intenzívny pocit autentickosti a má aj rozmer kriticky sebahodnotiacej reflexie.[3]

Literatúra a film: Od Parkera k Allenovi

Spisovateľov a filmárov na životných osudoch ľudí jazzu priťahuje dvojznačnosť: fascinujúca hudba versus ľudské nezvládnutie údelu umelca menšinového a komerčne nie dosť atraktívneho žánra. Najfrekventovanejšie a zároveň najpresvedčivejšie diela tohto typu sú v rôznej miere inšpirované životom, hudbou a smrťou Charlie Parkera. Pripomeňme novelu Johna A. Williamsa *Night Song*, z nej vznikol v r. 1967 zvláštny, v istom zmysle tajomný film (*Sweet Love, Bitter*), ktorý figuruje frekventovane v literatúre, ale ktorý takmer nikto nevidel (nebol komerčne distrubuovaný a uvádzali ho len pre obecenstvo na amerických univerzitách a vo filmových kluboch).[4] Širší ohlas mali román Johna C. Holmesa: *Mask* (1981) a báseň Jacka Kerouca: *Charlie Parker* (preložená do češtiny). Umelecky azda najvýznamnejší medzinárodne známy titul Parkerom ovplyvnenej beletrie je román Julia Cortazára: *El Perseguidor* (do češtiny preložený pod názvom Pronásledovatel). Ten sfilmoval režisér Ernest Rimoch pod názvom *Mask* (1981, u nás neuvedený). Skutočný prienik parkerovskej témy do sféry masovo šírenej kultúry priniesol hollywoodsky celosvetovo distribuovaný film slávneho herca (a v tomto prípade režiséra) Clinta Eastwooda: *Bird* z r. 1988, ktorý vzápätí vyvolal aj novú vlnu záujmu o parkerovské reedície. Najslávnejší retroobraz celej éry bebopu znamenal film Bertranda Taverniera nazvaný podľa skladby Theloniousa Monka: *Round Midnight* (vyrobený 1986, v Československu premietaný od r. 1990). Hrdina filmu Dale Turner (hral ho neherec tenorsaxofonista Dexter Gordon) syntetizuje životné osudy protagonistov jazzu 40. rokov (najmä Charlie Parkera, Buda Powella, Lestera Younga a ďalších) vrátane problémov s akoholizmom, úniku do Paríža, návratu na americkú scénu a úmrtia v zabudnutí. Široký dosah filmu (a neoceniteľný vplyv na propagáciu jazzu) dokumentuje aj Oscar pre hudbu Herbie Hancocka. Toto sumarizačné vyvrcholenie akoby načas zastavilo záujem: 90. roky v hranom filme s jazzovou tematikou doteraz neprinieslo nič podstatné.

Aj keď: je pravdepodobné, že naše tvrdenie budeme musieť poopraviť. Expert na našu tematiku – Woody Allen – sa popri réžii už roky venuje jazzovému muzicírovaniu. Sám na sebe si mohol vyskúšať, čo znamená image v jazze: jeho výkon na klarinete (vôbec nie nadpriemerný) zaujíma enormné množstvo divákov, a to tak na príležitostných európskych zájazdoch, ako aj každý pondelok v jednom newyorskom klube (a keďže aj Oscary udeľujú zásadne v pondelok, Allen kvôli hre na klarinete nemá nikdy čas ocenenie prebrať osobne). Woody Allen dokončil film, ktorý sme ešte nemohli vidieť (v minulých dňoch sa začala jeho americká distribúcia). Jeho názov je *Sweet and Lowdown*, hlavného hrdinu hrá Sean Penn; ide o fiktívneho geniálneho jazzového hudobníka, ktorý v mimohudobnom živote je egocentrickým podvodníkom. Je dosť možné, že nová allenovská mystifikácia opäť prinesie zvýšenie záujmu o hudbu, o ktorej film hovorí.

Poznámky:

[1] Situáciu v Českej republike charakterizuje Vladmír Vlasák (*Trh s hudebními nosiči se propadá*, MF Dnes, 6.9.1999): „Prodej hudebních nosičů se v České republice už druhým rokem povážlivě propadá. Podle statistiky Mezinárodní federace fonografického průmyslu (IFPI), jež celosvětove mapuje trh, žádná evropská země včetně Ruska na tom vloni nebyla tak špatně jako Rumunsko a Česko, kde prodej klesl o pětinu." V článku sú ďalšie odhady výrazne pesimistické – podľa nich sa má do konca roka produkcia prepadnúť voči vlaňajšku o 30%.

[2] U oboch českých speváčok zaznamenajme poctivú snahu rozvíjať a zdokonaľovať hudobný prejav. Obe nehľadajú pozlátku módnej mladosti, ale tvrdohlavo sa opierajú o spoluprácu s čo najlepšími skladateľmi, aranžérmi a textármi (bez ohľadu na ich vek). Lucie Bílá navyše prekvapila aj postupnou zmenou (evidentne nielen takticky, ale aj vnútorne motivovanou) smerom k starším štandardom predstavujúcim spoločné repertoárové východisko jazzu a staršej populárnej hudby. Semijazzový feeling, ktorý pri ich interpretácii Bílá prejavuje, má neočakávanú pôsobivosť.

[3] Miles Davis – Quincy Troupe: *Miles. The Autobiography* (Simon and Schuster, New York 1989).

[4] Podrobný rozbor filmu ponúka Francis Davis v stati Cause of Death: Jazz (in: *Bebop and Nothingness. Jazz and Pop at the End of the Century*. Schirmer Books, New York 1998). Hodnotenie autor končí slovami: „quite possibly the best feature-length film ever made about jazz."

jazz

Abc jazzu

DOUBLE TIME

angl. - dvojitý al. zdvojený čas

Tempová charakteristika označujúca dvojnásobne rýchlejšie tempo oproti tempu základnému, resp. predchádzajúcemu (opak tempového označenia *half time*, znamenajúceho polovičné spomalenie). V jazze môže byť hudobný priebeh zložený z niekoľkých rôznych, simultánne plynúcich temp, čo súvisí s jeho polyrytmickým charakterom, pričom vzťah základné tempo kontra *double time* (teda tempo dvojnásobne rýchlejšie) je jedným z typických spôsobov ich protipostavenia. V praxi to znamená, že ak napríklad rytmická sekcia hrá v 4/4 metre, môže sólista hrať v osminových dobách, ktoré budú chápané ako štvrťové doby v dvojnásobne rýchlejšom tempe. Inými slovami bude v takomto prípade ako základná rytmická jednotka v rámci 4/4 metra chápaná osminová doba, nie štvrťová. Takýto prístup sa uplatňuje obzvlášť v modernom jazze a je jednou z dôležitých štýlových inovácií v povojnovej histórii jazzu, ktorá sa spája s nástupom bopu.

sc

FUSE JAZZ

Študentský jazz v Trnave

Nekomerčne orientované publikum Trnavy nenachádza v tomto krajskom meste pravidelné a kvalitné hudobné vyžitie – veď naposledy sa tu predstavilo jazzové zoskupenie asi v roku 1996 v podobe vystúpenia Orchestra Gustava Broma, pričom ten účinkoval len v rámci komerčného programu pre Slovenskú televíziu. Výnimkou potvrdzujúcou pravidlo bol koncert nedávno vzniknutej formácie Fuse jazz, ktorá v septembri vystúpila v mystických priestoroch trnavskej synagógy.

Prejav tohto zoskupenia je založený na akustickom zlučovaní liniek troch nástrojov – vibrafónu (ideálne znejúceho vo výbornom akustickom prostredí synagógy), akustickej gitary a basovej gitary. Hudba v štýle fusion je konglomerátom viacerých žánrov, no najviac sa približuje k jazz-rocku. Líder skupiny Štefan Bugala (1976), absolvent konzervatória v hre na bicie nástroje, sa o. i. podieľal ako autor, aranžér a líder sprievodnej skupiny aj na profilovej platni speváčky Jany Daňovej. V súčasnosti študuje na brnianskej JAMU, odkiaľ má zapožičaný finančne nákladný vibrafón. Vo formácii Fuse jazz sa objavujú ďalší hráči sprievodnej skupiny Jany Daňovej: Juraj Gregorík (1974) a Michal Gregorík (1982), pre ktorých je táto formácia – tak ako aj pre Bugalu – príležitosťou uplatniť svoju jazzovú orientáciu. Mladí hráči prekvapili na trnavskom koncerte svojou vyspelou hrou v repertoári zloženom zo známych skladieb (napríklad z repertoáru A. Gilberta, či z pera C. Jobima, D. Ellingtona, Ch. Parkera), ale aj v Bugalovej skladbe *Ta-ra-ra-ta-ta*. Líder skupiny situačne prispôsoboval viaceré improvizácie podľa reakcií publika a jeho hra so štyrmi paličkami akusticky zvýrazňovala inak subtílnejší zvuk vibrafónu. Notoricky známy jazzový repertoár znel vďaka premysleným improvizáciám i variáciám miestami v nových podobách, až by sa dalo polemizovať o jeho jednoznačnom autorstve. Prekvapujúco sviežo vyzneli náročné swingové skladby Duka Ellingtona (*Satin Doll*), či Charlie Parkera (*Billie's Bounce*), ktoré sa najčastejšie objavujú v repertoári veľkoorchestrálnych big bandov.



FOTO AUTOR

FUSE JAZZ

Napriek tomu, že časté improvizácie komornej zostavy mali za následok miestami monotónnejší ráz koncertu (škoda, že hudobníci si neprizvali zopár sólistov-dychárov, napokon v samotnej skupine Jany Daňovej pôsobí vynikajúci Ruslan Nikolajev), Trnava zažila bezpochyby zatiaľ najkvalitnejší jazzový koncert tohto roka a zostáva dúfať, že organizátori (Mesto Trnava, Západoslovenské múzeum v Trnave a Galéria Jána Koniarka) pripravia podobných podujatí oveľa viac.

MARTIN JURČO

KALEIDOSKOP

47. ročníka medzinárodnej hlasovacej ankety kritikov časopisu **Down Beat** sa v tomto roku zúčastnilo 104 odborných kritikov. Hlasovanie prebehlo tradične v dvoch hlavných kategóriách: etablovaný talent a talent zasluhujúci širšie uznanie (Talent Deserving Wider Recognition – ďalej TDWR). Najviac čelných priečok v jednotlivých podkategóriách si v tomto roku podelili tri veľké vydavateľstvá Blue Note, Verve a Warner. Z vydavateľstva Blue Note, ktoré zvíťazilo i v kategórii vydavateľstiev, bodovali okrem iných speváci Cassandra Wilson a Kurt Elling (TDWR), klarinetista Don Byron, alebo producent Michael Cuscuna. Za Verve treba spomenúť predovšetkým Herbieho Hancocka, ktorému pripadli hneď dve ocenenia - jazzový hudobník roka a album roka za nahrávku Gershwin's World. Zo zástupcov Warneru figuruje ako víťaz ankety v speváckej kategórii Kevin Mahogany, Béla Fleck & The Flecktones ako víťaz v kategórii elektrická jazzová skupina (TDWR), klavirista roka sa stal Brad Mehldau (TDWR) a gitarista roka Bill Frisell. V kategóriách presahujúcich hranice jazzu bodovali v tomto roku hudobníci vydavateľstva Hannibal - Alvin Youngblood Hart (bluesový album roka) a hosť tohtoročných Bratislavských jazzových dní, skupina Cubanismo! (kategória skupín za hranicami jazzu). Za reedičný počin roku pokladajú kritici vydanie 4 CD boxu *Miles Davis - The Complete Bitches Brew Sessions* spoločnosťou Columbia. Novou členkou siene slávy sa stala posmrtne speváčka Betty Carter.

sc

Výbor obecnej rady pre kultúru vo Viedni pridelil dotáciu vo výške 1, 6 milióna šilingov pre Festival klubového jazzu, ktorý sa uskutoční 15.–25. októbra t.r. Festival by mal v nadväznosti na vlaňajšiu vydarenú akciu „2 za 1" uviesť do pozornosti kluby a tak posilniť viedenskú jazzovú scénu. Na festivale sa zúčastní 10 klubov, medzi nimi napríklad Reigen, Tunnel, Papas Tapas, či Jazzland, hudobne sa prezentujúcich v rozmedzí od blues, swingu cez mainstream až po súčasné jazzové prejavy. Okrem domácich hudobníkov vystúpia aj zahraniční interpreti.

(COMPRESS)

Pod názvom **The Kennedy Experience** sa skrýva skupina anglického husľového virtuóza Nigela Kennedyho, s ktorou nahral svoj premiérový album vo vydavateľstve Sony Classical. Po autorskom debute *Kafka* (vydavateľstvo EMI) z roku 1996, na ktorom sa svojsky vysporiadal s rockovou a pop-jazzovou štylistikou, si tentokrát Kennedy vybral šesť skladieb z odkazu legendárneho rockového gitaristu Jimmiho Hendrixa. Samotné obsadenie The Kennedy Experience (dve violončelá, hoboj, flauta, dve gitary, kontrabas a husle) napovedá, že ani Hendrix nezostal ušetrený Kennedyho obrazoborecký sklonom.

sc

Petr Dorůžka
Průvodce po world music

world music

Židovská hudba

Zatímco s irskými a skotskými přistěhovalci pronikla do Ameriky keltská hudba, Židé z východní Evropy přivezli s sebou tradici šumařů zvaných *klezmer*. Slovo, jehož množné číslo zní *klezmerim*, je odvozeno z hebrejštiny a původně označovalo „hudební prostředek", později samotného hudebníka. Melodie východoevropských *klezmerim* sbíral a studoval ukrajinský židovský etnomuzikolog Moshe Beregovskij, který od dvacátých let vedl *Oddělení židovské kultury* při Ukrajinské akademii věd v Kijevě. Beregovskij – na rozdíl od Židů z Polska a dalších evropských zemí – sice unikl hitlerovskému holocaustu, ale jeho osud poznamenala stalinská diktatura: v roce 1933 byl jeho ústav přejmenován na *Oddělení proletářské židovské kultury* a on sám v padesátých letech strávil čtyři roky v pracovním táboře na Sibiři. Dnes představují jeho sbírky zcela unikátní svědectví o zaniklé hudební éře.



Foto Archiv

Chava Alberstein a Klezmatics

Tradice evropských židovských kapel trvala několik staletí; dnes neblaze proslulé ukrajinské město Černobyl bývalo sídlem slavné chasidské židovské dynastie, která byla známá přepychem a vlastnila vyhlášenou kapelu.

V Evropě se Hitlerovi podařilo kontinuitu židovské kultury téměř dokonale zničit – ale ve Spojených státech se její stopy vynořily v novém kontextu: v muzikálech, filmové hudbě, či v tónech klarinetu v úvodu *Rhapsody in Blue*. Autor skladby **George Gershwin** byl potomkem židovských přistěhovalců, stejně jako swingový klarinetista Benny Goodman. „Lidé míchali *klezmer* s typicky americkými prvky, a to probíhalo tak dlouho, až někdy v padesátých letech ta hudba odumřela. Aranžmá byla čím dál tím víc stylizovaná a rafinovaná, což znamenalo konec jedné éry," vysvětluje **Lorin Sklamberg**, zpěvák newyorské skupiny **Klezmatics**, a její kapelník a trumpetista **Frank London** dodává: „Pokud se teď *klezmer* vrací podruhé, je to paradoxní situace: tato módní vlna představuje už dobře vyzkoušený styl z dávné minulosti. Je to úspěšný recept, který by ovšem nikdo nedokázal vymyslet předem."

Americkému revivalu klezmerbandů, který trvá od 70. let, zčásti napomohl klarinetista **Giora Feidman**. Jeho dědeček hrával na svatbách v Bessarábii (dnešní Moldavii), jeho rodiče se odstěhovali do Argentiny, aby unikli pogromům na Židy. Feidman zpočátku působil v symfonickém orchestru divadla Colon v Buenos Aires, později se stal prvním klarinetistou Izraelské filharmonie – a počátkem 70. let se usadil v USA.

Klíčovými nástroji žánru jsou klarinet a housle; oba totiž poskytují ty nejširší výrazové možnosti, umožňují ohýbat tóny a svým feelingem se blížit lidskému hlasu. Klezmer ovšem není považován za „čistou" židovskou tradici, či dokonce za židovský folklór. „Klezmer má kořeny ve východní Evropě a mně nikdy moc nebral. Moje kořeny jsou jinde," tvrdí izraelská zpěvačka **Noa**.

Podobně jako Romové, i židovští šumaři se stali nositeli místních tradic, jimž dodávali specifické zabarvení. Klarinetista **Andy Statman** to upřesňuje: „Pokud tutéž melodii hrají Žid a Ukrajinec, oba ji cítí odlišně. Žid chce vedle frázování a ornamentace vyjádřit ještě něco navíc, židovský muzikant sleduje odlišný záměr."

CO SE HRAJE V IZRAELI

Vedle evropské klasiky existuje třeba turecká, perská či indická vážná hudba, která užívá hudební nástroje i pravidla odlišná od těch evropských. Existuje něco podobného v Izraeli?

SCHLOMO ISRAELI, rozhlasový hudební redaktor z Jeruzaléma: *Izrael je mladá země. Tento rok oslavíme padesát let. Veškerá vážná hudba, která u nás vznikla, je tedy hudba 20. století, zatímco historie klasické židovské hudby sahá až ke králi Davidovi, jenže o té mnoho nevíme, protože nám chybějí historické podklady.*

Vezměme to tedy z opačného konce: po dobu těch padesáti let byl Izrael tavícím kotlem kultur, které tam s sebou přinášeli přistěhovalci z celého světa. Co všechno se v tom kotli míchalo?

Jedním z pramenů, který na území Izraele existoval po tisíce let, je hudba beduinů, arabských kočovníků. Všechny kočovné národy ze Sahary hrají na podobné nástroje: flétnu nai, housle rebab a po staletí se pohybovali bez ohledu na hranice – což znamená, že hudba celé severní Afriky má řadu společných rysů. Přistěhovalci naopak přinášeli do Izraele hudbu z Evropy. Skladatelé, kteří přicházeli z Německa či z Ruska, v Izraeli ty beduínské rytmy a tónové řady vstřebávali a pak je převáděli do evropského způsobu kompozice. K velmi zajímavému posunu došlo v posledních deseti letech, kdy hudebníci začali objevovat své nejstarší kořeny, které v mnoha případech neleží ani v Evropě, ani v Izraeli.

Například?

Yair Dalal, skladatel, improvizující houslista a hráč na loutnu, který navazuje na hudbu svých předků z Iráku. Odtamtud přišli jeho rodiče a on vytváří velmi pozoruhodné kombinace, spojuje třeba loutnu oud se sitarem nebo s evropskými nástroji. Nedávno odehrál koncert pro komorní ansámbl, který tvořily housle, cello, arabská loutna a klarinet – přičemž on jako loutnista jediný improvizoval.

Původně otištěno v knize *Beaty Bigbeaty Breakbeaty* (MAŤA, Praha, 1988), přetištěno se svolením vydavatele.

Nový festival na Morave

Medzinárodný festival *Hudba v pohybu*
Rožnov pod Radhoštěm
11. september
organizátori: Jiří Plocek (Gnosis Brno), Valašské muzeum v přírodě – Rožnov pod Radhoštěm

Festival **Hudba v pohybu** má za sebou úspěšný první ročník. V amfiteátru Valašského muzea v přírodě v Rožnově pod Radhoštěm jej pořádal Jiří Plocek, jehož krédem je konfrontovat moravské cimbálovky a hudecké kapely s novým publikem, emancipovat jejich hudbu s ostatními žánry – ale nepřipravit je o pel spontánnosti.

Program úvodního „lokálního" festivalového bloku tvořily **Valašská cimbálová muzika Soláň, Kůrečkova hudecká muzika** (jejímu primášovi je pouhých 8 let), sólové vystoupení devatenáctiletého cimbálisty **Daniela Skály** a **Horňácká muzika Mirka Minkse**, jehož sběratelskou i muzikantskou práci zachycují hned dvě CD – na brněnské značce Indies a Plockově Gnosis. Druhou polovinu programu otevřela keltská hudba s česko-irskými **Dún Ar Doras**, po nichž následoval Plockův vlastní **Teagrass** a sourozenci **Hana** a **Petr Ulrychovi.** Objevem festivalu se stala nepříliš známá polská kapela **Orkiestra sw. Mikolaja**. Sedmičlenná sestava užívající housle, cello, kytaru, mandolu, malý cimbálek, sadu bubnů conga, kytaru, zvonkohru hrála svérázné úpravy lidových písní z těch nejzastrčenějších koutů Karpat na pomezí Polska a Ukrajiny.

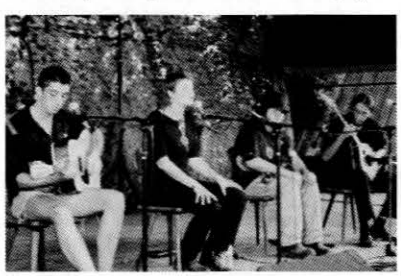


FOTO AUTOR

DÚN AR DORAS

Z globální perspektivy se jednalo o malý festival – ale pokud chtěli pořadatelé zviditelnit město Rožnov na hudební mapě Evropy, pak se jim to podařilo. Příští červen bude Rožnov pod Radhoštěm hostit daleko větší událost, pořádanou Evropskou rozhlasovou unií – a sice putovní EBU Folk Festival, který se každým rokem přesouvá do jiného evropského města.

PETR DORŮŽKA

World music live

Bongo Men, Ghymes
4. 9. 1999, 19.00 h
Galanta, amfiteáter

Ghymes je najzaujímavejším úkazom slovenskej scény. Je jedinou skupinou zo Slovenska, prezentovanou prestížnymi dídžejmi BBC Radio One a pravdepodobne aj jedinou skupinou pravidelne koncertujúcou v západoeurópskych krajinách. Má za sebou vystúpenia v šestnástich štátoch vrátane USA, Kanady a Japonska, pričom vo Francúzsku je ako doma. Naše médiá si ju však nevšímajú. Na televíznej obrazovke sa prvý raz objavila len nedávno, hoci existuje už pätnásť rokov. Hudobní dramaturgovia by si za túto nevšímavosť zaslúžili vari „päťadvadsať", pretože Ghymes by mohli byť príkladom pre celú slovenskú hudobnú obec. Ukazujú nám totiž cestu, ako dôstojným spôsobom získať úctu „západniarov". Napodobňovať Angličanov a Američanov je v dnešnej dobe už smiešne, ale vychádzať z vlastných koreňov, čiže z folklóru a z neho sa pokúsiť vytvoriť niečo osobité, to pokladajú na Západe za originálne. Ghymes to dokázali, ale slovenské publikum na takéto nóvum asi nie je ešte pripravené. Alebo že by bola prekážkou maďarčina? Mne nezáleží na tom, kto hrá dobrú hudbu, či Eskimák alebo Maďar, preto som prišiel do Galanty na jubilejný koncert Ghymes, usporiadaný pri príležitosti pätnásteho výročia ich zrodu.

Amfiteáter lemovali desiatky áut, ale bratislavskú značku som medzi nimi nezbadal. Hľadisko bolo zaplnené publikom od piatich do sedemdesiatich rokov.

Predskokani **Bongo Men**, v Maďarsku žijúci Afričania spievajú, bubnujú na bongá a djembe, jedna beloška trasie hrkálkami pripomínajúcimi lampión a prichádza aj svalnatý tanečník v suknici z čerstvej zelenej traviny ako vypestovanej vo výrobni umelých kvetov. Počujem a vidím to, čo v dokumentárnych filmoch o rituálnych obradoch afrických domorodcov: typické kmeňové rytmy a kvílivé vokály prerušované výkrikmi. Desať minút by stačilo, ale takmer hodina? Diváci sa statočne držia a mnou očakávané vypískanie neprichádza. Namiesto neho je tu aplauz zmiešaný so smiechom, keď čierny bojovník naznačuje hod kopijou do obecenstva, až sa predné rady od ľaku zvlnia, a smiech zmohutnie, keď černosi začnú vykrikovať v chotári osídlenom Maďarmi: „Hej Slovakia!" Bongo Men konečne odchádzajú s bubnami nad hlavami, odrazu sa zotmie – to zhasli lampy nad hľadiskom, z reproduktorov sa začali valiť industriálne zvuky veľkomesta, našťastie jediné na tomto koncerte.

V ľavom hornom rohu širokouhlého filmového plátna sa objavuje pochmúrny mesiac pod mrakmi, bubeník vyklopkáva turecký rytmus štadiónovým monumentálnym spôsobom. Prichádzajú štyri sprievodné vokalistky, dievčatá ako prútiky, pripoja vytlieskavanie a potom už za búrlivého potlesku nastupujú ONI – Ghymes. Kontrabas doplní bubny, syntetizátor rozvibruje ďalšie basové linky a zároveň slúži aj na klenuté zvukové plochy. Zaznejú hlavné nástroje tvoriace sound Ghymes: husle, kobza, šalmaj, gajdy, cimbal. Na tejto skupine je sympatické všetko: inštrumentálna mnohostrannosť, každý člen hrá suverénne na viacerých odlišných nástrojoch, všetci spievajú, sú prírodzení a skromní. Vystúpenie v Galante však malo mnohé znaky megakoncertov: light show, zadná projekcia, premietanie filmov a priamych záberov kamerou na účinkujúcich, to prenášané na plátno, a nechýbali ani stĺpy dymu, ktoré milostivý vetrík hnal preč od divákov. Nuž, ľud má rád „divadielka", treba sa prispôsobiť. Napriek tomuto dôrazu na dojem pošramotilo ho to najdôležitejšie – zvuk. Celková hlasitosť bola nedostatočná, tichšie skladby rušila premávka na neďalekej ceste a niektoré nástroje zanikali celkom, najviac cimbal, čo práve bola veľká chyba krásy, pretože v hudbe Ghymes má každý nástroj dôležité miesto. Repertoár bol zostavený predovšetkým z posledných troch albumov, a to tak, aby uspokojil široké spektrum divákov. Prevažovali juchavé pesničky do skoku, ešte dobre, že boli popreplietané kaskádami exotických rytmov hraných tromi bubeníkmi, inak by už hrozila príchuť televízneho pop-folklóru. Skupina asi prvý raz zaradila do koncertného playlistu skladbu *Bratislavské blues*, lebo v nej má spievať známy maďarský bluesrocker Hobo Földes László a ten sa na pódiu objavil živý z mäsa a kostí. Spieval ako na cédečku *Tüzugrás*, šťavnato a s ľahkosťou. Mlaď sa nahrnula pred pódium a zborovo spievala „Dymytrövká". Najkrajšie momenty koncertu? Srdce obmäkčujúca balada *Tanec v snehu* s hosťujúcou speváčkou Kiss Bernadett (škoda, že len hosťujúcou), sprevádzanou baletným číslom niekoľkých tanečných párov, ktoré krúžili okolo muzikantov ako bludičky.

Keby sa tento koncert uskutočnil v bratislavskom amfiteátri, bol by vopred podporený náležitou reklamou, bez ktorej sa občan Slovenska už nevie pohnúť, a zvuková stránka by nemala chybu, mnohí diváci by si možno pomysleli to, čo ja. Ako je možné, že väčšina našich dobrých a múdrych hudobných redaktorov, publicistov, moderátorov a dramaturgov sa o Ghymes vôbec nezmieňuje? Veď nie je vylúčené, že je to momentálne najlepšia skupina na Slovensku.

MIRO POTOČEK

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]

22. septembra udelila výročné ceny americká **Country Music Association**. Hlavnú cenu „Entertainer of the Year" si v Nashville s dojatím prevzala speváčka **Shania Twain** a symbolicky tak zadosťučinila svojej country-orientácii, z viacerých strán spochybňovanej kvôli tohtoročným úspechom v popových hitparádach. Do Siene slávy vstúpila tiež speváčka – snáď najznámejšia ženská hviezda súčasnej country hudby Dolly Parton.

(as podľa AP)



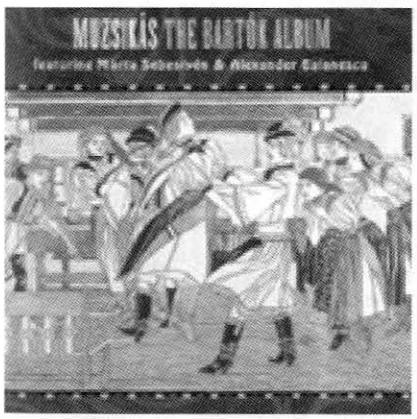
world music world music world music world music world music world music

Hanibal Records

V minulom čísle sme vám predstavili Detour, mladú značku zastrešenú firmou Erato, špecializujúcu sa prevažne na world music a crossovery. Podobným smerom sa už niekoľko rokov uberá značka ***Hannibal Records*** *z katalógu Rykodisc, ktorý je na Slovensku distribuovaný a propagovaný spoločnosťou DIVYD.*

Hannibal Records, značku so širokospektrálnym žánrovým i teritoriálnym záberom, založil producent Joe Boyd v roku 1980. Mimochodom, táto značka bola údajne prvou, ktorá svoju produkciu začala šíriť výlučne na kompaktných diskoch.

Hannibal Records, to je bohatá ponuka najmä crossoverov a world music z celého sveta. Či už je to maďarský Muzsikás, speváčka Márta Sebestyén, bulharský jazzman Ivo Papasov, ženské spevácke Trio Bulgarka, latinskoamerické Cubanismo! trubkára Jesúsa Alemanyho, kubánsky klavirista Alfredo Rodriguez, „vynálezcovia" štýlu *Skazz* (kombinácia ska, jazzu a rocku) Jazz Jamaica, africký virtuóz na strunový nástroj *kora* Toumani Diabate z Mali, alebo projekt Baka Beyond z kamerunského dažďového pralesa. To, čo spája väčšinu interpretov z tejto značky je prekračovanie žánrových, geografických a kultúrnych hraníc (napríklad projekt Songhai integrujúci španielske flamenco, univerzálny jazz a tradičnú africkú hudbu), alebo snaha sprostredkovať svetu pôvodné hudobné prejavy vybraného regiónu, ktorá sa dnes na scéne world music realizuje prinajmenšom dvomi cestami: prostredníctvom tradičného, autentického prejavu (Trio Bulgarka) alebo fúziou s medzinárodne kompatibilnými štýlmi, ako sú napríklad jazz a blues (Toumani Diabate, Ivo Papasov).



Muzsikás, azda najpopulárnejšia maďarská skupina svojho druhu, sa v priebehu svojej viac než dvadsaťpäťročnej existencie stala nielen frontmanom domáceho revivalového hnutia *Táncház*, ale aj známou značkou na medzinárodných pódiách. Hnutie *Táncház* vzniklo spontánne v sedemdesiatych rokoch ako reakcia na oficiálne štátne folklórne súbory a v rámci znovuobjavovania autentického folklóru sa sústredilo najmä na tanečnú hudbu, v autentickejších podobách zachovanú najmä v oblasti Transylvánie. Muzsikás je v Hannibale dostupný už na šiestich CD.

Stopy monotematického projektu **The Bartók Album**, vydávajúceho sa za pôvodnými folklórnymi inšpiráciami Bélu Bartóka, vedú práve do maďarských dedín v rumunskej Transylvánii. Speváčka Márta Sebestyén (celosvetovo azda najviac zviditeľnená vďaka oscarovskému filmu Anglický pacient), „klasický" huslista Alexander Balanescu a huslista Mihály Sipos z Muzsikásu, to sú hlavní protagonisti CD, ktoré vyšlo v Hannibale tohto roku. Repertoár, zahŕňajúci okrem nahrávok ľudovej hudby v podaní skupiny Muzsikás aj pôvodné dobové zvukové nahrávky z Bartókovho fonografu a tri z Bartókových husľových duet zaznievajúce v zaujímavej interpretačnej konfrontácii dvoch rôzne školených huslistov, tvorí crossover, ktorý pravdepodobne zaujme prinajmenšom dve skupiny hudobného publika.



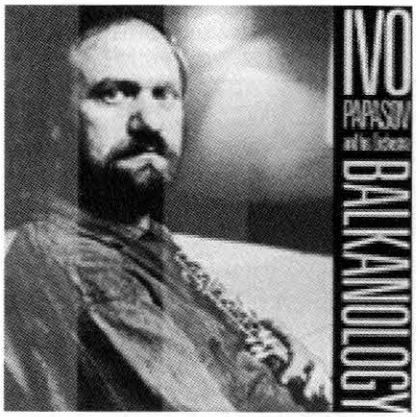
Africký Kamerun je v oblasti world music nielen relatívne známym ale aj rôznorodým teritóriom: medzinárodné publikum už pozná napríklad tradičných perkusionistov, islamom ovplyvnený zborový spev, ale aj rôznorodé „mestské" štýly - zahŕňajúce pop, či jazz.

Keď v roku 1992 britský gitarista **Martin Cradick** navštívil kamerunský prales v Bake, splnil sa mu niekoľkoročný sen, ktorý sa začal po zhliadnutí dokumentárneho filmu BBC o obyvateľoch tejto západnou kultúrou nedotknutej oblasti. V rámci projektu **Baka Beyond** zužitkováva Cradick skúsenosti a zážitky z pobytu a spolužitia s Pygmejmi. Experimentuje s kompatibilnosťou hudby tradičných obyvateľov kamerunského dažďového pralesa a európskej hudby: jednak spoločným muzicírovaním s členmi kmeňa Pygmejov, neskôr využitím autentických záznamov ako základnej stopy štúdiových nahrávok, v ktorých konfrontuje tradičnú africkú hudbu napríklad s tradíciami keltskej hudby. Mimochodom, Cradick nielen že „využil" hudbu Pygmejov pre svoje autorské nahrávky, ale ku cti mu svedčí fakt, že v rámci zvláštneho CD vydal aj vzácne autentické nahrávky pred svetom izolovaného kmeňa.

KALEIDOSKOP]

Short Trip Home je v poradí tretím albumom amerického skladateľa a kontrabasistu **Edgara Meyera** vo vydavateľstve Sony Classical. Ide, podobne ako v prípade predchádzajúcich albumov *Appalchia Waltz* a *Uncommon Ritual*, o ďalšiu z Meyerových nezvyčajných vízií artificiálneho spracovania bluegrassových inšpirácií. Meyerovými spoluhráčmi na albume sú huslista Joshua Bell, hráč na gitaru a mandolínu Mike Marshall a hráč na mandolínu Sam Bush.

sc



Rôznorodosť hudobných inšpirácií, ale aj trpká skúsenosť s komunistickým režimom - to je pozadie originálneho bulharského klarinetistu **Ivo Papasova**, ktorého pre svet doslova objavil práve Hannibal. Papasov je príslušníkom tureckej menšiny v Bulharsku, v krajine, ktorá sa až do pádu železnej opony snažila tejto národnosti uprieť právo na jej existenciu. Popularita Papasova ako žiadaného hudobníka na tureckých svadbách mu v roku 1983 „vyniesla" 20-dňové väzenie a dočasný pobyt v pracovnom tábore. Papasov so svojou skupinou produkuje folk-jazz, ktorému dominujú typické zložené metrá a povestná klarinetistova virtuozita.



Jednou z možností, ako spoznať smotánku kubánskych inštrumentalistov, je vypočuť si CD **Cubanismo!** s tanečnou latinskoamerickou hudbou v štýle *salsa*. A jednou z možností ako zažiť trubkára **Jesúsa Alemányho**, lídra tohto bigbandového zoskupenia afrokubánskeho jazzu, sú aj tohtoročné Bratislavské jazzové dni! Cubanismo! je pôvodným projektom Hannibal Records, ktorý zaznamenal celosvetový úspech v polovici deväťdesiatych rokov a tohto roku vyšlo už jeho tretie pokračovanie.

as

PAT MARTINO
IMPRESSIONS

BMG/Camden 74321-61080-2, 2 CD

Pohnutý príbeh o strate pamäti a hráčskych schopností po mozgovej operácii, ktorá znamenala vyše desaťročný „dištanc" pre jeden z najosobitejších zjavov jazzovej gitary 70. rokov, príbeh vytrvalej snahy o opätovné nájdenie si miesta na hudobnej scéne, príbeh o intenzívnom oživovaní stratených hráčskych návykov podľa vlastných nahrávok môže dnes znieť ako efektne vykonštruovaná hollywoodská story. Plnohodnotný návrat jej hlavného aktéra medzi jazzovú elitu by v takejto story predstavoval povinný katarzný prvok. Že sa niečo podobné môže udiať i v skutočnosti, to by divák už asi strávil ťažšie. Rozuzlenie príbehu Pata Martina máme v súčasnosti možnosť sledovať „naživo" prostredníctvom viacerých nahrávok z 90. rokov. Predzápletková etapa, vo svojej úplnej šírke dôležitejšia skôr pre posluchača ako pre filmára však na svoje kompletné sprístupnenie v podobe CD ešte len čaká. Dôležitú časť tejto etapy sprítomňuje licenčný dvojalbum *Impressions*, vydaný firmou BMG a pozostávajúci z troch radových albumov, ktoré Pat Martino nahral v priebehu 70. rokov pre vydavateľstvo Muse Records – *Pat Martino Live* (1972), *Consciousness* (1974) a *Exit* (1976). Kedže ide o súčasť badžetovej edície (reklamný slogan by mohol znieť – 3 albumy na 2 CD za cenu 1 mid price CD), je potrebné oželieť pôvodné obaly albumov, ako aj detailnejšiu dokumentáciu, týkajúcu sa napr. presných dátumov a miesta ich nahrávania a, samozrejme, netreba očakávať zvukovú úpravu pomocou niektorej z posledných remasterových technológií. Ostatné je už vecou nemenných, čisto hudobných informácií. Pat Martino v období vymedzenom tromi spomenutými albumami predstavoval jednu z mála zdravých alternatív (ak nie jedinú) vtedy veľmi modernej (a tiež módnej) „mahavishnovskej" štylizácie: technicky brilantný, tvrdošijný zástanca bopového frázovania a rýchlych temp (*Impressions, Special Door, On the Stairs* ...), vynachádzavý a rytmicky rafinovaný improvizátor s neobyčajne vyspelým „osminkovým" cítením, v prípade potreby „wes-montgomeryovský oktávový" melodik (*Sunny, Willow*), charakteristický takmer nemenným temným „plastikovým" tónom, výrazovo eruptívny, pritom takmer nedotknutý rockovou výrazovosťou. Jeho hudobná a hráčska svojbytnosť je o to pozoruhodnejšia, ak človek uváži, že v tomto období sa všeobjímajúcemu „mahavishnovskému" vplyvu nevyhli ani také osobnosti jazzovej gitary ako napríklad John Abercrombie alebo Pat Metheny. Martinovo kvarteto z albumov *Live* a *Consciousness* síce pripomína rané jazz-rockové combo, v ktorom sa zvukovosť elektrického klavíra (Ron Thomas a Eddie Green) spája s prvkami free jazzu (*no changes* skladby *Special Door* alebo *The Great Stream*) a rytmickou propulzivitou hard bopu (*Impressions*), to je však asi jediná súvislosť, čo ho v danom období na jazz-rock viaže. Skôr sa črtá smerovanie k jazzovo autonómnejšej polohe: potvrdzuje to album *Exit* už s akustickým klavírom (Gil Goldstein) a s väčšinovým zastúpením štandardov (*Come Sunday, Days of Wine & Roses, Blue Bossa, I Remember Clifford*).



Porovnávať Pata Martina s kýmkoľvek z jeho vplyvných súčasníkov by bolo asi dosť násilné. V detailnej „gramatickej" rovine by bolo možné objavovať určité podobnosti, koreniace skôr, pre danú dobu, v „povinných", všeobecnejšie platných hráčskych východiskách (Django Reinhardt, Wes Montgomery, John Coltrane,...). Jeho pozíciu medzi gitaristami by však určite lepšie vystihoval prívlastok štýlotvorný, čo by mnohí z dnes etablovaných jazzových gitaristov určite vedeli zdôvodniť. Že táto informácia nekoreluje s hĺbkou Martinovej stopy v povedomí poslucháčov? V prípade príbehov o strate pamäti nemusí amnézia predsa u všetkých trvať vždy rovnako dlho.

AUGUSTÍN REBRO

URNA
HÖDÖÖD

Oriente musik, CD27, 1999

World music rozšírila svoju sféru vplyvu do centrálnej Ázie už začiatkom 90. rokov. Moderného hudobného publicistu, pripraveného na vstup do budúceho tisícročia zbaveného deliacich čiar, nútia práve takéto udalosti hlbšie študovať etnomuzikológiu. Je to vzrušujúce a dobrodružné ako každé objavovanie neznámych svetov. Ten svet mongolský ponúka rozprávkové čaro Sindibádových ciest. Dva a pol milióna obyvateľov na území tridsaťkrát väčšom ako Slovensko, s dlhou históriou a etnickou členitosťou (Mongoli, Chalchovia, Burjati, Darigangovia, Kazaši, Turci, Číňania, Rusi, Tuvanci) – a zrazu: bývalá Džingischánova krajina ponúka okrem krištáľového folklóru aj crossoverové perličky, akou je napríklad *džingis-blues*. Expanziu mongolských umelcov do USA asi nikto neočakával,



rovnako ani začlenenie mongolskej speváčky menom Urna Čahar-Tugči na nemeckú scénu. Urna pochádza z farmárskej rodiny žijúcej v zelenej stepi Ordos. Od starých rodičov sa naučila spievať dlhé pastierske piesne *urtyn duu*. Debutový album *Hödööd* pripravovala v Nemecku tri roky. Neobsahuje pop music, ale štýl, ktorý by pochopili skôr poslucháči vážnej hudby. Jedenásť nahrávok pripomenie Slovákovi trávnice. Len výrazový rozsah je pestrejší. Mongolka prechádza od šepotu cez nežný, zádumčivý prejav až k ostrému hrdelnému spevu, porovnateľnému s koloratúrnym sopránom, a rýchle, takmer guľometné prelamovanie hlasu prekvapí aj obdivovateľov opernej techniky. Čo má Urna spoločné so svojou staršou a známejšou kolegyňou Sainkho? Mongolské korene v spôsobe, akým spieva, v melodike a v komorne ladenom aranžmáne. A čo ich delí? Náznakové koketovanie s európskou klasickou hudbou a opatrné nádychy indickej ragy. Sebastian Hilken, sprievodný hráč na čelo, tvrdí, že sa do svojej hry snaží prepašovať indické vplyvy. Druhý Nemec – Robert Zolltisch – tvorí v niektorých skladbách s Urnou skladateľský tandem, hrá na alpskú citeru s dvoma časťami – jedna má päť strún, druhá tridsaťsedem. Táto citera dosahuje rozsah šiestich oktáv a zároveň aj spodné dvojité basy. Tretí spoluhráč, Číňan Wu Wei, používa prastarý čínsky dychový nástroj šeng. Zvláštnosťou šengu, zhotoveného z bambusových píšťaliek upevnených v kovovej skrinke, je zvuk – znie ako malý organ. Celý tento skromný, ale neobvyklý inštrumentár vytvára osobitý sound, ktorý kdekoľvek môže zmiasť poslucháčov. Jasné bude len jedno, že je to „čosi", čo má základ v Ázii, má nápevy (miestami ťažko napodobiteľné) a až na pár experimentálnych pasáží príjemnú, meditatívnu náladu so šamanským oparom a literárnym podtextom. Ten vycítime ako napríklad pri Cohenových piesňach, aj keď angličtinu neovládame. Hoci je uigur-mongolské písmo odvodené z arabského a je zložité, vyjadrujú ním myšlienky a city mongolskí básnici; Urna ich poéziu zhudobňuje spôsobom vzbudzujúcim pozornosť. Album *Hödööd* sa evergreenom nestane, rozhodne nie v komerčnom zmysle. Povzbudivo však hreje na duši zistenie, že ešte aj v dnešnej dobe existujú tvorcovia, ktorí sa vopred netrápia tým, ako sa bude ich dielo predávať.

MIRO POTOČEK

BUENA VISTA SOCIAL CLUB PRESENTS IBRAHIM FERRER

World Circuit, WCD055, 1999

Západné gramofirmy vydávali Kubáncom platne aj v minulosti, ale v 90. rokoch vznikli s príchodom world music firmy na kubánsku scénu špeciálne zamerané. Napríklad firma World Circuit, rozdelená do dvoch edícií.



Jedna je vyhradená Afrike (Cheikh Lô, Oumou Sangare, Ali Farka Toure), druhá Južnej Amerike (Sierra Maestra, Lisandro Meza, Guilermo Portabales). Zlatým klincom juhoamerickej edície je kubánsky projekt Buena

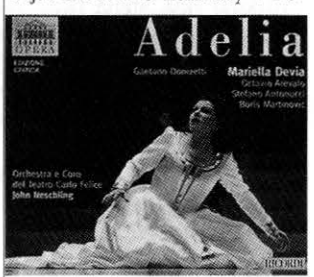
Vista Social Club. V auguste a septembri roku 1997 stál na prvom mieste World Charts Europe, pričom chválami nešetrili ani recenzenti v prestížnych rockových periodikách. Príčinou zvýšeného záujmu bola i prítomnosť gitaristu a aranžéra Ry Coodera, ako aj producenta Nicka Golda. Nahrávalo sa v štúdiách Egrem, ktoré v Havane predkomunistickej éry postavila firma RCA. Výsledkom bola nostalgiou presiaknutá hudba, tak presvedčivo starodávna a exotická, že typické kubánske atribúty – slnko, pláže, palmy, tanečné párové tance, vôňu cigár a rumu – bolo z nej priam cítiť. Tento rok prišiel Buena Vista Social Club s druhým albumom. Bývalého sólového speváka, dnes už 92-ročného Compay Segunda, vystriedal iný starký, 75-ročný Ibrahim Ferrer – spevák romantických balád. Produkčný tím ansámblu starých kubánskych muzikantov tvorí opäť dvojica Cooder a Gold. Sound je zvukovo malebnejší, orchestrálnejší, ale nepôsobí vyumelkovane a pompézne. Prednosťou jedenástich nahrávok je aranžmán. Nenájdete v ňom ani len náznak modernizácie. Najnovším výdobytkom nástrojovej techniky je elektrická gitara patriaca kamsi do prehistórie blues-rocku, potom už nastupujú akustické nástroje: gitara tres, husle, violončelo, klavír, trúbky, trombóny, basa i neodmysliteľné juhoamerické bicie a rytmické nástroje congas, bongos, timbales, maracas. Neslúžia však vytváraniu ohňostroja ohnivého temperamentu, ale vzniku rytmov plných noblesnosti, vhodných pre tanečné kroky (seňor a seňorov). Barovú náladu dopĺňa ešte ingrediencia, evokujúca pach vlhkých stien rozpadávajúcich sa domov v starej časti mesta Havana. Veď osou albumu sú vari odveké kubánske hudobné formy *son, bolero, guajira, canción*. Úvodnú nahrávku *Bruca Maniguá* „odpichnú" husle znejúce ako zo starého gramofónu, sprevádzané trhavým rytmom. Očakávate, že sa z toho každú chvíľu vyvinie tango, pritom ide o spojenie štýlu son s africkou hudbou. Text o otrokoch v horách Maniguá je v španielsko-africkom nárečí. Ďalšiu skladbu *Herido de sombras* hralo v 60. rokoch quarteto Los Zafiros, Buena Vista Social Club ju teraz znova vzkriesil a obohatil ženskými vokálmi akoby vystrihnutými z čiernobieleho muzikálového filmu. Ry Cooder predvedie svoje schopnosti gitaristu v piesni *Guateque campesino*, keď spojí štýl guajira s kĺzavými bluesovými riffmi. Hlas 70-ročnej Omary Potuondo sa ozve v ľúbeznom bolere *Silencio*. Druhý album Buena Vista Social Club si môžete naservírovať na relaxáciu. Ani čo by jeho tvorcovia chceli povedať: „Nijaký zhon, aj zajtra bude deň, dožičme si siestu!" Možno vám napadne, že v dnešnej dobe pôsobí staroblosť vzácnejšie a ľudskejšie ako počítačová hudba. A že nie ste v tom jediní, o tom svedčí tento fakt: tohtoročný Buena Vista Social Club je momentálne medzi najpredávanejšími cédéčkami v Nemecku. Napokon, „kubamánia" je v plnom prúde.

MIRO POTOČEK

GAETANO DONIZETTI ADELIA

Mariella Devia, Octavio Arevalo, Boris Martinovič
Orchester a zbor Teatro Carlo Felice di Genova
BMG Ricordi, 1999

Z približne sedemdesiatich opier, tvoriacich dedičstvo Gaetana Donizettiho, iba jedna pätina spracúva komické témy. Na Slovensku sa paradoxne bežne hrajú práve buffy, zatiaľ čo opery *seria* slávneho predchodcu Verdiho sa objavili iba ako kuriozity v na-



študovaní už neexistujúcej Komornej opery. Po ich talianskych, resp. parížskych a viedenských prvých uvedeniach (v intervale rokov 1823–1843) mnohé upadli do zabudnutia a až mohutná vlna renesancie bel canta ich po rokoch opätovne uviedla do života. Takýto osud postihol i operu seria *Adelia*, premiérovanú v rímskom Teatro Apollo počas karnevalovej sezóny roku 1841. Až predvlaňajší jesenný festival v skladateľovom rodisku Bergame vrátil *Adeliu* na javisko, a to v koprodukcii s janovským Teatro Carlo Felice. Nový CD komplet pochádza práve z Janova a je živým záznamom predstavenia. Na pulty CD predajní sa dostal v tomto roku a pochádza od firmy BMG.

Adelia je dielom zrelého Donizettiho, patrí do poslednej desiatky jeho javiskových prác. V plnej miere demonštruje autorovu znalosť technických, virtuóznych i emocionálnych možností ľudského hlasu. Opiera sa síce o konvenčný námet F. Romaniho (posledné dejstvo, vedúce operu k happy endu, pochádza od libretistu G. Matiniho), no nápaditá melodika a brilantné vokálne party ho dovoľujú porovnávať s vrcholnými Donizettiho seriami. V centre partitúry stojí rola titulnej hrdinky, písaná pre dramatickú koloratúru (premiérovou predstaviteľkou bola slávna G. Strepponiová), opatrená v každom dejstve veľkou áriou. *Adelia* hovorí o probléme ľúbostného vzťahu medzi nerovnými stavmi, ktorý vyrieši až vojvoda Carlo prijatím Adeliinho otca medzi šľachticov.

Spevácke obsadenie nahrávky sa neopiera o bergamskú premiéru, ale až o druhé uvedenie opery v Janove. Vzhľadom na to, že predstavenie na festivale v Bergame som videl, považujem túto voľbu za správnu. Mariella Devia (Adelia) je dnes jednou z najprominentnejších bel cantových sopranistiek a jej vokálna technika, vrúcny timbre i interpretačný vkus (plynulé legato, vkusné portamento, precízne koloratúry a behy, plastická dynamika) môžu slúžiť ako vzor v tomto slohu. Rovnocenných partnerov na nahrávke nemá. Octavio Arevalo s príjemnou farbou strednej polohy a elegantným frázovaním spieva rolu Oliviera spoľahlivo, pravda, iba pokiaľ part nesiaha príliš vysoko. Tam už jeho tón nemá dostatok voľnosti a lesku. Boris Martinovič (Arnoldo) síce nevyniká osobitosťou timbru, no jeho basbarytón je štýlovo vedený v duchu bel cantovej estetiky. Napokon Stefano Antonucci je farebne svetlejším a výrazovo dôraznym Carlom. John Neschling na čele orchestra a zboru janovského Teatro Carlo Felice dokazuje svoj vzťah k bel cantovej partitúre jej precíznym a kontrastným pretlmočením.

PAVEL UNGER

JOHN CALE DANCE MUSIC

Erato 1998

Bývalý člen Velvet Underground (ktovie prečo sa tejto nálepke podarí všade prilepiť), všestranný hudobník John Cale teraz prichádza s tanečnou hudbou. Nejde, našťastie, o nejaký dancefloor: jeho *Dance Music* je scénickou hudbou k baletu *Nico*. Cala – dávneho priateľa nedávno tragicky zosnulej speváčky Nico – o to požiadal choreograf Ed Wubbe, ktorému išlo v tomto projekte o „oslavu Nico ako veľkej umelkyňe, čisto hudbou a tancom". Tanec nemám možnosť posúdiť, hudba však neznie nezaujímavo. Prelínanie akustického soundu sláčikov s elektrickými gitarami a nenásilnými bicími nástrojmi v pozadí vyúsťuje do vskutku presvedčivého zvukového výsledku. Sugestívne melódie, niekde trochu teatrálne či pateticky (veď je to balet!) vyznievajúce syntetizátory. Obdivuhodne zaranžovaných dvanásť kusov na mňa zapôsobilo oveľa priaznivejším dojmom ako Calova nedávno vydaná, príliš syntetická hudba k nemému filmu *The Unknown*. V presnom pomere zmiešané ingrediencie, svojím pôvodom odkazujúce na viaceré štýly: rock, z ktorého John Cale pôvodne vyšiel, new age či ambientné plochy osemdesiatych rokov, objavujú sa pasáže využívajúce repetitívnu minimalistickú techniku, alebo odkazujúce na takzvanú vážnu hudbu, ktorej sa skladateľ venuje v poslednej dobe. Zdĺhavosť či prílišná jednoduchosť niektorých čísel je iste podmienená dejovou líniou a scénickým predstavením, o ktoré zostávame ukrátení. Fragmenty samplovaného, elektronicky pozmeneného mužského hlasu na podklade orchestra zabraňujú tomu, aby sa background stal stereotypným. Napokon, vždy, keď by niečo také malo hroziť, nás Cale prenesie do inej nálady, zmení tempo, harmóniu či inštrumentáciu. Album má niečo vyše hodiny – jeho súčasťou je aj záverečná pieseň *Nibelungen* v sólovom predvedení samotnej Nico.

SLAVOMÍR KREKOVIČ

HIROKO TAKADA QUARTET: A SONG FOR SOMEONE

Traurige Tropen 1998

Hiroko Takada – klavír, Andy Bevan – soprán a tenor saxofón, Hiroshi Kagawa – kontrabas, Ichiro Once – bicie nástroje, predstavujú poslucháčovi krásny komorný jazz, založený na vzájomnom kontakte a porozumení hudobníkov v zaujímavom a inteligentom dialógu. Hiroko Takada, žiačka japonskej klaviristky Aki Takase, na prvý pohľad akoby

nič neprebrala od svojej učiteľky. Pri pozornejšom počúvaní však poslucháč objaví nepreberné množstvo rôznych dynamických a zvukomalebných kontrastných plôch medzi kontrabasom a triom, tvoreným klavírom, bicími nástrojmi, saxofónom, alebo medzi sólom bicích nástrojov so sprievodom klavíra a kontrabasu. Hudobníci pritom využívajú rôzne registre a farebné polohy nástrojov, saxofónista glissandá a rozkolísané modelovanie tónov, dokonca i s použitím štvrťtónov v tureckej ľudovej piesni Sultan Yegah. Napriek tomu je hudba kvarteta tradične tematická, vychádzajúca pri improvizáciách zo základnej témy.

Žena, ako skladateľka, je novým jedinečným fenoménom 20. storočia. Platí to obzvlášť, najmä ak ide o inteligentnú hudbu, v tomto prípade mainstream s modálnou koncepciou, dômyselným harmonickým plánom a metrickými zmenami v súlade s trendom moderného akustického jazzu posledného dvadsaťročia. Hiroko Takada sa autorsky prezentuje na albume piatimi kompozíciami – *Sea Breeze, Dark Sea – Just Before Dawn, Waltz, Three Triangles, Ballade – A Song For Someone.*

Ako klaviristku ju charakterizuje dlhá „nekonečná" fráza, svojim nepokojom a snahou všetko vypovedať niekedy až únavná, čo tvorí protipól s koncentrovaným dávkovaním krátkych prerušovaných motívov saxofonistu Andy Bevana. V pomalých skladbách však vie vytvoriť krehké lyrické melódie a frázy, akých je schopná asi len žena (napríklad v skladbách *Ballade – A Song For Someone, Sultan Yegah...).*

Úvodná skladba *Sea Breeze* začína netypicky kontrabasovou sólovou introdukciou (Hiroshi Kagawa) s rôznymi artikulačnými nuansami kontrabasu, ktoré obdivuhodne rozihráva Hiroshi Kagawa. Potom sa ozve v šestnástinách dynamická a zádumčivá melódia. *Dark Sea* je pastelovým až impresionistickým vykreslením atmosféry mora pri západe slnka v pomalej balade. Trojdobovosť *Waltzu* akoby neustále prinášala nedopovedané myšlienky, čakajúce na rozvedenie. Potom nasleduje exotika tureckej ľudovej piesne *Sultan Yegah,* znásobená japonskou interpretáciou, skladba *Ikiz* (autor Baenz Oester) s metrickými zmenami. *Three Triangles* charakterom trochu pripomína prvú skladbu albumu, *Sea Breeze,* má však rýchlejšie tempo. Melancholická balada, *A Song For Someone,* so chopinovským preludovaním klavíra v trojdobovom metre, uzatvára celý album.

YVETTA KAJANOVÁ

v skratke

WIEN MODERN

RÍTY.MÝTY / RITEN.MYTHEN
2. 11.– 1. 12. 1999

Po dvanástykrát sa v novembri t. r. koná vo Viedni festival súčasnej hudby, ktorý od prvopočiatku zmenil atmosféru hudobnej Viedne: konzervatívna hudobná scéna sa na podnet vtedajšieho hudobného riaditeľa Viedenskej štátnej opery Claudia Abbada odrazu ocitla na tepe doby a vďaka atraktívnym programom a špičkovým interpretom našla širokú odozvu aj v radoch poslucháčov. Ak prvé festivaly boli zamerané na veľké hudobné osobnosti súčasnej hudby (programy festivalov v rokoch 1988–1994 sa sústredili vždy na 4–5 skladateľov, pričom zaznela neraz podstatná časť ich celoživotného diela), tak po vyčerpaní tohto dramaturgického zámeru sa organizátori orientovali na prezentáciu hudby jednotlivých krajín. Ako odznelo na predfestivalovej tlačovke začiatkom októbra, počnúc tohtoročným festivalom pôjde o akcentovanie tém, ktoré majú širokú rezonanciu v umení a živote súčasnosti.

Téma Ríty.Mýty spĺňa tieto predstavy vrchovato. Programová kniha festivalu Wien modern prináša dve rozsiahle eseje, pokúšajúce sa širokospektrálne vystopovať tieto pojmy, resp. ich súvislosti s hudbou a umením. Mýty od antiky po Beatles, rituály od veľkolepých štátnych či náboženských udalostí až po drobné stereotypy našej každodennosti – to sú všeobecné alúzie na danú tému.

Festival Wien modern sa však obracia na mýty najaktuálnejšie: do jeho zorného uhla sa dostáva aspekt spoznateľnosti, „re-maku, re-pliky, re-produkcie, re-konštrukcie, re-konfigurácie, re-gresu" i montáže. A nielen to: ide o splynutie mýtu s modernou (Xenakis), o náboženské mýty (Penderecki, Vivier), o mýtus smrti (Mitterer), o odhalenie rituálov súčasnosti (módna prehliadka na záver festivalu, ktorá sa koná na klzisku vedľa Konzerthausu), o fenomény moci a hierarchie (Globokar, Lopez), o mýtus zvuku (Scelsi, Feldman), o nové cesty avantgardy (Bang On a Call All-Stars, Zorn). V rámci 34 koncertov a jednej opernej produkcie (Bruno Maderna: *Satyricon*) zaznejú diela 57 skladateľov, (spomedzi nich sú ťažiskoví skladatelia Dun, Globokar, Xenakis, Scelsi, Vivier, Mitterer), zaznejú štyri premiéry (Zender, Sciarrino, Heinisch, Lopez), z nich jedna na objednávku festivalu (Sciarrino). Program dopĺňa festival medzinárodného bábkového divadla pre dospelých na tému Moc údivu, rovnako hľadajúceho väzby mýtu a moderny.

Súčasťou Wien modern je sympózium na tému Mýty a rituály hudby 20. storočia a diskusie so štyrmi zo skladateľov prítomných na festivale (Mitterer, Penderecki, Dun, Globokar).

Hlavnými usporiadateľmi festivalu Wien modern sú Wiener Konzerthaus, Musikverein Wien, Jugendstiltheater Steinhof, Schömer Haus, Votivkirche a Wiener Eislaufverien. Na festival si možno zakúpiť už tradične generálny pas v cene 890,– ATS, študenti za 560,– ATS, ktorý oprávňuje na vstup na všetky koncerty a 40% zľavu na operné predstavenie.

r

SPRIEVODCA INTERNETOM

www.bjd.sk
Stránka Bratislavských jazzových dní obsahuje okrem obligátnej dokumentácie festivalu od roku 1979 recenzie Mariána Jaslovského, pôsobivú fotogalériu BJD Miša Poljaka a profily účinkujúcich posledných troch ročníkov

www.snd.sk
V reprezentatívnej a so svetom kompatibilnej podobe sa na tejto adrese predstavuje oficiálna stránka Slovenského národného divadla, ktorá asi nebude mať v budúcnosti problém s návštevnosťou. Hudobníci asi najprv zamieria do oddelenia opery a baletu, do pozornosti však odporúčame zaujímavé materiály o histórii SND a jeho budov.

as

KAM KEDY] OKTÓBER – NOVEMBER

OPERA A BALET SND

Ut 2. 11. W. A. Mozart: Cosi fan tutte
Št 4. 11. G. Verdi: Nabucco
Pi 5. 11. A. Adam: Giselle
So 6. 11. A. Adam: Giselle
Po 8. 11. G. Rossini: Barbier zo Sevilly
Ut 9. 11. G. Verdi: Don Carlos
St 10. 11. Bralen
Št 11. 11. G. Verdi: Falstaff
Pi 12. 11. G. Verdi: La Traviata
So 13. 11. G. Verdi: Aida
Po 15. 11. G. Verdi: La Traviata
Ut 16. 11. G. Puccini: Tosca
St 17. 11. P. I. Čajkovskij: Labutie jazero
Št 18. 11. A. Adam: Giselle
Pi 19. 11. G. Verdi: Nabucco
Po 22. 11. G. Verdi: Nabucco
Št 25. 11. Balet – Taneč. konzervat.
Pi 26. 11. L. Minkus: Don Quijote
So 27. 11. G. Verdi: Nabucco
Po 29. 11. V. Patejdl – B. Filan: Snehulienka a sedem pretekárov
Ut 30. 11. W.A.Mozart: Únos zo Serailu

SLOVENSKÁ FILHARMÓNIA

Zač. koncertov 19. 00
So 16. 10. Konc.sieň SF
Slovenská filharmónia
Nadaní mladí hudobníci, študenti Konzervatória v Bratislave
O.Lenárd, dirigent, J.Illésová, husle, J. Brezová, violonč.,
L. Fančovič, klavír
Vieuxtemps, Boccherini, Čajkovskij
Ut 26. 10. Moyzesova sieň
Moyzesovo kvarteto
H.Nerat, viola
Smetana, Hrušovský, Dvořák
St 27. 10. Konc.sieň SF
Koncert k 50. výročiu SF
Slovenská filharmónia
O.Lenárd, dirigent, T. Fraňová, klavír
Moyzes, Rachmaninov, Dvořák
Ne 7. 11. Konc. sieň SF
Otvárací koncert festivalu Melos – Étos
Slovenská filharmónia
Spevácky zbor Krakovskej filharmónie
Bratislavský chlapčenský zbor
K. Penderecki, dirigent, M. Rovňáková, zbormajsterka
A.Kohútková, J. Valášková, M. Beňaqčková, A.Zdunkowski, P. Mikuláš, sólisti
K. Penderecki: Credo
St 10. 11. Konc. sieň SF
Slovenský komorný orchester
B.Warchal, umel. vedúci
B. Warchal, B. Warchal, ml., M.Fajčáková, N. Gonchak, sólisti
Mendelssohn – Bartholdy, Golob, Stravinskij
Št 11. 11. Konc. sieň SF
Slovenská filharmónia
O. Lenárd, dirigent, S. Šurin, organ
Dibák, Guilmant, Franck

NOVÁ SCÉNA

Ne 19. 10. Pokrvní bratia
Po 18. 10. Petr Novotný, talk show
Ut 19. 10. R. Müller a J.Filip, koncert
Pi 22. 10. Strom, prem. SĽUKu
So 23. 10. Strom, SĽUk
Ut 26. 10. 27. 10., 28. 10. Krysař
So 30. 10. Ples v hoteli Savoy

ŠD KOŠICE

Ut 19. 10. Bludný Holanďan
St 20. 10. Romeo a Júlia
Št 21. 10. Richard III.
Pi 22. 10. Figarova svadba
So 23. 10. Carmen
St 27. 10. Pokrvní bratia
Št 28. 10. Pokrvní bratia
Pi 29. 10. Prebudená Amazónka
So 30. 10. Nabucco
St 3. 33. Figarova svadba
Št 4. 11. Pokrvní bratia
So 6. 11. Carmen
Po 8. 11. Od klasiky k moderne / SND
St 10. 11. Richard III.
St 17. 11. La Traviata

ŠTÁTNA OPERA BANSKÁ BYSTRICA

Št 14. 10. G. Verdi: Ernani
So 16. 10. F. Lehár: Zem úsmevov
Ne 17. 10. Koncert R. Müllera a J.Filipa
Ut 19. 10. A. Popovič – Z. Hájková: O trpaslíkovi Nosáľkovi
Št 21. 10. M. Držič: Hraj noha – a ty druhá tancuj
Ut 26. 10. M. Stewart – J. Herman: Hello, Dolly!

BOHÉMA KLUB

Po 18. 10. Beseda s R. Bednárom – Podolským
St 27. 10. Koncert študentov FMU Banská Bystrica

VI. BANSKOBYSTRICKÉ HUDOBNÉ DNI

St 3. 11. Fanfárový koncert, Hodinová veža
Brass Band – Banská Bystrica
St 3. 11. Operné drahokamy, ŠO
P. Tužinský, dirigent,I. Kirilová, G. Ovsepian, S. Tolstov, L. Tolstova, spev
Mozart, Donizetti, Verdi, Mascagni
Št 4. 11. A. Szirmai: Magnáš Miško, ŠO
Divadlo J. Záborského Prešov
Pi 5. 11. T. Rosický, N. Slovák, P. Vaňouček: Mrázik, ŠO
Divadlo Maják Žilina
Pi 5. 11. Chrámový koncert, Farský kostol
M. Vach, dirigent, S.Matis, Z. Vongrey, spev
P.Mascagni: Messa di gloria
So 6. 11. Close Harmony Friends, ŠO
M. Fančovič, um. vedúci
Ne 7. 11. Jurovského dychové trio, Ev. kostol
B. Sedláček, S. Borš, M.Masár
Mysliveček, Nudera, Dušek, Kummer, Mayer
Po 8. 11. Armonia slovacca, ŠO
Dych. komor. súbor ŠKO Žilina, um. ved. J.Figura
Ut 9. 11. Bratislavské gitar. kvarteto, MÚ Veľká sieň
Rossini, Ravel, de Falla a ď.
St 10. 11. R.Kočík, V.Kozaňák: Verklikár, ŠO
Divadlo Šok, Šaľa
Št 11. 11. Koncert Symf.orch.J.Cikkera, ŠO
H. Bordowitz, dirigent M.Tomanová, spev, J.Slávik, violonč.
Mozart, Haydn, Beethoven
St 20. 10., Št 21. 10. – Dom umenia

ŠF KOŠICE

Koncerty pre mládež
Anton Popovič, dirigent, sprievod. slovo
E. H. Grieg: Peer Gynt
St 27. 10. – Dom umenia
Slávnostný koncert
W.A.Mozart v Prahe
T. Koutník, dirigent, E. Dřízgová – Jirušová, soprán
Pi 5. 11. – Spiš. Nová Ves
Štátna filharmónia
I. Dohovič, dirigent, M.Maťašová, spev
Mozart, Puccini, Mascani, Mendelssohn – Bartholdy
Št 18. 11. – Dom umenia
Spomienka na „Zamatovú revolúciu"
T. Koutník, dirigent, G. Onay, klavír
J. S. Bach, Mozart, Bartók

ŠKO ŽILINA – DU FATRA

Ne 17. 10. Nedeľné matiné pre deti a rodičov
K.Kevický, dirigent
Kysucký komorný orchester, det. folk. súbor Kelčovan
„Ako išla ľudová pieseň na vandrovku"
St 20. 10. – Austrálske gitarové trio
Charlton, Gershwin, Ravel, Brahms a ď.
St 27. 10. – Organový koncert
J. V. Michalko, organ, L. Cabejšek, bicie
Pärt, Eben, Bruhns, Walther, Karg – Eler, Michalko
Št 4. 11., 5. 11. 6. II.
Slávnostný koncert k 25. výročiu ŠKO
T. Maeda, dirigent, Š. Sedlický, zbormajster, P. Fischer, husle,
A. Kohútková, soprán, H. Štolfová – Bandová, alt, S. Šomorjai, tenor, J. Galla, bas, Žilinský mieš. zbor, Cantica Martin
Mozart, Dvořák
St 17. 11., 18. 11. Koncert pre mládež k MDŠ a 10. výr.
Nežnej revolúcie
K.Kevický, dirigent, Seung – Hyun Lee, violonč., F. Figura, husle, J. Figura, flauta, J. Tarinová, moderovanie
Haydn, Vivaldi, Beatles

HUDOBNÉ CENTRUM

Mirbachov palác, Bratislava
zač. 10. 30. h
Ne 24. 10. H. Štolfová – Bandová, alt, I. Gajan, klavír
Smetana, Eben, Mahler
Ne 7. 11. J.Juríčková, soprán, M.Pavlovič, tenor, M. Mockovčáková, klavír
Wolf, Schubert, Debussy, Schneider – Trnavský, Čajkovskij, Křička
Ne 14. 11. Melos – Étos
J. Palovičová, klavír, J. Klein, klarinet, M. Štreitová – Popelářová, flauta, E. Škutová, klavír, M. Drlička, klarinet, R. Šašina, kontrabas, D. Šašinová, klavír
Domanský, Podprocký, Bokes, Zeljenka,

SLOVENSKÝ ROZHLAS

Bachratá, Piaček
Verejné koncerty
Št 11. 11. – KŠ – 19. 30
Otvárací koncert sezóny
SOSR, dir. R.Stankovský
O.Kamas, barytón
Stravinskij, Mahler, Čajkovskij
Št 18. 11. – HŠ 2 – 18. 00
Čo sa stalo v Čičmanoch – folkl.koncert
Orch.ľud. nástrojov SR
H. Záhradníková, Z. Mojžišová, R. Puškár, ženská spev. skupina z Čičmian, dievč.spev. skupina POVOJA
Ne 21. 11. – KŠ – 10. 30
Organové koncerty pod Pyramídou
A.Predmerská – Zúriková, organ
Messiaen, Franck,J. S. Bach

RÁDIO DEVÍN] VÝBER

Pi 15. 10.
11. 00 Operný koncert
Wagner, Gluck, Mozart, Beethoven
16. 00 Hviezdy koncertných pódií
G. Szell
23. 05 Musica slovacca
Poul, Kubička, Szeghyová, Cón, Godár, Haluška
So 16. 10.
11. 30 Zo slov.zborovej tvorby
V. Slujka, 70. výr. narod.
13. 05 Operný magazín
15. 00 Umelecké konfrontácie
Ne 17. 10.
13. 05 Z ponuky EBU (flanderský festival)
19. 15 Dialógy s hudbou – posolstvo pre 3. tisícročie
20. 00 Chopin stále aktuálny
Po 18. 10.
13. 35 Svetová komorná tvorba
Béla Bartók
Ut 19. 10.
15. 10. Spieva G. Beňačková
23. 05 Slov. interpretač. umenie
M.Lapšanský, M. Telecký
St 20. 10.
19. 35 Skladatelia, diela, interpreti
Hindemith, Bartók, Respighi
Št 21. 10.
00. 00 Z ponuky EBU
Viedenskú filharmóniu dirig. Sir J. E. Gardiner
19. 35 Z ponuky EBU
Svetový mládež. symf. orch. dirig. F. P. Decker
Pi 22. 10.
11. 00 Dotyky s operou
16. 00 Hviezdy konc. pódií
Ch. von Dohnányi
23. 05 Musica slovacca
Moyzes, Ferenczy, Suchoň
So 23. 10.
14. 05 Akcenty, rezonancie
14. 35 Bella a Bartók – inšpirácia slov. ľud. piesňou
Ne 24. 10.
10. 05 Nedeľný organ
Dandrieu, Franck, Alain, Gulliou
10. 35 Sviatočné matiné
Wagner, Dvořák, Brahms
13. 05 Z ponuky EBU
Viedenský symf.orchester dir.M. Viotti
19. 15 Dialógy s hudbou – Ideály humanizmu
20. 00 BHS a svet – o festivale perspektívne
21. 00 M.A.Charpantier: Medea
Po 25. 10.
19. 35 Skladatelia, diela interpreti
Brahms, Bruckner
22. 05 70. výr. SOSR
diriguje Dr. Ľudovít Rajter
Ut 26. 10.
15. 10 Vokálna hudba storočí
Schreker, Mahler
13. 35 Veni Collegium Musicum Valvatoris

KAM KEDY] OKTÓBER – NOVEMBER

23. 05 Musica slovacca
Bokes, Hochel, Dibák

Št 28. 10
19. 35 Z ponuky EBU
Hudba baroka, záznam z chrámu Notre Dame de Laterriere, Kanada
23. 30 Hudba 20. storočia
Penderecki, Lutoslawski

Pi 29. 10.
16. 00 Hviezdy koncertných pódií
Sir N. Marriner

So 30. 10.
15. 00 Stretnutie nad partitúrou
nové skladby slov. skladateľov
Po 1. 11.
19. 35 Skladatelia, diela, interpreti
G. Mahler
Ut 2. 11.
10. 15 Spieva L. Poppová
15. 10 Spieva E. Gruberová
St. 3. 11.
13. 35 Vokálna hudba
Schutz, Lasso, Lange
Pi 5. 11.
16. 00 Hviezdy koncertných pódií
S.Ozawa
So 6. 11.
14. 35 In memoriam M. Šimečka
10. 35 Nedeľné matiné
Beethoven, Schumann, Brahms
Ne 7. 11.
13. 05 Z ponuky EBU
O. Messiaen v Halle v Paríži
21. 00 G. Rossini: Tancred
Po 8. 11.
10. 15 Mozartovské matiné
13. 35 Svetová komorná tvorba
Brahms
22. 05 SOSR
diriguje Ladislav Slovák
9. 11.
15. 00 Vokálno - inštrum. tvorba
Bartók, Martinu
23. 05 Musica slovacca
Bázlik a ď.
St 10. 11.
Hummelova súťaž '99
Št 11. 11.
Hudba 20. storočia
Kančeli, Bartók

SÚŤAŽ MUSIC FORUM – HŽ

noty • partitúry • CD • knihy o hudbe

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

KOĽKÝ ROČNÍK BRATISLAVSKÝCH HUDOBNÝCH SLÁVNOSTÍ SA USKUTOČNIL V DŇOCH 24. 9.–8. 10. 1999?

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

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

SÚŤAŽ DIVYD – HŽ

klasika • jazz • world music

predajňa CD ***Hummel Music***
Múzeum J. N. Hummela, Klobučnícka 2, Bratislava
divyd@computel.sk
http://www.computel.sk/~divyd

AKO SA VOLÁ LÍDER PROJEKTU CUBANISMO!, TRUBKÁR, KTORÝ VYSTÚPIL AJ NA TOHTOROČNÝCH BRATISLAVSKÝCH JAZZOVÝCH DŇOCH?

Zo správnych odpovedí vylosujeme výhercu, ktorý získa CD od spoločnosti DIVYD.

Odpovede na súťažnú otázku posielajte na adresu redakcie.

Výhercovia minulých súťaží: HŽ č. 7–8, MF: Eva Šimcová, Bardejov; HŽ č. 7–8, DIVYD: Josef Skolil, Most, ČR; HŽ č. 9, MF: Elena Ivašková, Nitra; HŽ č. 9, DIVYD: Anna Šupínová, Martin

JUNGLE CLUB

Bratislava, Obchodná ulica
každý pondelok o 20.00

◆

JAZZ! JAZZ!
JAZZ! JAZZ!

◆

slovenskí a zahraniční interpreti

◆

novinky v jazz-mixe
Vlada Šmidkeho

KONKURZ]

Riaditeľ Slovenskej filharmónie v Bratislave vypisuje konkurz na miesto

violistu
do orchestra Slovenská filharmónia.

Podmienky:
I. a II. časť jedného z koncertov:
K. Stamic: Koncert pre violu D dur
G. F. Händel: Koncert pre violu a orchester h mol
voľný koncert podľa vlastného výberu hra z orch. partov

Vzdelanie: konzervatórium alebo VŠ príslušného umeleckého smeru.
Veková hranica 35 rokov.

Konkurz sa uskutoční 16. novembra 1999 o 12. 00 h v Koncertnej sieni SF.

Prihlášky so životopisom prijíma a informácie poskytuje personálne oddelenie a manažér SF, 816 01 Bratislava, Medená 3, tf 54433351.

KONKURZ]

world music?
jazz?

Počúvajte relácie trojice
Vlado Šmidke – Igor Krempaský – Karol Navrkal
na frekvenciách rádia

Hviezda FM

každý piatok o 23.00

100,3 MHz (Bratislava)
88,8 MHz (Nitra)
97,6 MHz (Banská Bystrica)
98,8 MHz (Liptovský Mikuláš)

FM HVIEZDA



MELOS-ÉTOS '99

V. MEDZINÁRODNÝ FESTIVAL SÚČASNEJ HUDBY

Bratislava, 7.-17. november 1999

člen asociácie European Conference of Promoters of New Music

Festival podporuje Ministerstvo kultúry Slovenskej republiky

Festival sa koná pod záštitou prezidenta Slovenskej republiky

HLAVNÝ USPORIADATEĽ: Hudobné centrum

SPOLUORGANIZÁTORI: Slovenská hudobná únia
Spolok slovenských skladateľov
Slovenská muzikologická asociácia
Slovenská filharmónia
Slovenský rozhlas
Hudobný fond
Filozofická fakulta UK
Hudobná a tanečná fakulta VŠMU

V SPOLUPRÁCI:
Poľský inštitút, Bratislava • Kultúrny inštitút Maďarskej republiky, Bratislava • Goethe Institut, Bratislava • Rakúske veľvyslanectvo, Bratislava • Institut Français de Bratislava • Österreichisches Ost- und Südeuropa Institut • AFAA, Bratislava • PRO HELVETIA, Schweizer Kulturstiftung, Zürich • České centrum, Bratislava • Irish Music Rights Organisation IMRO • Ireland National Radio and Television RTE • The Art Council of Ireland • The Swedish Institute, Stockholm • The Swedish Concert Institute Rikskonserter, Stockholm • The Swedish Chamber of Commerce, Prague • Consulate General of Sweden, Bratislava • FCM, Le fonds pour la creation musicale • SPEDIDAM, les droits de l'interprète • ADAMI, Artistes interprétes • The Trust for Mutual Understanding • Foundation for a Civil Society • Sorosovo centrum pre súčasné umenie, Bratislava • Open Society Fund, Bratislava • ISCM – slovenská sekcia • Hudobné informačné stredisko • Správa Pražského hradu • IMPRESARIO, česká umelecká agentúra

NEDEĽA, 7. NOVEMBER

Koncertná sieň Slovenskej filharmónie - 19.00
Otváracíkoncert festivalu
SLOVENSKÁ FILHARMÓNIA
KRAKOVSKÝ FILHARMONICKÝ ZBOR
BRATISLAVSKÝ CHLAPČENSKÝ ZBOR
KRZYSZTOF PENDERECKI, dirigent
TERESA MAJKA, zbormajster
MAGDALÉNA ROVŇÁKOVÁ, zbormajster
ADRIANA KOHÚTKOVÁ, soprán
JANA VALAŠKOVÁ, soprán
MARTA BEŇAČKOVÁ, alt
ADAM ZDUŃKOWSKI, tenor
RADOSŁAW ŻUKOWSKI, bas
KRZYSZTOF PENDERECKI: Credo

PONDELOK, 8. NOVEMBER

Koncertná sieň Slovenského rozhlasu - 17.00
Portrét Petra Ebena
JÁN VLADIMÍR MICHALKO, organ
LIBOR CABEJŠEK, bicie
LADISLAV CHUDÍK, recitácia
PETR EBEN: Jób
Krajiny patmoské

Moyzesova sieň - 19.30
CONCORDE ENSEMBLE
JANE O'LEARY, klavír, umelecká vedúca
MADELEINE STAUNTON, flauta
PAUL ROE, klarinet
ELAINE CLARK, husle
DAVID JAMES, violončelo
RICHARD O'DONNELL, bicie
ANDREW HAMILTON: Tree
JANE O'LEARY: Into the Wordless
JOHN KINSELLA: Symphony for Five
VLADIMÍR BOKES: Musica stricta (premiéra)
DEIRDRE McKAY: through still pollen
STEPHEN GARDNER: You Never Know What's Round the Corner

UTOROK, 9. NOVEMBER

Moyzesova sieň - 17.00
Musica Danubiana
IVANA PRISTAŠOVÁ, husle
RONALD ŠEBESTA, klarinet
ELEONÓRA SLANIČKOVÁ-ŠKUTOVÁ, klavír
MOYZESOVO KVARTETO
STANISLAV MUCHA, 1. husle
FRANTIŠEK TÖRÖK, 2. husle
ALEXANDER LAKATOŠ, viola
JÁN SLÁVIK, violončelo
NAO HIGANO, soprán
ENIKŐ GINZERYOVÁ, cimbal
ELENA DENISOWA, husle
GUSTÁV BELÁČEK, bas
IVO PETRIĆ: Fantázie a nokturná
JURAJ BENEŠ: Haiku (premiéra)
CORNELIU DAN GEORGESCU: Sláčikové kvarteto č. 3
JURAJ HATRÍK: The Last Children
DIETER KAUFMANN: Paganihilismo pre sólové husle a mg-pás

Moyzesova sieň - 19.30
Dvojportrét
CSABA KLENYÁN, klarinet
ENIKŐ GINZERYOVÁ, cimbal
ANDREA CSETEKLYEI, soprán
MOYZESOVO KVARTETO
STANISLAV MUCHA, 1. husle
FRANTIŠEK TÖRÖK, 2. husle
ALEXANDER LAKATOŠ, viola
JÁN SLÁVIK, violončelo
JOZEF LUPTÁK, violončelo
TOMÁŠ JANOŠÍK, flauta
MIKULÁŠ ŠKUTA, klavír
GYÖRGY KURTÁG:
Caprice pre sólový klarinet
Tre pezzi a tre altri pezzi per clarinetto e zimbalom op. 38a
Splinters op. 6b
Seven Songs op. 22
Officium breve in memoriam Andreae Szervánszky op. 28
BOJIDAR SPASSOV:
Óda pre sólové violončelo
Fiato continuo I
Wasserfälle pre sólový klavír
Asylphonia

STREDA, 10. NOVEMBER

Moyzesova sieň - 17.00
ANIMAE TRIO
JEAN-CHRISTOPHE GAWRYSIAK, husle
DIETER HILPERT, violončelo
TOMAS DRATVA, klavír
JURAJ HATRÍK: Bolo raz jedno ticho...
LAURENT METTRAUX: Trio pour violon, violoncelle et piano M. 520 (premiéra)
MIRKO KRAJČÍ: Prelúdium, toccata a fúga (premiéra)
MAURICIO KAGEL: Trio in drei Sätzen

Koncertná sieň Slovenského rozhlasu - 19.30
KROUMATA ENSEMBLE
ROGER BERGSTRÖM, bicie
ANDERS HOLDAR, bicie
LEIF KARLSSON, bicie
ANDERS LOGUIN, bicie
JOHAN SILVMARK, bicie
JOHN ERIKSSON, bicie
SVEN-DAVID SANDSTRÖM: Spring Music
ANDRÉ CHINI: Le chant des coquillages
ILJA ZELJENKA: Prolago e barbaro per percussioni (premiéra)
TORU TAKEMITSU: Rain-Tree
ROLF WALLIN: Stonewave

ŠTVRTOK, 11. NOVEMBER

Moyzesova sieň - 19.30
OPERA APERTA ENSEMBLE
IVANA PRISTAŠOVÁ, husle
PETER ŠESTÁK, viola
JOZEF LUPTÁK, violončelo
RONALD ŠEBESTA, klarinet
ELEONÓRA SLANIČKOVÁ-ŠKUTOVÁ, klavír
VLADIMÍR ZBOROŇ, recitácia
CHRISTIAN WOLFF: Eisler Ensemble Piece
DANIEL MATEJ: Three-In-One (premiéra)
CHRISTOPHER FOX: Straight Lines in Broken Times
MARTIN BURLAS: Zbytočný záchvev (premiéra)
GUSTAV MAHLER: Kvarteto d mol
ALFRED SCHNITTKE: mahler fragment
PETER ZAGAR: Blumentálsky tanec č. 2 (premiéra)
SALVATORE SCIARRINO: Centauro marino

PIATOK, 12. NOVEMBER

Moyzesova sieň - 17.00
GROUPE INTERVALLES
BERNARD WYSTRAETE, flauta
ANTONY MARSCHUTZ, klarinet
FRÉDÉRIC GUEROUET, violončelo
VÉRONIQUE BRIEL, klavír
DENISA BENČOVÁ, gitara
ANDREJ RUSNÁK, vibrafón
JEAN-YVES BOSSEUR: Création En Quête de Tango
EDGAR VARÈSE: Densité 21.5
GIACINTO SCELSI: Kho-Lo
BERNARD WYSTRAETE: Vacilaçao e dança
EGBERTO GISMONTI: Cherubin
JOSE-LUIS CAMPANA: Para siempre...
EGON KRÁK: Lettres de mon moulin (premiéra)

Moyzesova sieň - 19.30
ŠTÁTNY KOMORNÝ ORCHESTER ŽILINA
LEOŠ SVÁROVSKÝ, dirigent
DANIELA VARÍNSKA, čembalo
IVANA PRISTAŠOVÁ, husle
JURAJ BENEŠ: Hudba pre J. S.
MICHAEL NYMAN: Koncert pre čembalo a sláčikový orchester
VLADIMÍR GODÁR: Emmeleia pre husle a komorný orchester (premiéra)
ALFRED SCHNITTKE (arr. JURI BASHMET): Trio - sonáta pre sláčikové nástroje

SOBOTA, 13. NOVEMBER

Slovenský rozhlas, Štúdio 2 - 19.30
Percussion Plus
AMY LYNN BARBER, bicie, dirigent
PETER KOSORÍN ml., bicie
ANTON ZAJAČEK, bicie
RICHARD MRÁZIK, bicie
ALBERT HRUBOVČÁK, trombón
PAULETTE HERBICH, mezzosoprán
BORIS LENKO, akordeón
PETER ŠESTÁK, viola
PAUL WALTER FÜRST: Tromboncussion
PETER ZAGAR: Blumentálsky tanec č. 1 (premiéra)
IRIS SZEGHY: Ha Meghalok (When I Die) (premiéra)
GEORG FRIEDRICH HAAS: ...kein Ort für Begegnung
HERBERT BLENDINGER: Dialóg pre violu a bicie
PAVOL ŠIMAI: Schiefaugige Zeugen

NEDEĽA, 14. NOVEMBER

Mirbachov palác - 10.30
JORDANA PALOVIČOVÁ, klavír
JÚLIUS KLEIN, klarinet
MONIKA ŠTREITOVÁ-POPELÁŘOVÁ, flauta
ELEONÓRA SLANIČKOVÁ-ŠKUTOVÁ, klavír
MATEJ DRLIČKA, klarinet
RADOSLAV ŠAŠINA, kontrabas
DANA ŠAŠINOVÁ, klavír
HANUŠ DOMANSKÝ: Sonáta fantázia pre klavír
JOZEF PODPROCKÝ: Dve chorálové meditácie pre klarinet sólo op. 41
VLADIMÍR BOKES: Capriccio
ILJA ZELJENKA: Sonáta pre klarinet a klavír
PETRA BACHRATÁ: Ontogenesis
MAREK PIAČEK: Jar prišla...

Moyzesova sieň - 17.00
BETH GRIFFITH, soprán
ELEONÓRA SLANIČKOVÁ-ŠKUTOVÁ, klavír
JOZEF LUPTÁK, violončelo
ALEXANDER LAKATOŠ, viola
RADOSLAV ŠAŠINA, kontrabas
DANIEL MATEJ, recitácia
WOLFGANG VON SCHWEINITZ: Sehr kleiner Drachen op. 32
IRIS SZEGHY: Psalm
VLADIMÍR BOKES: Prelúdiá a fúgy
DIETER SCHNEBEL: Lieder ohne Worte
SUSANNE MEIS: Orthopädische Lieder
HARALD MÜNZ: Parkfigur
ZOLTÁN JENEY: Miserere mei, Deus
JOHN CAGE: She is asleep
IRIS SZEGHY: Ave Maria

Moyzesova sieň - 19.30
KOMORNÝ ORCHESTER VIRTUOSI ĽVOVA
vedie **VOLODYMIR DUDA**
MARIÁN LAPŠANSKÝ, klavír
NODAR GABUNIJA: Elégia pre sláčikový orchester
ILJA ZELJENKA: Concertino pre klavír a sláčikový orchester (premiéra)
JEVGENIJ IRŠAI: Anagram na meno Ernst Bloch
VALENTIN SILVESTROV: Serenáda pre sláčikový orchester
ALEXANDR KOZARENKO: Sinfonia estravaganza

PONDELOK, 15. NOVEMBER

Moyzesova sieň - 17.00
STORSTRØMS KAMMERENSEMBLE
HENRIK VAGN CHRISTENSEN, dirigent
NIELS ROSING-SCHOW, umelecký vedúci
SVEND MELBYE, flauta
EVA ÅBERG, klarinet
GUNNAR ECKHOFF, fagot
PAUL TERACCINI, trúbka
SØREN ELBAEK, husle
PIOTR ZELAZNY, viola
ANNE TURNER, violončelo
JAKOB WESTH, klavír
MARIA BOELSKOV-SØRENSEN, harfa
GEIR DRAUGSVOLL, akordeón
NIELS MARTHINSEN: A Bright Kind of High
OLE BUCK: Fiori di Ghiaccio (Concertino invernale)
NIELS ROSING-SCHOW: Granito y arco iris
ALEXANDER MIHALIČ: Phaestos Disk A II (premiéra)
WAYNE SIEGEL: Concerto for Trumpet and Ensemble „Millennium Café"

Divadlo P. O. Hviezdoslava - 19.30
AGON ORCHESTRA
PETR KOFROŇ, dirigent
PETR TYC, réžia a choreografia
DANIEL DVOŘÁK, scéna a kostýmy
TOMÁŠ BARTŮNĚK, William - tancuje **JAROSLAV CEMEREK**
JAMES CLARK, Roderick Usher - tancuje **JAN MALÍK**
JITKA SVOBODOVÁ, Madeline Usherová - tancuje **PETRA HAUEROVÁ**
LUKÁŠ HYNEK-KRÄMER, Sluha
JIŘÍ HRUŠKA, Lekár
PHILIP GLASS:
Pád domu Usherovcov
Kultová minimalistická opera
na libreto Arthura Yorinksa
podľa rovnomennej poviedky Edgara Allana Poea

UTOROK, 16. NOVEMBER

Moyzesova sieň - 19.30
STORSTRØMS KAMMERENSEMBLE
HENRIK VAGN CHRISTENSEN, dirigent
NIELS ROSING-SCHOW, umelecký vedúci
SVEND MELBYE, flauta
EVA ÅBERG, klarinet
GUNNAR ECKHOFF, fagot
PAUL TERACCINI, trúbka
SØREN ELBAEK, husle
PIOTR ZELAZNY, viola
ANNE TURNER, violončelo
JAKOB WESTH, klavír
MARIA BOELSKOV-SØRENSEN, harfa
GEIR DRAUGSVOLL, akordeón
KARSTEN FUNDAL: The Wings of a Butterfly
OLAV ANTON THOMMESSEN: Gratius Agimus
JUONI KAIPAINEN: Andamento - Trio II
HENRIK HELLSTENIUS: Sokk
HAUKUR TÓMASSON: Kvartett II
PER NORGÅRD (arr. NIELS ROSING-SCHOW):
Eremitkrabstango
Skildpaddetango

STREDA, 17. NOVEMBER

Koncertná sieň Slovenskej filharmónie - 19.00
Záverečný koncert festivalu
SYMFONICKÝ ORCHESTER SLOVENSKÉHO ROZHLASU
ROBERT STANKOVSKÝ, dirigent
JIŘÍ BÁRTA, violončelo
ADRIANA KOHÚTKOVÁ, soprán
MILOŠ BETKO: Pohyb podľa Dionýza D. (premiéra)
ALFRED SCHNITTKE: Koncert pre violončelo a orchester č. 1
MIRO BÁZLIK: Introitus (premiéra)

„KONIEC MILÉNIA, KONIEC STOROČIA"
Medzinárodné muzikologické sympózium
8.-10. november 1999
Konzultačno-informačné centrum energetiky,
Konventná 9, Bratislava

„MARIMBA - TECHNICKÉ A KOMPOZIČNÉ MOŽNOSTI"
Študentský workshop vedie AMY LYNN BARBER
11. november 1999 o 9.00
Koncertná sála Konzervatória, Bratislava

„INTERPRETÁCIA A KOMPOZÍCIA V DÁNSKEJ HUDBE"
Študentský workshop vedie NIELS ROSING-SCHOW,
hosť ALEXANDER MIHALIČ
16. november 1999 o 13.00
Vysoká škola múzických umení, Bratislava

INFORMÁCIE:
Hudobné centrum
Michalská 10, 815 36 Bratislava
tel./fax: 5443 1373

REZERVÁCIA A PREDPREDAJ VSTUPENIEK:

v pokladnici Hudobného centra
Michalská 10, Bratislava
pokladničné hodiny pondelok-piatok od 13.00 do 17.00
tel: 5443 4558

na predstavenie 15. novembra v DPOH
v pokladnici činohry Slovenského národného divadla
Laurinská 20, Bratislava
pokladničné hodiny pondelok - piatok od 12.00 do 18.00
tel.: 5413 1321

od 1. novembra 1999 a hodinu pred podujatím
v mieste jeho konania

Zmena programu a účinkujúcich vyhradená!

radio TWIST · AFAA · GOETHE-INSTITUT · ISCM · PRO HELVETIA Schweizer Kulturstiftung · RIKSKONSERTER THE SWEDISH CONCERT INSTITUTE · ADAMI · HOTEL · pietro filipi SELECTION · VOLKSWAGEN · FCM LE FONDS POUR LA CREATION MUSICALE

MEDZINÁRODNÝ FESTIVAL SÚČASNEJ HUDBY • 7-17 NOVEMBER 1999 BRATISLAVA • SLOVENSKÁ REPUBLIK



K tebe *Ján Raška*

MELOS-ÉTOS '99