KLASIKA HUDBA] JAZZ] WORLD MUSIC]

Hudobný život

ROČNÍK XXXI
[11]
1999
20,- SK

seriály

EUGEN SUCHOŇ:
ŽALM ZEME PODKARPATSKEJ
Z HISTÓRIE OPERY VII
LUCIA POPP

portrét

MIECZYSŁAW KARLOWICZ

festivaly

BHS, BJD
RECENZIE

world music

INDICKÁ HUDBA

náš host

SLOVENSKÁ FILHARMÓNIA

SÚŤAŽ

HUDOBNÉ CENTRUM

Hudobné centrum Vám ponúka

ČASOPISY

Hudobný život ..... 20.- Sk
Slovenská hudba ..... 30.- Sk

MUZIKOLOGICKÁ LITERATÚRA

100 slovenských skladateľov ..... 250.- Sk
Slovník slovenského jazzu ..... 150.- Sk
J. Albrecht – Človek a umenie ..... 350.- Sk
J. Kresánek – Slovenská ľudová pieseň
zo stanoviska hudobného ..... 90.- Sk
M. Filip – Súborné dielo I. ..... 120.- SK
M. Filip – Súborné dielo II. ..... 150.- Sk
L. Burlas – Hudba-komunikačný dynamizmus ..... 50.- Sk
Režucha-Parík – Ako čítať partitúru ..... 45.- Sk

NOTY

J. S. Bach – Malé prelúdia ..... 60.- Sk
J. S. Bach – Pätnásť dvojhlasných invencií
Pätnásť trojhlasných sinfónií .....
C. Czerny – Prvcé cvičenia op. 599 ..... 80.- Sk
S. Heller – Etudy ..... 80.- Sk
V. Kořínek – Slovenské ľudové piesne ..... 80.- Sk
J. F. Mazas – Melodické etudy pre husle, op. 36 ..... 80.- Sk
F. Sor – Etudy ..... 60.- Sk
J. L. Bella – Komorná hudba pre sláčiky ..... 150.- Sk
J. L. Bella – Skladby pre husle, violončelo
(fagot alebo harmónium) s klav. sprievodom ..... 150.- Sk
M. Schneider-Trnavský – Prelúdia pre organ ..... 120.- Sk
E. Suchoň – Slovenská omša, Tri modlitby ..... 30.- Sk

Objednávky posielajte na adresu Hudobného centra.

Hudobné
centrum
Michalská 10
815 36 Bratislava
tel: 07/54 43 35 32
fax+tel: 07/54 43 37 16
0903 477 330

OBSAH

2] OHLASY

3] OSOBNOSTI] UDALOSTI

Lesk a bieda Konzervatória v Bratislave – str. 3
Tri decéniá Literárno-hudobného múzea v B. Bystrici – str. 4
Na margo muzikologickej konferencie v rámci BHS – str. 5
Miniprofil HŽ – Daniel Buranovský – str. 6

8] NÁŠ HOSŤ

Slovenská filharmónia – str. 8

15] OD DIELA K DIELU

Eugen Suchoň: Žalm zeme podkarpatskej

19] BRATISLAVSKÉ HUDOBNÉ SLÁVNOSTI

24] FESTIVALY

Cithara aediculae '99 Nitra – str. 24
Trnavské organové dni '99 – str. 25
Medzinárodný organový festival v Košiciach – str. 26
Varšavská jeseň '99 – str. 28
Prix Italia 1999 – str. 30

32] KONCERTY

Začiatok koncertnej sezóny Štátnej filharmónie Košice – str. 32
Hudba nestorov (J. Móry, J. L. Bella) – str. 33

34] HUDOBNÉ DIVADLO

Nová kapitola nabuccománie v SND? – str. 34
Gran Teatre del Liceu de Barcelona – str. 36
Mozart na trochu inú nôtu – str. 37

38] Z OPERNEJ HISTÓRIE VII.

Diamantový lesk „učňovských rokov" Lucie Poppovej – str. 38
Spomienky na Luciu Poppovú knižne – str. 40

41] ORCHESTER Z ÉTERU I

44] MUSICA BOHEMICA

45] HUDBA V PARÍŽI

46] MIECZYSŁAW KARLOWICZ 1876–1909

48] KAPITOLY Z HUDBY 20. STOROČIA

Giacinto Scelsi

51] ĽADOBORCI

53] JAZZ

Posolstvo jazzu VI. – str. 53
Bratislavské jazzové dni – str. 56

58] WORLD MUSIC

India a Pákistán – str. 58
Dychová hudba ako tanečný underground – str. 59

60] RECENZIE

CD, knihy

63] KAM, KEDY

Vážení čitatelia

rok 1999 je rokom jubilejným pre mnohé slovenské hudobné inštitúcie. V tomto čísle sa venujeme hneď niekoľkým z nich, na čele s 50-ročnou Slovenskou filharmóniou. Nemenej dôležitú úlohu v našom hudobnom živote však zohral Symfonický orchester Slovenského rozhlasu, ktorého zrod a prvé desaťročia činnosti mapujeme v dvoch častiach. Konzervatórium v Bratislave a Literárno-hudobné múzeum v Banskej Bystrici sú ďalšie zo slovenskej hudobnej kultúry neodmysliteľné inštitúcie. Pohľad do ich histórie i súčasnosti je vzrušujúci a poučný; boli by sme radi, keby sme uverejnenými článkami, rozhovormi a stručnou dokumentáciou prispeli k vzbudeniu pocitu hrdosti i zvýšenému záujmu o ne v radoch hudobnej i širšej kultúrnej verejnosti.

Bratislavské hudobné slávnosti ešte stále rezonujú v reflexiách recenzentov, pribudli k nim však zrkadlá ďalších slovenských (je ich už naozaj úctyhodný počet) i zahraničných festivalov a zároveň prvé ohlasy na novú koncertnú sezónu, ktorá je už v plnom prúde.

Lucia Poppová sa, žiaľ, nedožila svojho významného životného jubilea. Pri tejto príležitosti však spomíname na začiatky jej závratnej svetovej kariéry... Svetovú kariéru nestihol urobiť poľský skladateľ Mieczysław Karlowicz, ktorý, ako sa dočítate v jeho stručnom portréte, si však zasluhuje našu pozornosť.

Dúfame, že Vás upútajú aj ďalšie materiály v tomto čísle – obsiahle správy zo zahraničia, kapitoly z hudby 20. storočia, pokračovanie jazzového seriálu i seriálu o world music.

Prajeme Vám príjemné chvíle s ďalším číslom nášho časopisu.

Vaša redakcia

v skratke

KONZERTHAUS PO REKONŠTRUKCII – SO SLOVÁKMI

Tohto roku otvárali koncertnú sezónu vo viedenskom Konzerthause neskôr ako po iné roky. Zapríčinila to rozsiahla rekonštrukcia budovy, tohto chýrneho a obľúbeného „múzického domu", ktorý má nezastupiteľné miesto v hudobnom kolobehu rakúskej metropoly. Vo vynovenej, zjasnenej, novými pôvabmi hýriacej veľkej sále sa uskutočnil slávnostný otvárací koncert 5. novembra s reprízou 7. novembra. Na programe: *Piesne z Gurre* (*Gurrelieder*) Arnolda Schönberga. Premiéra tohto veľkolepého diela pre orchester, tri zbory (dva mužské, jeden miešaný) a sóla sa uskutočnila roku 1913 – tiež v Konzerthause – a bola skladateľovým úspechom. Odvtedy pre svoju náročnosť však nie veľmi často zaznieva v živom predvedení na koncertných pódiách. Nečudo teda, že očakávania hudbymilovných Viedenčanov boli veľké – a naozaj, piaty novembrový večer bol mimoriadny. Na uvedení *Piesní z Gurre* sa podieľali aj naši umelci: **Slovenský filharmonický zbor** (zbormajster **Jan Rozehnal**) a **Spevácky zbor mesta Bratislavy** (zbormajster **Ladislav Holásek**). Účinkovali sólisti zo zahraničia (**Júlia Varadyová, Iris Vermillionová, Glenn Winslade, Kurt Azexberger, Wolfgang Bankl, Dietrich Fischer-Dieskau**), hrali **Viedenskí symfonici**, pri dirigentskom pulte bol znamenitý **Vladimir Fedosejev**, obľúbený šéfdirigent spomínaného orchestra. Maestro pogratuloval aj našim zborom – túto pochvalu si zaslúžili. Spolu s ostatnými účinkujúcimi ponúkli slávnostne naladenému publiku zážitok.

(Chválou nešetrila ani viedenská kritika, pozn. red.)

N. L.

Odpoveď riaditeľa SOZA Dr. Petra Klimenta na list prof. Vladimíra Bokesa, uverejnený v HŽ '99/10.

Vážený pán profesor,
listom z 27. 9. 1999 ste reagovali na skutočnosť, že Výbor SOZA sa rozhodol v roku 1999 neudeliť Cenu SOZA za najúspešnejšiu skladbu mladého skladateľa vážnej hudby. Dovoľte mi ozrejmiť niekoľko skutočností:

Podľa Štatútu Cien SOZA z 3. 7. 1997, čl. IV. ods. 2 o udelení Cien SOZA, rozhoduje Výbor SOZA na základe štatistického vyhodnotenia výkazov verejného používania hudobných diel v uplynulom roku, predkladaných SOZA zmluvnými partnermi – používateľmi hudobných diel v Slovenskej republike. Podľa čl. V. ods. 1 Štatútu Cena SOZA za najúspešnejšiu skladbu mladého autora v oblasti vážnej hudby sa udeľuje autorovi, ktorý k 31. decembru roka, za ktorý sa cena udeľuje, nepresiahol 35. rok svojho veku a autorovi ešte nebola v minulosti udelená ani táto Cena, ani Cena SOZA za najúspešnejšiu skladbu v oblasti vážnej hudby (pozn.: t. j. Cena bez vymedzenia vekovej kategórie). Cena sa udeľuje za dielo, prijaté zaraďovacou komisiou SOZA na zastupovanie v kategórii vážnej hudby, s najvyššou minutážou verejného uvádzania na koncertoch a vo vysielaniach rozhlasu a televízie na území SR v tejto kategórii diel, a to tak, že aj počet predvedení na koncertoch sa prepočítava na minutáž, pričom je splnená aj podmienka, že v roku pred hodnoteným rokom dielo nebolo verejne predvádzané a odmenené vo vyúčtovaní SOZA.

Toľko znenie Štatútu Cien SOZA, ktorého podmienky mali zabezpečiť, aby Cenu za najúspešnejšiu skladbu mladého autora vážnej hudby bolo možné udeliť autorovi práve nastupujúcemu na tvorivú dráhu za skladbu naozaj úspešnú, čiže hranú. Podľa štatistických výkazov, ktoré SOZA za rok 1998 predložili slovenskí usporiadatelia hudobných podujatí a rozhlasoví a televízni vysielatelia, prichádzali do úvahy pre udelenie Ceny SOZA za skladbu mladého autora vážnej hudby skladba Mareka Piačeka „Bohatá a šťastná z Engerau" a skladba Antona Steineckera „Notturno", obe s hranosťou po 4 minúty (úryvky z diel v rozhlasovom vysielaní). Nijaká iná skladba zodpovedajúca podmienkam Štatútu v tejto kategórii tentoraz nedosiahla vyššiu minutáž hranosti. Udeliť výročnú Cenu SOZA za odohranie štvorminútovej ukážky z diela považovali ako reprezentanti sekcie vážnej hudby, tak aj celý Výbor SOZA za neprimerané devalvovanie tohto ocenenia a preto rozhodli tentoraz Cenu neudeliť.

Vo svetle uvedených faktov nemôžem, vážený pán profesor, súhlasiť s Vaším záverom, že rozhodnutie Výboru SOZA je dôsledkom „neinformovanosti, hraničiacej s ignorantstvom". Na rozdiel od iných ocenení sú Ceny SOZA štatistickým odzrkadlením skutočnosti. Aj keď, a v tom s Vami súhlasím, nie vždy radostnej. Dlhodobý nezáujem médií (a zrejme aj koncertných usporiadateľov) o súčasnú vážnu hudbu, o ktorom píšete, je očividný aj v našich štatistikách. Hnevať sa na zrkadlo však sotva veci pomôže.

Nemožno, pravda, vylúčiť, že aj zrkadlo má svoje chyby, že napríklad niektorá skladba úspešne zaznie, ale nedostane sa do nášho štatistického spracovania. Môžem Vás, vážený pán profesor, ubezpečiť, že SOZA vynakladá značné úsilie, aby takýchto prípadov bolo čo najmenej. Žiaľ, disciplinované plnenie si povinností nie je ešte najmä pre slovenských usporiadateľov hudobných podujatí vždy samozrejmosťou. Aj keď sa vďaka novým autorskoprávnym zákonným normám a následným novým systémovým opatreniam SOZA za posledné roky podchytenosť hudobných produkcií na Slovensku podstatne zlepšila, ešte vždy sa nájdu usporiadatelia, a neraz sú to aj renomované štátne organizácie, ktoré nepovažujú za potrebné požiadať SOZA o súhlas na každé verejné použitie hudobných diel, hoci im to Autorský zákon ukladá, prípadne nevenujú dostatočnú pozornosť presnému nahlasovaniu použitého repertoáru. Preto sa SOZA, ako iste viete, opakovane obracia aj na samotných autorov s prosbou o oznamovanie podujatí, o ktorých sa dozvedia, že sa v ich rámci predvádzajú ich diela. Takéto informácie nám umožňujú dôraznejšie postihovať porušovanie autorskoprávnych predpisov a zabezpečovať autorom realizáciu ich práv. V tomto smere sú aktívnejší starší, skúsenejší autori. Možno by bolo užitočné, keby sa mohli už mladí tvorcovia podrobnejšie oboznámiť s autorskoprávnymi aspektmi tvorby, ktoré sú v podmienkach trhovej ekonomiky do značnej miery aj existenčnými, v rámci svojej profesionálnej odbornej prípravy.

Aby som sa však vrátil k Vášmu listu, vážený pán profesor, nijako sa nepokúšam presvedčiť Vás o tom, že mladí slovenskí autori vážnej hudby majú skvelé alebo aspoň dostatočné podmienky pre uplatnenie svojich diel. Rád by som Vás však – ako píšete – prekvapil tým, že Vás presvedčím, že to nezavinil SOZA. A že neudelenie jeho tohtoročnej Ceny v tejto kategórii nebolo „gestom v kultúrnom svete neslýchaným", ale že sa k nemu SOZA rozhodol s ťažkým srdcom pod tlakom neutešenej, ale neprehliadnuteľnej skutočnosti.

S úctou a s pozdravom

DR. PETER KLIMENT
RIADITEĽ SOZA

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

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 ČÍČELOVÁ

SADZBA A LITOGRAFIE
S+S TYPOGRAFIK – A. SEDLÁČEK

TLAČ
EXPRESSPRINT, SPOL. S R.O.

ROZŠIRUJE PNS, A.S.
Objednávky na predplatné prijíma každá pošta, doručovateľ, predajňa PNS a stredisko PNS. Objednávky zo zahraničia vybavuje PNS, a.s., Expedičné stredisko – vývoz tlače, 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
SLOVENSKÁ FILHARMÓNIA
(FOTO JURAJ BARTOŠ)

Lesk a bieda Konzervatória v Bratislave

Na margo 80-ročnej histórie

Foto archív

Prvá budova Hudobnej školy pre Slovensko

Krátko z histórie

6. novembra 1919 vznikla v Bratislave Hudobná škola pre Slovensko. Tým sa po prvýkrát podarilo zriadiť inštitúciu, ktorá mala vyplniť vákuum prejavujúce sa na istom stupni umeleckého vzdelávania na slovenskom území vtedajšieho Československa. 26. januára 1928 bola škola premenovaná na Hudobnú a dramatickú akadémiu a 7. mája 1941 dostala názov Štátne konzervatórium. Od roku 1960 až dodnes sa škola v súlade so zákonom volá Konzervatórium v Bratislave.

Na čele ustanovizne stálo v jej histórii niekoľko popredných predstaviteľov hudobného a kultúrneho života na Slovensku. Po zakladateľovi a prvom správcovi Dr. Milošovi Ruppeldtovi (1881–1943) a Dr. Aloisovi Kolísekovi (1868–1931) to bol od roku 1922 erudovaný hudobník, skladateľ a klavirista Frico Kafenda (1883–1963). Tento post s veľkou autoritou zastával až do roku 1949, keď prešiel na novozaloženú Vysokú školu múzických umení. Funkciu riaditeľa potom prevzal na krátky čas zbormajster Ján Strelec (1893–1975) a od roku 1950 hudobný skladateľ Andrej Očenáš (1911–1995). V rokoch 1955–1962 ho vystriedal dirigent a skladateľ Michal Vilec (1902–1979). Na ďalších takmer dvadsaťpäť rokov 1963–1987 zasadol do riaditeľského kresla hudobný vedec a publicista PhDr. Zdenko Nováček (1923–1987). Po jeho smrti školu dočasne viedla PhDr. Daniela Sliacka a v rokoch 1988–1989 sólista opery SND Peter Oswald. V roku 1990 v demokratických voľbách pedagógovia zvolili za riaditeľa klaviristu Petra Čermana, ktorý stojí na čele školy vedno s tímom spolupracovníkov v nezmenenej zostave dodnes.

Foto archív

Prof. Miloš Ruppeldt

Popri niekoľkých zmenách názvu a sídla zaznamenala škola i nemálo organizačných a štrukturálnych zmien. Za zmienku stoja napríklad zriadenie tanečného oddelenia v roku 1949 a súčasné odčlenenie dramatického oddelenia, ktoré prešlo na VŠMU, školský zákon č. 186/1960, ktorým bol kodifikovaný rozsah i obsah konzervatoriálneho štúdia v celoštátnom meradle, zapojenie školy do širšieho medzinárodného rámca prostredníctvom Asociácie európskych konzervatórií a vysokých hudobných škôl v 70. rokoch, pridelenie budovy na Tolstého ulici ako hlavnej rezidencie školy v roku 1974, odčlenenie tanečného oddelenia vznikom HTŠ (dnešného Tanečného konzervatória) v roku 1979, založenie Big-bandu a zriadenie špecializácie pre aranžmán a interpretáciu jazzu a tanečnej hudby v roku 1980, založenie hudobno-dramatického oddelenia (1985) a napokon znovuotvorenie oddelenia cirkevnej hudby v roku 1991.

Súčasnosť

Konzervatórium v Bratislave predstavuje stabilnú, renomovanú vzdelávaciu ustanovizeň. Ponúka možnosť študovať hru na všetkých bežných hudobných nástrojoch (vrátane hry na cimbale a saxofóne), spev, kompozíciu, dirigovanie, cirkevnú hudbu a hudobno-dramatické umenie. Jeho úlohou je poskytovať ucelené odborné a umelecko-pedagogické vzdelanie. Diplom oprávňuje absolventov školy (zatiaľ!) uchádzať sa o uplatnenie vo všetkých profesionálnych umeleckých telesách (orchestre, zbory, súbory), prípadne sa zamerať na sólistickú kariéru a tvorí primeranú kvalifikáciu pre pedagogické pôsobenie na základných umeleckých školách.

Kvalita práce pedagógov i študentov Konzervatória sa permanentne zvyšuje, a to aj s prihliadnutím na vhodne aplikované racionalizačné a úsporné opatrenia. Tento trend potvrdzujú mnohé domáce i zahraničné individuálne úspechy študentov a absolventov v poslednom období. Zároveň sú to aj mimoriadne úspešné pravidelné verejné produkcie Symfonického orchestra školy, Big-bandu, Operného štúdia i jednotlivých ročníkov hudobno-dramatického oddelenia na doskách popredných slovenských divadelných scén. Vynikajúcu povesť získal Miešaný zbor konzervatória, ktorý častejšie pozývajú na významné kultúrne podujatia nielen v Európe, ale aj v USA, Mexiku či Austrálii.

Dokladom atraktívnosti školy sú i viacerí zahraniční študenti a zahraniční pedagógovia, ktorí na škole pôsobia. Konzervatórium v Bratislave je tradičným hostiteľom a organizátorom niekoľkých súťažných, festivalových a iných kultúrnych podujatí s celoslovenskou i medzinárodnou pôsobnosťou.

Problémy

Podstatná časť všetkých súčasných ťažkostí súvisí priamo či sprostredkovane s celospoločenskou ekonomickou situáciou. O finančnom ohodnotení odborných pedagogických kádrov sa už pomaly nedá hovoriť ani ako o symbolickom. „Smiešne" platy sa stávajú takým demotivujúcim faktorom, že nie je ďaleko chvíľa, keď začne platiť známe „a čo mladé zutekalo, a čo staré nevládalo". Neblahý stav celého školstva je aj prirodzenou príčinou nedostatočného materiálneho zabezpečenia umeleckej výučby – počínajúc zastaraným nástro-

jovým parkom cez absenciu moderných reprodukčných a nahrávacích zariadení, kancelárskej a informačnej techniky a končiac katastrofálnym stavom knižnice, resp. hudobného archívu. Korunu všetkému nasadzujú vzhľad i funkčnosť budov a interiérov školy. Pod tento problém sa popri deficite financií podpisujú aj do dnešného dňa nevyjasnené vlastnícko-právne vzťahy. V týchto súvislostiach nadobúda pikantnú dimenziu pôvodný význam talianskeho slova „il conservatorio" (sirotinec, chudobinec). Uvedené negatíva však nejdú iba na úkor rozvoja kvality samotnej výučby. Z reprezentatívneho hľadiska vplývajú kontraproduktívne na množstvo cenných mimoškolských a medzinárodných aktivít, na ktorých škola participuje, prípadne ktoré organizuje.

Ďalšou vecou je už po niekoľko rokov spochybňovanie systému šesťročného konzervatoriálneho štúdia ruka v ruke so snahami eliminovať kvalifikačnú silu absolventskej skúšky. Rôznosť názorov sa odzrkadlila i na nedávnej muzikologickej konferencii v rámci BHS 1999 (téma: Slovenská hudobná kultúra 20. storočia v zrkadle zrodu a vývoja profesionálnych inštitúcií), ktorá sa o. i. zaoberala aj perspektívami systému umeleckého školstva na Slovensku. Konzervatórium v Bratislave zastáva v tomto smere jednoznačný postoj. Ten vychádza z potreby zachovať osvedčený status quo, platný od roku 1960, čiže súvislé šesťročné štúdium s maturitnou skúškou po štvrtom a s absolutóriom po šiestom ročníku. V nijakom prípade nepodporuje úvahy o zrušení piateho a šiesteho ročníka, pretože to by znamenalo degradáciu inštitúcie na úroveň bežnej strednej školy, čo by zasa v konečnom dôsledku poškodilo samotných študentov. Ambície školy sledujú teda presne opačný cieľ: porovnateľnosť konzervatoriálneho štúdia so štúdiom vysokoškolským aspoň do úrovne bakalárskej skúšky.

Ako vážny nedostatok pociťujú pedagógovia Konzervatória aj súčasné formy vykonávania inšpekcií zo strany nadriadených orgánov. Už roky sa totiž nesú skôr v znamení administratívno-byrokratických obštrukcií než profesionálnej reflexie. Nič proti zákonným kontrolám, tie by však mali niesť pečať odbornosti a vecného riešenia skutočných nedostatkov. Pravda, aj tu ide zrejme o celospoločenský problém.

Perspektívy

Krátkodobou prioritou vedenia školy je rozvážnou, trpezlivou a citlivou formou tlmiť destabilizujúce vonkajšie, prevažne ekonomické vplyvy a zamedziť tak hroziacemu „úniku mozgov". Na druhej strane sa však nemožno donekonečna spoliehať na „vyšliapané chodníčky", skôr sa načim prikloniť k filozofii vyjadrenej v hesle „život je zmena".

V strednodobom horizonte sú to najmä: spružnenie a diverzifikácia foriem štúdia v súlade s celospoločenskou objednávkou, aktívna komunikácia so štátnymi, samosprávnymi i súkromnými inštitúciami v zhode s presadením záujmov školy a v neposlednom rade konštruktívny posun vo veci vyjasnenia priorít a zjednotenia strategických postupov v rámci širšej hudobnej a umeleckej obce.

Z dlhodobého hľadiska sa treba zamerať na efektívnu mediálnu politiku, aktívny prístup k zvyšovaniu hudobnej vzdelanosti širších vrstiev obyvateľstva a prirodzene flexibilné reagovanie na civilizačné trendy, ktoré budú neuveriteľne akcelerovať. Ako sympatická sa zdá predstava, že by to bolo práve Konzervatórium v Bratislave, ktoré by sa sem-tam aj pokúsilo udať tón.

Podčiarknuté a zhrnuté

Konzervatórium v Bratislave oslavuje svoje osemdesiatiny. Na veľkolepé akcie a bombastické gestá nieto času, ani peňazí, oslavy prebiehajú takpovediac „za pochodu" vo víre každodenných starostí, činorodej práce a neustáleho zápasu o udržanie dobrého kreditu. Tak je to správne. Veď najdôležitejšou a určujúcou podstatou existencie Konzervatória v Bratislave musí i naďalej ostať odborná výučba. Dôkazom jej doterajšej úrovne sú okrem zvučných mien mnohých pedagógov predovšetkým mená absolventov. Ich rad je taký dlhý, že v záujme korektnosti (aby sa na nikoho nezabudlo) musíme vystačiť s konštatovaním, že väčšina najvýznamnejších osobností hudobného života na Slovensku tu v posledných desaťročiach strávila aspoň určitý čas – či už na jednej, alebo druhej strane katedry.

Kiežby sa našej „alma mater" darilo čo najdlhšie nachádzať spôsob, ako elegantne vybabrať s nástrahami všade číhajúcej biedy. A navyše ešte vyčarovať kúsok prvotriedneho lesku. V tom nám Pánboh pomáhaj.

JURAJ JARTIM

TRI DECÉNIÁ LITERÁRNO-HUDOBNÉHO MÚZEA V BANSKEJ BYSTRICI

Ako niekdajší pracovník múzea sledoval som od prvých krokov vývoj, štádiá hľadania i kryštalizácie pracovných výsledkov jubilujúceho Literárno-hudobného múzea v Banskej Bystrici (LHM). Spolupracovali sme, vzájomne sa inšpirovali, neraz i súperili, diskutovali a pritom aj kritizovali spoločné projekty, a to nielen v oblasti dokumentácie súčasnosti, ale aj ostatných úsekov činnosti dnes už osamostatneného bratislavského Hudobného múzea SNM sídliaceho na Hrade.

Napriek zmenám svojho poslania si LHM počas celej tridsaťročnej existencie udržalo pôvodný názov. Najskôr malo plniť špecializovanú úlohu: dokumentovať a zbierať pamiatky múzejnej a archívnej povahy pre hudbu a literatúru. No dobové tendencie a tlaky v minulosti pomieňovali zbytočný rozptyl pracovnej aktivity LHM, ktoré prispievalo aj do oblasti ideologického pôsobenia v regióne. Spoločenské premeny sa podieľali aj na zmenách rozsahu teritória zberu. Veľa zbytočnej energie venovalo LHM riešeniu priestorových problémov; nezanedbateľné sú problémy personálne, resp. značná fluktuácia pracovníkov (nízke finančné ohodnotenie).

Stmeľujúcou osobnosťou (nielen na úseku hudby) je jeho terajšia riaditeľka PhDr. Marianna Bárdiová, ktorá si v celoslovenskom meradle vydobyla medzi kolegami rešpekt i uznanie.

Od roku 1991 prešlo LHM pod správu Ministerstva kultúry a jeho pôsobnosť sa rozšírila na celé stredné Slovensko (vrátane doteraz dokumentačne málo podchytených južných okresov). Prevzalo štafetu Hudobného múzea SNM v postavení garanta celoštátnej úlohy Dokumentácia výroby a uplatňovania ľudových hudobných nástrojov. Neskôr v súvislosti s peripetiami spoločenského vývoja stratilo pracovisko na tri roky právnu subjektivitu, zúžilo sa teritórium jeho činnosti, zvýraznili sa finančné i priestorové problémy.

V hudobnej oblasti sa múzeum v zbierkotvornej činnosti orientuje na aktivitu osobností, inštitúcií a akcií, archivuje pozostalosti alebo väčšie archívne celky významných osobností. 15-ročný prieskum teritória sa spájal aj s úctyhodnými akvizíciami pamiatok. Ba v tomto smere

dosiahlo už také výsledky, že inštitúcie i osobnosti samy žiadajú o dokumentovanie svojich aktivít. Do dokumentácie patria aj zvukové záznamy a od roku 1991 aj videozáznamy akcií, v čom LHM prekonáva všetky umelecky špecializované múzeá na Slovensku.

Popri spracovávaní a súpise materiálu riešilo LHM aj problematiku katalogizácie pamiatok v kombinácii s počítačmi. Táto snaha vyústila o. i. aj do usporiadania seminára na tému „Hudba a počítač", dokumentovaného v publikovanom zborníku referátov.

LHM pripravuje každoročne niekoľko krátkodobých výstav, z ktorých niektoré zaznamenali dopad aj do iných lokalít, vrátane slovenskej metropoly, no aj do zahraničia (Nemecko, Poľsko, Rakúsko), resp. vznikli k celoslovenským vedeckým akciám, seminárom a pod. Plodná je spolupráca so SAV, Maticou slovenskou, Hudobným centrom...

K unikátom činnosti LHM patria špecializované hodiny pre žiakov ZŠ i starších priamo na výstavách. Vedú ich odborní referenti múzea aj budúci učitelia – poslucháči tamojšej PF. Výpoveď exponátov umocňuje reprodukovaná hudba a audiovizuálna projekcia.

Po bratislavskom SNM sa stalo LHM v rámci Podpolianskych slávností garantom výstavy ľudových hudobných nástrojov.

Široké je spektrum ďalších výchovných a osvetových akcií. LHM sa čulo podieľa na hudobnom pulze mesta: organizuje koncerty z tvorby významných osobností, iniciuje pamätné tabule a pod. Iniciuje a dramaturgicky pripravuje vydávanie skladieb, ba i CD so vzťahom k regiónu (napríklad operetné melódie rodáka Jána Móryho). Od roku 1991 vyvíja činnosť Nadácia J. L. Bellu, ktorá si popri propagácii vytýčila aj cieľ postupne kriticky vydávať (v spolupráci s HC) jeho skladby.

30-ročná bilancia úspechov LHM je imponujúca. Zachránilo rad významných historických archívnych fondov, početných pamiatok (o. i. so vzťahom k J. L. Bellovi v zahraničí), za čo získalo za rok 1995 Výročnú cenu časopisu *Pamiatky a múzeá*.

Za svoje výsledky si zasluhuje úprimnú gratuláciu spojenú so želaním, aby v blízkej budúcnosti dokázalo vyriešiť priestorové problémy a aby sa ho čo najmenej dotýkali podmienky pre kultúru, jej hodnoty a odkaz nie práve najpriaznivejšie.

VLADIMÍR ČÍŽIK

NA MARGO MUZIKOLOGICKEJ KONFERENCIE V RÁMCI BHS

Rôznorodosť dramaturgickej koncepcie a bohatú interpretačnú škálu BHS pravidelne dopĺňa muzikologická konferencia. Tohto roku bola venovaná „Slovenskej hudobnej kultúre 20. storočia v zrkadle zrodu a vývoja profesionálnych inštitúcií". Zvolený názov odkazuje na šírku aspektov a udalostí bezprostredne súvisiacich s rozvojom a organizáciou slovenského profesionálneho hudobného života.

Konferenciu v anglickej učebni Univerzitnej knižnice usporiadala 29. 9. – 1. 10. Slovenská muzikologická asociácia pri SHÚ v spolupráci s Hudobným fondom, Katedrou hudobnej vedy FiF UK, Univerzitnou knižnicou, Hudobným centrom, ako aj za finančnej podpory Ministerstva kultúry SR.

Po zaznení 3. časti violončelovej sonáty od Frica Kafendu v podaní Jozefa Podhoranského a Ivana Gajana sa rozprúdil trojdňový nepretržitý maratón aktuálnych či retrospektívnych príspevkov, diskusií a polemík, programovo rozvrhnutých na tri samostatné celky.

Ľubomír Chalupka, ktorý otvoril prvý blok referátov so strešným názvom „Ku genéze a problémom profesionalizmu hudobnej kultúry na Slovensku", sa dotkol profesionalizácie slovenskej hudobnej kultúry ako historického fenoménu so zreteľom na komplikovanosť vzťahov sebaidentifikácie a akulturácie, profesionalizmu a amaterizmu ako dvoch neustále na seba narážajúcich fenoménov, ktoré priamo i nepriamo ovplyvňovali dobový obraz stavu hudobnej kultúry na Slovensku. **Darina Múdra** cez prizmu bohatej hudobnej minulosti apelovala na potrebu zamyslieť sa nad súčasným stavom slovenskej kultúry a kultúrnosti vôbec (Ku koreňom profesionálnosti...). Vecné štatistické údaje sociologicky orientovaného príspevku **Ingeborg Šiškovej** boli pokusom o adekvátne zdôvodnenie úrovne kultúrnosti rôznonárodnej society žijúcej v Bratislave v 30. rokoch. Podiel osobností a regiónov, zainteresovaných do budovania hudobných inštitúcií a ich ďalších perspektív, bol predmetom úvah viacerých referentov (**Ladislav Mokrý**: A. Moyzes a budovanie profesionálnych hudobných inštitúcií, **M. Janek**: Podiel Dobroslava Orla na zmenách hudobného života na Slovensku po roku 1918, **Vladimír Bokes**: Slovenská skladateľská škola, **Naďa Hrčková**: Skladateľ a inštitúcie hudobnej kultúry – pred a po prevrate, **Ľ. Červená**: Súčasná slovenská hudba v regióne v rokoch 1990–1999...).

Druhý tematický blok bol zameraný na začiatky vývoja profesionálnych hudobných inštitúcií a ich ťažiskové fungovanie do polovice 20. storočia. Aktivity a dramaturgický rozvrh hudobného vysielania Slovenského rozhlasu hodnotili vo svojich príspevkoch **Ľudovít M. Vajdička** a **Ondrej Demo**. Pohľadom na vývoj klavírneho oddelenia Hudobnej a dramatickej akadémie v rokoch 1919–1941 obohatila uvedený okruh **A. Kručayová**.

Rozvíjanie profesionálnej hudobnej kultúry na Slovensku po roku 1945 a rekapitulácia činnosti jednotlivých hudobno-kultúrnych ustanovizní a podujatí tvorili ťažiskovú časť konferencie. Procesom rozvoja a aktuálnymi problémami hudobného školstva sa zaoberali **Rudolf Brejka** (História, súčasnosť a perspektívy Hudobnej a tanečnej fakulty VŠMU v Bratislave...), **B. Vörösová** (Príspevok k perspektívam hudobno-pedagogického a umeleckého vzdelávania na konzervatóriách), **Irena Medňanská** (Hudobná kultúra a odborné školstvo v Prešove). Pôsobenie Slovenskej filharmónie, Slovenského filharmonického zboru a Štátnej filharmónie v Košiciach ozrejmili **Alžbeta Rajterová, Michal Palovčík a Anna Kovářová, R. Čupková a Jaroslav Blaho** otvorili blok príspevkov venovaných hudobnému divadlu – prvá referovala o problémoch dramaturgie a produkcie v opere Štátneho divadla v Košiciach, druhý upozornil na históriu (v mnohom zabúdanú) a súčasnosť prieniku našich operných interpretov do medzinárodného kontextu. O činnosti a problémoch spevohry DJZ v Prešove uvažoval **Karol Medňanský**. Stav, problémy a perspektívy inštitúcií, ktoré priamo neprodukujú hudobné umenie, ale odrážajú úroveň a kvalitu hudobného života, prezentovali **Jana Kalinayová** (Hudobné múzeum SNM), **Emanuel Muntág** (Archív hudobných rukopisov MS), **Marianna Bárdiová** (Literárno-hudobné múzeum v Banskej Bystrici), **Emese Duka-Zólyomiová** (hudobné knihovníctvo). Pozornosť príspevkov dvoch pedagógov z VŠMU bola

(Dokončenie na str. 7)

MINIPROFIL HŽ] DANIEL BURANOVSKÝ KLAVÍR

Narodený 1964 v Banskej Bystrici, otec operný dirigent;
štúdium: Konzervatórium Žilina (Anton Kállay), VŠMU Bratislava (Miloš Starosta) – absolutórium 1989, doktorandské štúdium;
národné súťaže, interpretačné kurzy (Španielsko), študijný pobyt na Sibeliovej akadémii (Helsinki);
koncerty: festivaly – BHS, Melos-Étos, Katowice, Žilina, Bonn; Nemecko, Rakúsko, Taliansko, Švédsko, Anglicko, Holandsko, Maďarsko, Poľsko;
spolupráca s orchestrami: ŠKO Žilina, ŠF Košice, SOSRo, Orchester Beethovenhalle a ď.
pedagogicky činný na HTF VŠMU;
nahrávky: SRo; CD: Chopin – Balady.

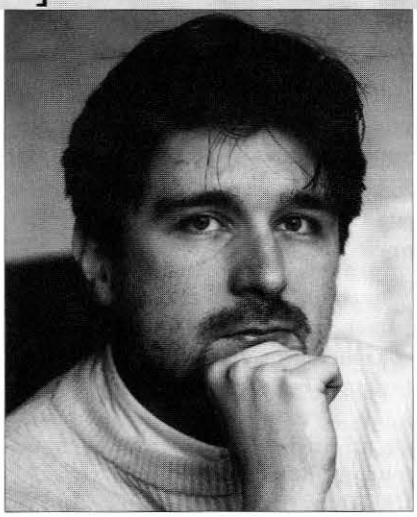


FOTO ARCHÍV

Sólista, komorný partner, sprevádzač... čo uprednostňujete?

Doplním: a pedagóg... Podľa mňa sú dôležité proporcionalita, harmónia, súlad. Akékoľvek preferovanie jedného smeru, žánru prináša na druhej strane ubúdanie niečoho iného. Nepociťujem potrebu špecializácie, napríklad na Chopina, alebo na sólový klavír. Predovšetkým mi vždy záleží na nových poznatkoch, preto vítam možnosť komornej i sólovej hry, aj účinkovania s orchestrom. A pedagogické pôsobenie je nesmierne podnetné. Možno to znie ako fráza, ale je to naozaj tak. Nesie so sebou aj negatíva, ale tým sa napĺňa istý kruh. Mnohí sa vyhraňujú, špecializujú aj v záujme svojej kariéry, no mne chýbajú na Slovensku „polyhistori", osobnosti, ktoré potláčajú úzku špecializáciu. Čiže byť klaviristom, ale zostať schopným zachytiť aj iné prúdy, nie len klavírne. Tiež si myslím, že nemá až taký veľký význam priveľa koncertovať...

Čo je veľa, čo málo?

Každý máme v sebe akýsi akumulátor. Pre mňa jeden koncert v rámci štvrťroka znamená veľmi veľa. Smerujem k nemu celou svojou osobnosťou, pravda, stojí ma aj veľa energie, ale energie veľmi plodnej.

Pre mňa to má väčší zmysel ako turné s koncertmi denno-denne. Koncert je pre mňa niečím neopakovateľným.

Dielo rastie aj v procese interpretácie – na to je potrebný čas...

Všetko súvisí s časom – aj tu, ako aj v počte interpretácií, vo veku vidím proporcionalitu. Tá je u každého iná. Nedávno mi ktosi pripomenul, že som Chopinovu sonátu hral už ako sedemnásťročný. Isto, chápal som to vtedy ako celkom prirodzenú vec. Prešiel odvtedy dlhý čas? Neviem. Dnes pociťujem veľkú zmenu vo vzťahu k tomuto dielu. Keby som ho hral každý mesiac, možno by bolo zakaždým len trošku iné...

Ak vám niekto ponúkne koncert s orchestrom, ako si vyberiete?

Asi by som sa ťažko jednoznačne rozhodol. Možno by som si netrúfol na klasicistický koncert. Hoci mojím najväčším zážitkom bol Mozartov koncert, ktorý som hral v Žiline roku 1991, pretože ma stál nesmierne veľa úsilia. Prechovávam voči tomuto skladateľovi nekonečne veľkú úctu, fascinuje ma. Podobne pekné spomienky mám na Beethovenov koncert. Prísne zákonitosti štýlu klasicistických autorov mi však niekedy zväzujú ruky. Možno by som teda siahol k romantickej hudbe – napríklad k Rachmaninovovi.

Súčasná hudba?

Hrám ju veľmi rád. Ale tiež som rád, keď mi autor ponúkne svoje dielo. Je to ideálne spojenie, keď autor cíti, ktorý interpret by jeho skladbu dobre zahral. Takýto vzťah mám s Romanom Bergerom, ktorého si veľmi vážim. Podobne s Iljom Zeljenkom, ktorý dedikuje skladby mnohým interpretom; jeho vzťah ku klavíru je oveľa abstraktnejší. Veľmi dobrý vzťah mám k Hanušovi Domanskému, ktorý je, povedal by som, vnútorne šťavnatý a veľmi obdivujem Vlada Godára, mal som možnosť hrať jeho *Grave* a bol by som rád, keby napísal opäť skladbu pre klavír, pričom si nenárokujem byť jej prvým interpretom. Hudbu má nesmierne kontrastnú a jeho oblúk k minulosti je neopakovateľný. Ale tých mien je oveľa viac...

Európska hudobná moderna...

Ako každý klavirista mám tzv. klasický repertoár, ktorý obsahuje najmä romantiku a nehral som zatiaľ mnohých autorov 20. storočia, azda iba príležitostne, hádam zo zvedavosti, aby som zistil: kto je dotyčný skladateľ? No každé dielo, ktoré som doteraz hral, ma naplnilo. Spolužitie s novým dielom totiž prináša určitý vzťah, ktorý nemusí byť bezproblémový. Ba naopak: práve problémy komunikácie medzi skladateľom a interpretom môžu byť veľmi plodné a podnetné, nútia ešte viac sa zahĺbiť do skladby. Ale dnes sa treba venovať slovenským skladateľom. Bez toho, že by som bol veľký národovec, uvedomil som si fakt: kto im môže a má hrať skladby, ak nie slovenskí interpreti? Považujem to za prirodzené.

Ako pristupujete k štúdiu nového diela?

K novému dielu pristupujem najprv len cez noty, čo je prvý dotyk s konkrétnou skladbou. Spočiatku nevyhľadávam iné informácie. To príde neskôr. Charakterizoval by som to – veľmi nepresne – ako akúsi koketériu, pomalé zbližovanie sa. Zväčša zahrám, skúšam, odložím... a znovu. Tento proces sa zhusťuje až po moment, keď mám takmer jasnú predstavu, koncepciu, keď dielo dostáva definitívne tvary: vtedy prichádza narušenie tým, že získavam nové skutočnosti, vypočujem si iné nahrávky. Konfrontácia prináša novú kvalitu.

Obľúbení partneri na komornú hudbu?

Chcel by som hrať s mnohými. Ale to nie je celkom reálne. Najbližší vzťah mám s Daliborom Karvayom. Chlapca poznám už viac rokov a viem, že si zasluhuje veľkú pozornosť. Jeho povahové vlastnosti sú šťastne skĺbené s prirodzeným intelektom. On sám i jeho otec, resp. rodičia nemajú ľahkú situáciu, lebo boli unášaní rôznymi prúdmi, ktoré chceli usmerniť vývoj chlapca. Napriek všetkým okolnostiam však úspešne proti tomu bojuje. Absolvovali sme veľa vystúpení, veľa sme sa spolu rozprávali o hudbe... Ten chlapec má

veľké autodidaktické schopnosti. Jeho inteligencia mu umožňovala zaberať veľmi široký priestor, potreboval veľa informáciií, a dokázal zo všetkých ponúknutých možností selektovať to najlepšie, čo je známka talentu. A potom má v sebe posadnutosť v dobrom zmysle slova, husle berie ako súčasť seba. Som rád, že som mohol trošku prispieť k tomu, že je teraz na viedenskom Konzervatóriu v dobrých rukách, takže sa mohol začať pre neho proces skutočnej profesionálnej prípravy.

Mojím druhým obľúbeným partnerom je Martin Babjak. Je to nesmierne inšpirujúci partner, ktorý na sebe intenzívne pracuje a zachováva si skromnosť.

Chopin je skladateľom, ktorého pomerne často intepretujete. Aký máte názor na čoraz častejšie interpetácie jeho tvorby na dobovom nástroji, v zmysle historicky poučenej interpretácie?

Je to vzrušujúci uhol pohľadu a môžeme len ľutovať, že nemáme inštitúciu, ktorá by umožňovala skúmať túto problematiku; každý klavirista by mal prísť do kontaktu s klavichordom, s kladivkovým klavírom. Ale klaviristi o tom vôbec nič netušia a priznám sa, aj ja som s touto problematikou mal len veľmi letmý kontakt. Dobový nástroj, jeho technické a zvukové možnosti akosi predurčujú štýlovú interpretáciu... Na Chopina je toľko aktualizovaných pohľadov, že jediná cesta je vybrať si podľa vlastného rozhodnutia. Túžim vyskúšať si dobový nástroj. Až keby som si všetko vyskúšal, mohol by som si vybrať, rozhodnúť sa...

Význam interpretačných kurzov...

Dnes to vidím inak ako kedysi. Stretávajú sa na nich mnohí ľudia, ktorí vytvárajú skvelú atmosféru. Dôležité nie je to, čo konkrétne pedagóg povie študentovi, ale to, že sa rozprávajú o klavíri, o hudbe. Aktivizujú sa tým vlastné sily adeptov, získavajú obranu voči nepriaznivým vplyvom a pod.

Tzv. ne-vážna hudba?

Spolupracujem so spevákmi, s ktorými máme muzikálový program a som rád, že oceňujú môj cit pre túto hudbu. Aj na vlastných koncertoch hrávam prídavky z tejto žánrovej oblasti. Publikum to víta. Pociťujem bezbariérovosť tejto hudby...

Kariéra?

Význam tohto pojmu sa mi stráca...

Na záver...

Keďže som klavirista, musím hovoriť o klavíri. Klavír je fenomén, dnes nie veľmi populárny. Chcel by som apelovať na kompetentných, aby mu venovali viac pozornosti. Všade na Slovensku sa stretávame s klavírmi vo veľmi zlom stave a v dôsledku toho aj interpretácia stráca na kvalite. Aj v porovnaní so susednými krajinami je v tomto smere u nás situácia najhoršia. Ak chceme smerovať ku kvalite, musíme sa postarať o to, aby okrem SF aj iné inštitúcie mali dobré nástroje. Na vysokej škole by malo byť niekoľko kvalitných nástrojov, čo zatiaľ neexistuje. Niet prostriedkov? Je ich veľmi veľa. Je to opäť vec súladu, proporcionality...

(Dokončenie zo str. 5)

sústredená na významné podujatia zasvätené súčasnej hudbe – **Ivan Parík** pripomenul historický význam Smolenických seminárov, ktoré sa konali na sklonku 60. rokov, príspevok **Daniela Mateja** bol upriamený na podujatie podnecujúce rozvoj súčasnej, a to nielen slovenskej hudobnej tvorby – na medzinárodný festival Večery novej hudby.

Myšlienky v príspevkoch spomínaných účastníkov nielen zaručovali sled faktografických postrehov a hodnotení, ale aj iniciovali podnetnú diskusiu, výmenu názorov a polemiky typu: je slovenská hudobná kultúra vôbec reflektovaná?; čo je profesionálna slovenská hudobná kultúra?; propagácia versus nedostatok peňazí...; hľadanie nových foriem decentralizácie a financovania profesionálnej hudobnej kultúry; aká je súčasná diagnóza stavu kultúry a jej perspektívy...?; v čom sú príčiny zlyhávania ľudskej komunikácie...? Tieto i ďalšie problémy nútia kompetentných vážne premýšľať nad súčasnosťou a budúcnosťou tzv. národného hudobnokultúrneho povedomia. Lebo kto má moc a majetok, mal by byť zodpovedný za vznik a šírenie umeleckých hodnôt. Škoda len, že nám chýba šľachta ducha!

ZLATICA KENDROVÁ
ZUZANA GRAJCÁROVÁ

KALEIDOSKOP

Značka Teldec, člen skupiny Warner Music, sa rozhodla sprostredkovať na digitálnych nosičoch historické nahrávky z obdobia existencie značky Telefunken, ktorá sa začiatkom 30. rokov stala nástupcom Ultraphonu. Značka Telefunken sa stala známou napríklad prvou a zároveň legendárnou nahrávkou Weillovej *Trojpencovej opery* s Lotte Lenya a v jej archíve sa nachádzajú zvukové záznamy s Alexandrom von Zemlinskym, Wilhelmom Furtwänglerom, Arturom Benedetti Michelangelim, či s Igorom Stravinským a Paulom Hindemithom dirigujúcimi vlastné diela.

(as podľa Teldec)

Helene Grimaud (1969) podpísala exkluzívnu zmuvu so spoločnosťou Teldec Classics International. Francúzska klaviristka, ktorú sme mali možnosť počuť na tohtoročných BHS, žije v súčasnosti v New Yorku so štyrmi vlkmi. Jej vášnivý záujem o tieto zvieratá sa datuje od roku 1991 a doviedol ju až k serióznemu štúdiu správania sa vlkov, ich sociálnych štruktúr a k hľadaniu styčných bodov so životom ľudí. Niektorí kritici dokonca spájajú jej „živočíšny", inštinktívny hudobný prejav s jej záujmom o dravé zvieratá. Grimaud zahája svoju spoluprácu s Teldecom nahrávkou s beethovenovským programom (4. klavírny koncert a sonáty op. 109 a 110) v spolupráci s New York Philharmonic a Kurtom Masurom.

(as podľa Teldec)

Najstarší zvon z veže Konkatedrály Dómu sv. Martina v Bratislave, ktorý patrí k piatim najvzácnejším zvonom v Európe, po oprave 13. novembra vysvätil arcibiskup – metropolita Bratislavsko-trnavskej arcidiecézy Ján Sokol.

Približne dvojtonový zvon Wederin sňali z veže Konkatedrály sv. Martina 21. augusta tohto roku a následne ho zrekonštruovali v bratislavskom Výskumnom ústave zváračskom. Dielo vyhotovil v roku 1670 viedenský zvonolejár Balthasar Herold a dostalo názov Die Wederin. Dnes patrí medzi národné kultúrne pamiatky Slovenskej republiky. Je naladený v tónine Cis.

TASR

Polstoročná Slovenská filharmónia

V RADE SLOVENSKÝCH HUDOBNÝCH A HUDOBNOPEDAGOGICKÝCH INŠTITÚCIÍ, KTORÉ SI ROKU 1999 PRIPOMÍNALI VÝZNAMNÉ VÝROČIA SVOJHO VZNIKU, MÁ SLOVENSKÁ FILHARMÓNIA POPREDNÉ A PREDOVŠETKÝM ATRAKTÍVNE POSTAVENIE. SVOJU MINULOSŤ REFLEKTUJE V JUBILEJNEJ KNIŽNEJ PUBLIKÁCII, O REFLEXIU SÚČASNOSTI A O POHĽAD DO BUDÚCNOSTI SME POŽIADALI DVOCH REPREZENTANTOV NAJPOVOLANEJŠÍCH: HUDOBNÉHO RIADITEĽA A ŠÉFDIRIGENTA ONDREJA LENÁRDA, KTORÝ ODPOVEDAL NA PRIPRAVENÉ OTÁZKY PÍSOMNE, A RIADITEĽA ING. JOZEFA TKÁČIKA, KTORÝ ODPOVEDAL V PRIAMOM ROZHOVORE S ALŽBETOU RAJTEROVOU.

ONDREJ LENÁRD

HUDOBNÝ RIADITEĽ A ŠÉFDIRIGENT SLOVENSKEJ FILHARMÓNIE

Ako hodnotíte päťdesiatročnú Slovenskú filharmóniu v porovnaní s jej minulosťou – veď od svojich študentských čias ste mali možnosť sledovať jej umeleckú činnosť?

OL Činnosť Slovenskej filharmónie som mal možnosť sledovať od príchodu do Bratislavy v roku 1960, a to ako pasívny poslucháč, navštevujúci filharmonické koncerty. Čas preveruje naplnenie zámerov a zvolených ciest vývoja. V prípade Slovenskej filharmónie verifikoval potrebu existencie orchestra, ako aj jej smerovania počas doterajšej činnosti. Stotožňujem sa so všetkým, čo Slovenská filharmónia vykonala pre rozvoj našej hudobnej kultúry, som rád, že na základe odvedenej práce jej právom patrí pozícia špičkového telesa nielen na Slovensku, ale aj v medzinárodnom kontexte.

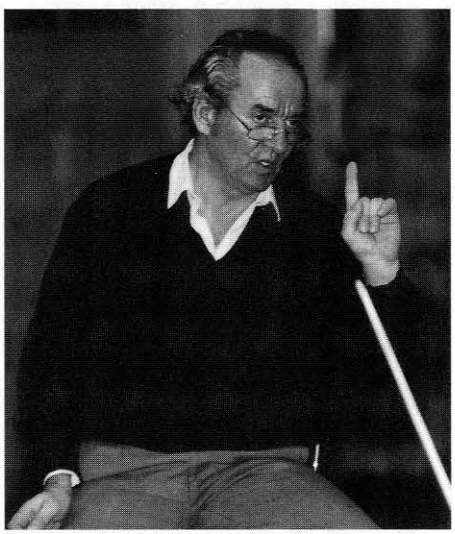


FOTO ARCHÍV SF

ONDREJ LENÁRD

Aké sú podľa Vás hlavné úlohy Slovenskej filharmónie, záväzné pre štátnu inštitúciu najvyššej úrovne?

OL Úlohy jednoznačne vyplývajú z dikcie zákona o Slovenskej filharmónii zo dňa 18. decembra 1948 a boli prevzaté aj do znenia návrhu nového zákona, ktorý bol schválený vládou Slovenskej republiky. Dovolím si preto odcitovať prvé dva body § 2, hovoriace o poslaní Slovenskej filharmónie:

a/ rozvíja národnú hudobnú kultúru, ktorú prezentuje v Slovenskej republike a v zahraničí,

b/ umelecky pripravuje a verejne predvádza diela slovenskej a svetovej hudobnej tvorby.

Som presvedčený, že poslanie, ktoré inštitúcii vyplýva zo zákona, dôsledne plní.

Funkciu šéfdirigenta Slovenskej filharmónie zastávate od roku 1991. Čo pre Vás znamená táto pozícia, na čo Vás konkrétne zaväzuje?

OL Čiastočne som zodpovedal Vašu otázku v predošlých dvoch odpovediach. Cítim sa viazaný plnením poslania Slovenskej filharmónie, ktoré vyplýva z už spomínaného zákona, ako aj z jej postavenia vrcholnej inštitúcie v oblasti hudobného umenia na Slovensku. Po dvoch desaťročiach tabuizovania mojej dirigentskej činnosti na pôde filharmónie boli moje pocity pri preberaní dekrétu šéfdirigenta v roku 1991 zmiešané. Osobne sa mi splnil sen, ktorý sníva azda každý dirigent – stáť na čele vrcholnej koncertnej inštitúcie. Avšak zároveň som si bol vedomý skutočnosti, že aktom menovania preberám zodpovednú úlohu, poverenie byť nositeľom štafetového kolíka, ktorý som mal tú česť prevziať od svojich predchodcov. Tradícia a interpretačné majstrovstvo, ktoré radia Slovenskú filharmóniu medzi špičkové telesá v európskom meradle, sú záväzkom a zároveň normatívom úvah o smerovaní v budúcnosti blízkej i vzdialenej.

Aké interpretačné a dramaturgické ciele ste si kládli vo chvíli Vášho nástupu do funkcie šéfdirigenta Slovenskej filharmónie a ako sa Vám ich za osem rokov spolupráce podarilo splniť? Akým umeleckým problémom čelíte v súčasnosti v Slovenskej filharmónii?

OL Po zmene politického systému a následných zmenách v živote spoločnosti sa zákonite transformovali aj prístup a požiadavky publika. Vyššia náročnosť, spôsobená odbúra-

ním bariér a možnosťou navštevovať napríklad koncerty v neďalekej Viedni, teda konkurenciou, boli a dodnes sú výzvou na nové pohľady na dramaturgiu, na nastolenie otázky stanovenia akcentov. Významnú úlohu pri našich úvahách hrá nutnosť pristupovať ku kompromisom ako k podstatnému prvku, zohľadňujúcemu na jednej strane želanie publika, na druhej strane sledovanie úloh, ktoré boli dané Slovenskej filharmónii do vienka už v čase jej vzniku. V počiatočnom období môjho nástupu do funkcie šéfdirigenta som svoje dramaturgické zámery konzultoval s vedením Slovenskej filharmónie, v súčasnosti sa štýl práce čiastočne zmenil. V prvej fáze je plán koncertnej sezóny konzultovaný s dramaturgom a vzápätí predložený na diskusiu umeleckej rade Slovenskej filharmónie, ktorá schvaľuje jeho definitívnu podobu.

Každý orchester je živý organizmus, neustále sa obnovujúci v procese výmeny generácií. Aká je podľa Vás možnosť výberu pri obsadzovaní uvoľnených miest v orchestri Slovenskej filharmónie?

OL S problémom získavania nových členov sa Slovenská filharmónia vyrovnáva od svojich začiatkov. Záleží nám na dopĺňaní kolektívu špičkovými mladými hudobníkmi, ktorí svoju činnosť v orchestri nechápu iba ako zamestnanie, ale ponímajú ju aj ako česť pokračovať v diele svojich predchodcov, poslanie, ktorému sa oplatí obetovať všetko, čím ich vyzbrojilo hudobné školstvo. Je, pravda, potrebné podotknúť, že predovšetkým v poslednom období, keď klesá záujem mládeže o štúdium na konzervatóriu či Vysokej škole múzických umení, to nie je ľahká úloha.

Skôr, než ste sa stali šéfdirigentom Slovenskej filharmónie, zastávali ste takú istú funkciu v Symfonickom orchestri Slovenského rozhlasu i v opere Slovenského národného divadla. Ste zatiaľ jediný slovenský dirigent, ktorý postupne stál na čele našich troch najvýznamnejších hudobných inštitúcií. Každá z týchto troch inštitúcií je aj z hľadiska činnosti orchestra špecifická a vyžaduje si rôzny prístup, rôzny druh práce zo strany šéfdirigenta. Čo ste si priniesli z tejto rozmanitej spolupráce? Ktorá z týchto inštitúcií svojou náplňou práce Vám je najbližšia, ktorá z nich bola/je najväčšou výzvou?

OL Každá z mojich doterajších funkcií prinášala isté špecifiká. Nediferencoval by som však to, v čom spočívala podstata práce: službu autorovi, dielu. Každá zo zastávok mojej umeleckej dráhy bola neoceniteľnou skúsenosťou, ktorú s nepodstatnými korekciami bolo možné opätovne zúžitkovať. Práca v rozhlasovom orchestri ma naučila „mikrofónovej dôkladnosti"; skúsenosti operného dirigenta sú nenahraditeľné svojou komplexnosťou, potrebou zvládnuť úlohu byť koordinátorom mnohých umeleckých a ľudských článkov. Výzvou a zároveň mojím krédom je predsavzatie robiť dobré umenie.

Od roku 1995 ste nielen šéfdirigentom, ale aj hudobným riaditeľom Slovenskej filharmónie. Táto funkcia je na Slovensku nová. Ste v tomto zmysle sám sebe nadriadený? Čo je pracovnou náplňou hudobného riaditeľa na jednej strane a náplňou šéfdirigenta na strane druhej? Znamená to, že umelecky riadite aj ďalšie telesá pôsobiace pod „hlavičkou" Slovenskej filharmónie – Slovenský filharmonický zbor, Slovenský komorný orchester, Musica aeterna, Moyzesovo kvarteto?

OL Funkcia hudobného riaditeľa (Musikdirektor) je síce na Slovensku nová, ale vo svete je bežne zaužívaná. V inštitúcii ako Slovenská filharmónia sa stretávajú a vzájomne dopĺňajú dve zložky riadenia, totiž riadenia prevádzkovo-ekonomického a umeleckého. Hudobný riaditeľ koordinuje činnosť umeleckých zložiek, je partnerom umeleckých vedúcich jednotlivých telies pôsobiacich v Slovenskej filharmónii. Je asi ťažko možné byť sám sebe nadriadeným. Viac ako hierarchia funkcií, snaha komukoľvek dačo prikazovať je potrebná sebareflexia, neustály kritický pohľad na to, čo sa podarilo dosiahnuť, ako aj presné formulovanie úloh, ktoré by mali byť smerovkou ďalšieho napredovania. Pretože všetci sa rovnakou mierou podieľame na zodpovednosti, ktorá nám bola uložená – a tou je: obstáť pred „najvyšším nadriadeným", naším publikom.

SLOVENSKÁ FILHARMÓNIA 1949–1999

ŠÉFDIRIGENTI
Václav Talich 1949–1952
Ľudovít Rajter 1949–1952 („prvý dirigent")
Tibor Frešo 1952–1953
Ľudovít Rajter 1953–1961 / 1961–1976 („prvý dirigent")
Ladislav Slovák 1961–1981 („šéf umeleckých telies SF")
Libor Pešek 1981–1982
Vladimir Verbickij 1982–1984
Bystrík Režucha 1984–1989
Aldo Ceccato 1990–1991
Ondrej Lenárd od roku 1991 (+ hudobný riaditeľ od roku 1995)

DIRIGENTI
Zdeněk Bílek 1954–1968
Gabriel Patócs 1972–1977
Svetozár Štúr 1977–1978
Oliver Dohnányi 1986–1990

ČESTNÍ ŠÉFDIRIGENTI
Zdeněk Košler (in memoriam)
(stály hosťujúci dirigent 1969–1995)
Ladislav Slovák (in memoriam)
Ľudovít Rajter

SÓLISTI
Michal Karin, klavír 1953–1973
Tibor Gašparek, husle 1953–1965
Albín Berky, violončelo 1953–1966
Ferdinand Klinda, organ 1965–1992
Milan Bauer, husle 1966–1968
Peter Toperczer, klavír 1972–1989
Klára Havlíková, klavír 1973–1990
Marián Lapšanský, klavír 1978–1992
Magdaléna Hajóssyová, soprán 1979–1989
Peter Mikuláš, bas 1986–1992
Anna Zúriková-Predmerská, organ 1986–1992
Jozef Podhoranský, violončelo 1987–1992

HUDOBNÉ TELESÁ A SÚBORY ORGANIZAČNE ZAČLENENÉ DO SF
Slovenský filharmonický zbor – od roku 1957
Slovenský komorný orchester – od roku 1994
Filharmonické kvarteto 1980–1991
Bratislavské dychové kvinteto 1980–1990
Moyzesovo kvarteto – od roku 1986
Musica aeterna – od roku 1986

RIADITELIA
Prípravný výbor, predseda Eugen Suchoň 1949–1950
Správny výbor, predseda Eugen Suchoň 1950–1952
Dezider Kardoš 1952–1955
Bohumil Trnečka 1955–1956
Ján Strelec 1956–1960
Ladislav Slovák 1961–1966
Ľudovít Ďuriš 1967
Ladislav Slovák 1967–1968
Ladislav Mokrý 1958–1990
Alžbeta Rajterová 1991–1995
Karol Fajth 1995–1996
Jozef Tkáčik – od roku 1996

Ing. Jozef Tkáčik

RIADITEĽ SF

Stojíte na čele Slovenskej filharmónie vo významnom období tejto inštitúcie: 50. výročie založenia prvého profesionálneho koncertného orchestra na Slovensku je nesporne nielen príležitosťou na retrospektívu, ale na základe bilancovania minulosti aj na formovanie predstáv o budúcnosti, pričom nesporne je potrebné zohľadniť realitu súčasnosti. Mohli by ste stručne formulovať pozíciu SF v tomto zmysle?

JT Slovenská filharmónia sa za 50 rokov svojho trvania dostala na piedestál špičkového európskeho orchestra, za čo najväčšia vďaka patrí všetkým doterajším šéfdirigentom, domácim i zahraničným hosťujúcim dirigentom a sólistom, ale najmä všetkým generáciám hudobníkov, členov Slovenskej filharmónie, ktorí svojím úsilím, tvrdou a náročnou umeleckou prácou posúvali latku umeleckej kvality stále vyššie. Vďaka patrí aj celej plejáde organizačných a prevádzkových pracovníkov.

Slovenskú filharmóniu čaká v najbližšej budúcnosti závažná transformácia v chápaní jej poslania aj činnosti, a to činnosti umeleckej, dramaturgickej, propagačnej i činnosti v oblasti presadzovania sa v zahraničí: tu sme totiž závislí od ekonomickej situácie v európskych štátoch, kde, ako vieme, pri súčasnej hospodárskej recesii tiež vždy v prvom rade dopláca kultúra. Aj u nás sa začína šetriť predovšetkým na kultúre. No vývoj spoločnosti, keď prioritu má hlavne zabezpečenie materiálnych statkov a statky kultúrne, duševné sa akosi odsúvajú, je veľmi nešťastný. Z tohto hľadiska SF bude musieť zvýšiť nároky na svoju činnosť. Bude potrebné zmeniť, opustiť niektoré návyky, prísť s novými nápadmi riešenia situácií. Peňazí zrejme nebude v kultúre ani v budúcnosti toľko, že budú prichádzať z jedného mešca, aj keď sa štát, domnievam sa, bude na financovaní takých inštitúcií, akou je SF, podieľať najvyšším percentom príspevku, pričom však bude treba hľadať ďalšie zdroje. SF si už vytvorila isté vzťahy v oblasti sponzorskej činnosti, no rozbeh je pomalý, pretože slovenskí podnikatelia ešte na to veľmi nemajú. Na druhej strane ťažko hľadať medzi našimi ľuďmi takých, ktorí by chceli podporovať vážnu hudbu. Viac sa podporuje šport, možno iné, zábavné žánre, ale vážna hudba zostáva trošku bokom...

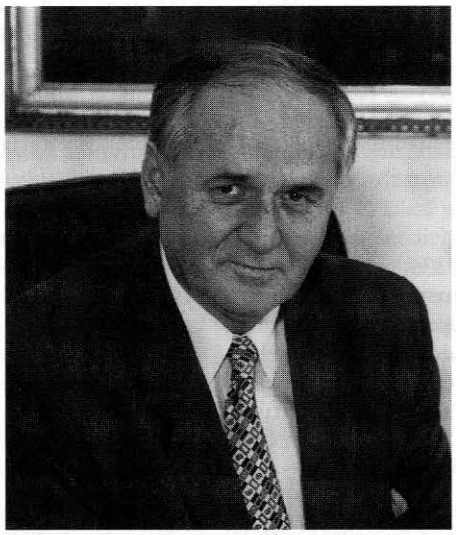


FOTO ARCHÍV SF

JOZEF TKÁČIK

Ďalším možným zdrojom príjmov je zvyšovanie cien vstupeniek: tie dnes nemôžeme veľmi dvíhať, no vzhľadom na zvyšovanie nákladov vo všetkých oblastiach – od honorárov až po energiu – nevidím inú možnosť ako intenzívne hľadať ďalšie zdroje.

Neuvažujete o spolupráci s bratislavskou radnicou, a to najmä vzhľadom na skutočnosť, že SF vyvíja svoju činnosť predovšetkým v hlavnom meste, že tvorí akúsi chrbtovú kosť jeho hudobného života?

JT Máte pravdu. Myslím si, že to je takisto skúsenosť všetkých veľkých európskych orchestrov, na ktorých činnosti sa mestá podieľajú... Nezáujem mesta o našu činnosť sa postupne láme: postoj na spôsob „to nie je naše", ale štátne, keďže hlavným zriaďovateľom SF je MK SR, sa isto časom zmení. Za krátky čas, odkedy je vo funkcii nový primátor, sme sa už dvakrát stretli a i keď sme riešili zatiaľ praktické veci, v niekoľkých prípadoch sa vzťahy veľmi sľubne rozvíjajú, preto verím, že dospejeme aj k iným formám spolupráce.

Ako zaraďujete SF do kontextu kultúrneho a spoločenského života našej krajiny? Domnievate sa, že jej reálna (nie deklarovaná) spoločenská pozícia je primeraná významu, ktorý jej prislúcha? Ak nie, čo možno urobiť pre zmenu tohto faktu? Čo rozhodujúcim spôsobom prispieva k imidžu inštitúcie, konkrétne orchestra SF?

JT Všetko záleží od uhla pohľadu. V oblasti kultúry, v spoločenstve ľudí, ktorí žijú a pracujú v kultúre a s kultúrou, má SF postavenie zodpovedajúce jej významu. V širších kontextoch to už nevidím až tak priaznivo a mám dojem, že sa na tom podieľa aj sama naša inštitúcia, popri nej však aj médiá: mám na mysli otázku zvukových nosičov, nahrávania, prenosov. Verejnoprávne inštitúcie nemajú peniaze, nerobia sa rozhlasové nahrávky, ani prenosy koncertov, takže koncerty SF sa nedostávajú do povedomia širšej verejnosti. Rokujeme s hudobným vedením rozhlasu zatiaľ aspoň o jednom prenose ročne (podľa SRo je stále rezervovaný čas na „umiestnenie" SF). Treba vyriešiť problém autorských honorárov a prípadného sponzora. Nejde o veľké sumy, ale ak má byť táto činnosť pravidelná, potom sa to nahromadí. Ďalej som požiadal vedúcich hudobných telies v SRo o zváženie prípadného posunu dňa koncertu Symfonického orchestra SRo (štvrtok), ktorý s našimi pravidelnými štvrtkami koliduje. Zatiaľ sme sa nedohodli, no to vari chce čas i vzájomné zblíženie. Možno by sa včasnou koordináciou dramaturgických plánov dalo tomu vyhnúť. Povedzme tým, že v deň koncertu SOSRo nenaplánujeme veľký orchester, ale warchalovcov.

Zároveň však ide aj o „fyzickú" prítomnosť SF na koncertných pódiách Slovenska. V nedávnej minulosti sme koncertovali v niektorých slovenských mestách, no všeobecným problémom sú tamojšie koncertné siene. Okrem Bratislavy, Košíc nenájdeme na Slovensku (v Piešťanoch je problém s akustikou) vhodnú sálu pre veľký orchester. Žilina má malé pódium, Kúpeľná dvorana v Trenčianskych Tepliciach neposkytuje ideálny stabilný priestor, kde by sme mohli z Bratislavy pravidelne dochádzať bez toho, aby to bolo ekonomicky príliš náročné. Veľa významných telies vo svete to takto praktizuje. U nás je to problém.

Roku 1995 zriadila SF funkciu hudobného riaditeľa, ktorá u nás nemala tradíciu. Môžete ozrejmiť význam, obsah, náplň tejto funkcie, jej vzťah k funkciii šéfdirigenta a ku komorným telesám?...

JT Vychádzal by som zo svojich dávnejších osobných pred-

stáv. V Českej filharmónii mali už v minulosti vypracovaný podobný model, i keď názvy funkcií zneli po starom: Václav Neumann bol šéfdirigentom, no v skutočnosti bol hudobným riaditeľom a vedľa neho existoval tzv. správny riaditeľ. Vychádzam z toho, že činnosť umeleckých telies je veľmi zvláštna. Hovorím o dvoch úrovniach, ktoré sú si veľmi blízke, ale predsa majú osobité poslanie. Ak má riaditeľ vzdelanie právnické alebo ekonomické, obvykle je katastrofou, keď zasahuje do oblasti umeleckej. Môže to však byť aj opačne. Domnievam sa, že táto forma vedenia s hudobným riaditeľom je vo svete bežným modelom. My tento systém teraz budujeme, vytvárajú sa, spresňujú, korigujú pozície a postavenia. Myslím si, že pri istých odborných a ľudských vlastnostiach a pri vyjasnení právomocí v rámci našich organizačných noriem to môže fungovať a prinášať aj solídne výsledky.

Ide o podvojnosť funkcií: hudobný riaditeľ je vlastne šéfdirigentom, v SF sa uvádzajú obe funkcie osobitne...

JT Je to ešte dôsledok predchádzajúceho modelu; v tejto podobe došlo k zmene roku 1995. Dôležitá je však náplň. Názvy funkcií nie sú rozhodujúce, osobne tomu nepripisujem veľký význam. Ide o to, či vzájomné väzby jednotlivých funkcií sú korektné.

Vzťah funkcie hudobného riaditeľa k ostatným hudobným telesám v rámci SF: aká je miera ich autonómie pod vedením hudobného riaditeľa SF?

JT Podľa doterajšej praxe nehrozí absolútna strata autonómie. Nebolo by dobré, keby sa do ich činnosti, ktorá je špecifická, príliš zasahovalo. Na ich čele stoja erudovaní umeleckí vedúci, ktorým nemožno príliš zasahovať do činnosti a nemalo by sa to robiť ani v budúcnosti. Výsledok spolupráce je zachytený v našom dramaturgickom a koncertnom pláne, kde je potrebné, aby niekto určil smerovanie. Tam je najdôležitejšia pozícia hudobného riaditeľa, ktorý v konzultácii s dramaturgom a so šéfmi umeleckých telies vytvára prvý variant plánu, a ten po konzultácii s umeleckou radou dotvára. Keďže 80 % koncertného plánu odvádza Slovenská filharmónia, je hlavná činnosť hudobného riaditeľa viazaná v tomto pomere aj na orchester.

SF vznikla zákonom SNR z roku 1948; ak odhliadneme od dikcie poplatnej politickej realite toho obdobia, bol to zákon veľmi moderný, vymedzujúci hlavné úlohy SF, ktoré podľa toho spočívajú v kvalitnej interpretácii svetového symfonického repertoáru, v neutíchajúcej pozornosti venovanej slovenskej kompozičnej tvorbe a vo výchove poslucháča („pracujúceho ľudu"). V súčasnosti sa pripravuje nový zákon o SF, zjavne prispôsobený novej situácii, resp. štruktúre organizácie. Môžete nám prezradiť čo-to z kuchyne tohto zákona? Jeho základné paragrafy, filozofiu? Ako bude nakladať s názvom – duplicitným pre organizáciu a orchester, ktorý je vlastne jeho nositeľom?

JT Je to tak, tento zákon bol v zásade veľmi dobrý, až na niektoré anachronizmy a niektoré organizačné záležitosti, ktoré neboli zachytené. Hovoril len o orchestri. Poskytoval však kostru a hovoril o poslaní, ktoré sa zásadne nemení. Nové v navrhovanom zákone je to, že sa pokúša zákonom „prikryť" odvtedy vzniknuté nové skutočnosti, čo sa doteraz riešilo náhradnými formami – štatútom a organizačnými poriadkami. Základné nóvum je teda zákonné zahrnutie ostatných telies do organizačnej štruktúry SF. Okrem toho tu budú zákonné úpravy o forme odmeňovania a pod., hoci aj o tom pôvodný zákon sčasti hovoril. Návrh zákona zatiaľ prešiel cez legislatívnu radu, cez vládu a čaká naň ešte Národná rada, kde možno očakávať niektoré zmeny. Text zákona je sčasti zladený so zákonom o Slovenskom národnom divadle, sú tam určité paralely v dikcii, vo formuláciách. Jednoducho, nový zákon kopíruje reálnu situáciu a dúfam, že bude minimálne taký kvalitný ako zákon predchádzajúci, ktorý vydržal 50 rokov.

To znamená, že nový zákon bude garantovať ochranu súborov pričlenených k SF – k orchestru. Akou formou majú byť tieto telesá uvádzané v novom zákone? Najmä v oblasti komorných telies totiž možno očakávať určitú životom diktovanú fluktuáciu...

JT V novom návrhu je popri Slovenskej filharmónii (orchestri) menovite spomínaný len Slovenský filharmonický zbor a komorné telesá všeobecne, konkrétne ich bude riešiť ďalšia norma, teda nie zákon. Spolu s legislatívnou radou sme vychádzali z veľkého pohybu v tejto oblasti, preto sa komorné telesá neuvádzajú menovite. Zákon sa netvorí na jeden alebo dva roky.

Rieši nový zákon aj otázku ekonomických vzťahov jednotlivých telies a súborov, ktoré sú vzhľadom na odlišné východiská neraz dôvodom na trenice medzi nimi?

JT Tento problém zákon nerieši. Je to otázka vnútropodnikového riešenia. SF zostáva – v zákone deklarovanou – príspevkovou organizáciou, ktorá sa musí správať podľa zákona o štátnom rozpočte a podľa všetkých zákonov, dotýkajúcich sa financovania príspevkových organizácií. To znamená, že vo vnútri organizácie musíme zviditeľniť ekonomický prínos každého telesa osobitne – robilo sa to už v minulosti. Vieme na druhej strane, že prínos jednotlivých telies podľa ich príjmov nemožno odvážiť ani odkrokovať. Napríklad komorné súbory realizujú len časť svojej činnosti na pódiu SF, asi jednu tretinu a zvyšné dve tretiny treba zabezpečiť na iných pódiách, čo je jeden z možných zdrojov príjmov. (Keďže hlavná činnosť orchestra je viazaná na domáce pódium v Bratislave a sami sebe nemôžeme platiť, môže vzniknúť dojem, že jeho príjmy z činnosti sú nižšie ako príjmy niektorého komorného súboru.) Všeobecne platí, že manažéri jednotlivých telies sa musia snažiť naplniť „mimofilharmonickú" činnosť komorných súborov. Bol by som rád, keby si zodpovední pracovníci, bezprostredne pracovne spätí s umeleckými telesami uvedomili, že treba mať na zreteli nielen organizovanie umeleckej činnosti, ale aj jej ekonomické efekty.

Bude nový zákon riešiť otázku podvojnosti názvu? „Slovenská filharmónia", orchester ako jadro inštitúcie a inštitúcia sama, zahŕňajúca orchester, zbor a ďalšie telesá?

JT V návrhu zákona je použitá formulácia, že SF sa skladá zo symfonického orchestra s názvom Slovenská filharmónia, z miešaného zboru s názvom Slovenský filharmonický zbor atď. [tak, ako to predtým bolo zakotvené v štatúte, resp. organizačnom poriadku, pozn. red.]. Nedomnievam sa, že tento problém je významný, veď na verejnosti každé teleso vystupuje pod svojím názvom a spomínaná duplicita nie je podstatná. Ale veľa sa o tomto probléme uvažovalo aj uvažuje. (Pri poslednej návšteve v Českej filharmónii sme sa

dopočuli, že sú tam tendencie opäť spojiť Pražský filharmonický zbor s orchestrom do spoločnej inštitúcie [tak, ako to bolo pred rozštiepením inštitúcie na samostatné telesá po roku 1989, pozn. red.]. Aj tam by potom bol opäť aktuálny problém duplicity názvu.) V tomto návrh nášho zákona neprináša zmenu.

Ktoré sú hlavné zdroje rozpočtu SF?

JT Asi 70% nákladov poskytuje štát, 30% predstavujú naše príjmy, ktoré tiež majú vlastnú štruktúru, t. j. 2/3 tvoria príjmy z prenájmu našej siene, 1/3 príjmy z umeleckej činnosti (príjmy zo zájazdov, zo vstupného). Suma spomínaných 70% sa podielovo nebude zvyšovať, skôr naopak, preto bude treba hľadať rezervy a zdroje náhrady tej čiastky, o ktorú budeme ukrátení. Veď náklady nezostanú na rovnakých úrovniach ako teraz, ale porastú. Napriek všetkému si totiž myslím, že podiel štátu na financovaní takých inštitúcií, ako je SF, by sa mal v budúcnosti skôr zvyšovať (počuli sme nedávno reláciu so zástupcami maďarského parlamentu, kde sa ukázalo, že rozpočet pre kultúru v Maďarsku je niekoľkonásobne vyšší ako u nás). Ak by u nás nedošlo k navýšeniu, mohlo by to mať katastrofálne následky.

V oblasti kultúry sa hovorí o plánovanej desaťpercentnej redukcii personálneho stavu. Ako plánujete riešiť tento problém? (Dá sa ubrať 10% z kvarteta?)

JT 10%-né zníženie personálneho stavu a k tomu 10%-né zníženie príspevku, to je kruté. Ak prepustíme 10% zamestnancov, zostane 70% ostatných nákladov. 10% zamestnancov – toľkých ani nemáme v administratíve, teda mali by sme odísť všetci. Pokyn o redukcii vychádza z pomerov v štátnej správe. Nuž a sme my štátna správa? Nie som pesimista a verím, že prístup ministerstva bude diferencovaný (pričom sa môžeme odvolať na vyjadrenie ministra na tlačovej besede). A keby sme museli prepúšťať, tak to nie je možné zo dňa na deň, no a pritom príspevok z rozpočtu bude už od januára nižší. Skrátka a jasne: pokyn ministerstva o redukcii personálu je veľmi ťažko realizovateľný tak z hľadiska pracovno-právneho, ako aj z hľadiska ďalšieho fungovania telies. To znamená, že nás krátenie prostriedkov postihne oveľa viac ako iba o 10%. A to nehovorím o zmluvnom zabezpečení činnosti, ktorá sa v niektorých prípadoch pripravuje s dvojročným predstihom. Nedodržaním zmlúv sa nezlepšujú vzťahy s európskymi krajinami. Nie je to šťastné riešenie. Síce viem, že vláda hľadá rezervy, ale neviem, či zisk z redukcie v kultúre prinesie až takú obrovskú sumu.

Aké sú krátkodobé a dlhodobé umelecké ciele SF?

JT Uvažujeme o prestavbe našich koncertných cyklov. Doterajší systém rátal s tým, že návštevník-abonent má každý týždeň prísť na koncert. Ukazuje sa to ako vážny problém, ľudia chcú mať možnosť výberu, nechcú chodiť na všetko. Prestavba základných cyklov A a B si vyžaduje jasné dramaturgické koncepcie. V súčasnosti, keď komercia vstupuje do všetkého, budeme musieť aj v dramaturgii pripustiť veci, ktoré nám budú prinášať efekty. Nové rozdelenie cyklov sme chceli priniesť v tejto (51.) sezóne, no nechceme šiť horúcou ihlou, navyše práce s jubilejnou sezónou neumožnili sústrediť sa na tento problém. V budúcnosti chceme urobiť viac aj pre mladého poslucháča: zatiaľ bežia rodinné koncerty, ktoré tiež treba vymedziť z hľadiska cieľového návštevníka (doteraz bol tento cyklus zameraný na široké vekové spektrum návštevníkov). Ďalej chceme vytvoriť nový cyklus pre mladých; už v uplynulej sezóne sme urobili pokus s cyklom Mladí mladým: mladé orchestre hrajú v našom cykle. Od začiatku 90. rokov organizujeme koncert s nadanými deťmi zo základných umeleckých škôl. Uvažujeme (v spolupráci s niektorými školami) – už v tejto sezóne – o verejných generálkach, ktorými chceme do istej miery nahradiť formu výchovných koncertov.

Takúto možnosť by uvítali iste aj dôchodcovia...

JT Iste. To všetko znamená, že naše snaženia sa nemajú sústrediť výlučne na tradičné koncertné cykly, v rámci ktorých chceme, pravdaže, uspokojiť aj najnáročnejších poslucháčov. Sme radi, že tohto roku vzrástol počet abonentov o vyše 20% (v nedávnej minulosti klesol veľmi hlboko: v rokoch 1995/96 bol na dne). To je, pravda, aj signál, ktorý zaväzuje, aby sme pokračovali v tom, čo sme robili doteraz. Preto so základným cyklom treba narábať opatrne, rozdelenie urobiť tak, aby tí, ktorí chodia pravidelne, neboli zneistení. Pozitívnu tendenciu v návštevnosti musíme podchytiť a postarať sa o to, aby neuvážennými krokmi nedošlo k negatívnemu zvratu. Spolupracujeme s Kruhom priateľov SF, kde sú sústredení najmä naši skalní návštevníci, a ich prostredníctvom si overujeme správnosť svojich rozhodnutí. Z hosťovaní v zahraničí si z príbuzných inštitúcii prinášame koncertné plány a vidíme, že k tomuto problému pristupujú podobne: popri náročných programoch ponúkajú vždy aj výber poslucháčsky lákavejších programov. Ani my v Bratislave nebudeme môcť postupovať inak.

Orchestre, resp. štátne hudobné inštitúcie na Slovensku sú podľa niektorých názorov spoluzodpovedné za stav, aký tu dnes panuje pri oživovaní staršej, no najmä za stimulovanie najnovšej slovenskej hudobnej tvorby. Týka sa to aj SF. Aké je stanovisko SF k tomuto problému?

JT Prezentácia slovenskej tvorby je zakotvená aj v návrhu nového zákona o SF. Tejto povinnosti sa SF nikdy nevzdá. Dnešná sitácia však tomu možno veľmi nežičí. V súčasnosti nám ide predovšetkým o poslucháča a o jeho návrat do koncertnej siene. Nedá sa vyriešiť všetko naraz. Napriek tomu v tejto sezóne uvádzame niekoľko slovenských diel: premiéry diel Hrušovského (BHS) a Dibáka, ako aj ďalšie skladby. Možno sa to niektorým kritikom bude zdať málo. No SF aj do programov svojich zahraničných zájazdov ponúka slovenské diela. Po poslednej návšteve predstaviteľa španielskej agentúry sa ukazuje ako veľmi pravdepodobné, že v rámci pripravovaného zájazdu SF uvedieme Suchoňov *Žalm zeme podkarpatskej*. Teda na jednej strane je poslanie aj ochota, na druhej strane otázka: ako. Súčasný stav je výsledkom rôznych kompromisov. Ale úloha je jasná. Ide o šikovnosť zaradenia slovenskej hudby do programu tak, aby spĺňala svoj účel a aby celé podujatie malo aj zmysel. Je to vždy aj otázka toho-ktorého diela: v uplynulej sezóne sme tiež uviedli Grešákovu skladbu. Vieme ako to pôsobí, aké to je príťažlivé, ale aj to treba vedieť prezentovať. Vraví sa, že toho je málo, iste je to výsledok možností a reálnej situácie, v ktorej sa pohybujeme.

V súčasnosti je celkom bežné, že orchestre si objednávajú skladby od vybraných autorov...

JT Je to vážny problém. Videl by som cestu, s riaditeľom Hudobného fondu sme na túto tému diskutovali o možnosti spoločného postupu, pretože aj tu zohrávajú finančné možnosti dôležitú úlohu. Keby sme sa na takomto projekte

zúčastňovali dvaja, možno by sme dokázali preklenúť niektoré finančné problémy. Vždy je rozumnejšie, keď sa sily spoja: mám na mysli napríklad tohtoročný festival Melos-Étos, s ktorým sme spolupracovali.

Podiel hudby 20. storočia, resp. súčasnej hudby, teda hudby autorov žijúcich, resp. nedávno zosnulých v programoch SF „vylepšujú" komorné telesá, najmä Moyzesovo kvarteto a sčasti Slovenský komorný orchester. Repertoár orchestra SF pre sezónu 1999/2000 vykazuje v tomto smere značné rezervy. Šostakovič ani Schönberg už dávno nie sú súčasnými autormi. Ako mieni SF riešiť tento problém? V programoch svetových orchestrov zastávajú klasici 20. storočia rovnakú pozíciu ako skladatelia 19. storočia.

JT Je to do značnej miery podobný problém ako uvádzanie pôvodnej slovenskej tvorby. Uvažujeme o tom, či by sa v rámci našich cyklov nevytvorili 3–4 koncerty, kde by sa prezentovala táto hudba. Mohol by to byť cyklus slovenskej tvorby alebo podobne... Zatiaľ nám v úvahách a diskusiách s dramaturgom ide o prestavbu cyklov a o to, vyprofilovať jeden cyklus, kde by sa táto prezentácia dala urobiť. To by bolo prijateľné tak z hľadiska návštevníkov, ako aj z hľadiska výberu i z hľadiska plnenia poslania a povinnosti voči súčasnej hudbe a voči hudbe slovenskej.

FOTO ARCHÍV SF

SF SKÚŠA SO SVOJÍM ŠÉFDIRIGENTOM

Jedným z bolavých miest slovenskej hudobnej kultúry je otázka dirigentského dorastu. Ako sa stavia SF k tomuto problému? V hudobnej verejnosti prevláda názor, že SF neveľmi rada pripúšťa mladých dirigentov na svoje pódium. Máte pocit, že SF je spoluzodpovedná za zabezpečenie budúcej slovenskej dirigentskej generácie?

JT Pre tento pocit spoluzodpovednosti sme boli iniciátormi spolupráce s Vysokou školou múzických umení: uzavreli sme dohodu o spolupráci. Jednou z jej foriem je popri prezentácii vysokoškolského orchestra dvakrát v tejto sezóne aj mimoriadny koncert na záver sezóny, kde by sa perspektívne každoročne prezentovali dirigenti-študenti VŠMU. Druhá možnosť je v iných cykloch SF, napríklad v cykle rodinných koncertov. Práve pri budúcom špecifikovaní jednotlivých cyklov by sa mohli vytvoriť aj také, v rámci ktorých by mohli dostať viac príležitosti naši mladí dirigenti. Tohto roku bude dirigovať Slovenskú filharmóniu aj orchester VŠMU Mario Košík, raz bude dirigovať aj Róbert Stankovský, raz Pavol Tužinský, s Musikou aeternou Anton Popovič... Z celkove 27 dirigentov, ktorí sa vo filharmonickej sezóne predstavia (zahŕňam do tohto počtu všetkých dirigentov, aj tých, ktorí stoja na čele hosťujúcich orchestrov) je 13 dirigentov zo zahraničia. Dať viac priestoru domácim dirigentom je ťažko možné kvôli očakávaniam obecenstva: nechceme príliš experimentovať... Mojou predstavou je urobiť dohodu s pedagógmi VŠMU a v prípade potreby mať k dispozícii mladých ľudí. Jednoducho, musíme postupovať spoločne a SF sa nemôže a nechce tváriť, že ju nezaujíma, ako a koho vychováva škola. Netvrdím, že je dopovedané všetko, naopak, myslím si, že sa vytvorí ešte ďalší priestor pre mladých dirigentov.

Mám na mysli predovšetkým mladých dirigentov po absolutóriu, ktorí nedostávajú dostatočný priestor. Ak totiž orchester raz za čas ponúkne dirigentovi koncert, je to pre neho skôr stresová situácia než zmysluplná podpora jeho umeleckého rastu. Orchestre vo svete riešia tento problém asistentským miestom, ktoré dotyčnému asistentovi poskytuje na 2–3 roky relatívne široký priestor: môže skúšať za iných dirigentov, najmä za šéfdirigenta, je stále prítomný v orchestri, dostane istý počet koncertov, ktoré naštuduje a diriguje. Uvažuje SF o takejto forme?

JT To je stále v polohe úvah a diskusií s pánom hudobným riaditeľom, no treba povedať, že vo svete si šéf sám vyberá asistenta. Je to opäť aj otázka financií, pretože nemôžem zvyšovať počet stálych pracovníkov, resp. prepustiť niekoho na úkor asistenta. Ale rád by som poznamenal niečo aj na adresu mladých: okrem SF sú na Slovensku minimálne dva orchestre, ktoré počas minulých rokov nemali obsadené miesta šéfdirigentov, resp. dirigentov. Neviem, či sa niektorý z mladých uchádzal o tieto miesta.

Pokiaľ ide o finančné zabezpečenie takejto funkcie, možno by to bol priestor pre sponzora...

Dovoľte trošku konkrétne: celosezónny program orchestra, resp. celej inštitúcie patrí k základnému propagačnému materiálu, ktorý je spravidla široko a neobmedzene prístupný. Asi od roku 1995 SF tento materiál predáva. Ide asi o svetový unikát (výrazne to obmedzuje akčný rádius propagácie) a nerobia to ani iné porovnateľné inštitúcie na Slovensku, ktoré majú prinajmenšom podobné existenčné problémy. Prečo?

VYZNAMENANIA

UDELENÉ SLOVENSKOU FILHARMÓNIOU PRI PRÍLEŽITOSTI 50. VÝROČIA JEJ VZNIKU

Čestný šéfdirigent Slovenskej filharmónie:

prof. Dr. Ľudovít Rajter
prof. Ladislav Slovák in memoriam

Čestný dirigent Slovenskej filharmónie:

Zdeněk Bílek
prof. Bystrík Režucha

Talichova medaila Slovenskej filharmónie:

Ondrej Lenárd
Libor Pešek

Titul Čestný člen Slovenskej filharmnónie in memoriam
– udelený dvadsiatim piatim bývalým členom SF

Titul Čestný člen Slovenskej filharmónie
– udelený dvadsiatim dvom bývalým členom SF

Pocta riaditeľa Slovenskej filharmónie

udelená dadsiatim piatim členom SF
a štyrom dlhoročným pracovníkom administratívneho a technického aparátu SF

Pocta riaditeľa Slovenskej filharmónie in memoriam
Vladimír Horváth

JT Príjmy z predaja celosezónneho programu tvoria menej ako 50 % nákladov na výrobu propagačného materiálu, no je to istý príjem. Na druhej strane je to akýsi pozostatok z rokov 1995–1997. Zaoberal som sa s tým, no moji ekonómovia ma presvedčili o potrebnosti predaja tohto materiálu. Aj k tomu sa však určite budem musieť vrátiť, ale bude to chcieť zvýšenie iných príjmov.

SF dlhé roky prevádzkovala, rekonštruovala, vzorne udržiavala a používala Moyzesovu sieň, ktorú si prenajímala od FiFUK. Najnovšie túto sieň odovzdala majiteľovi. Čo ju k tomu viedlo? Ako chce SF riešiť problém komornej siene?

JT V júni t. r. sa nám končila zmluva o prenájme Moyzesovej siene a FiFUK nám ju nehodlala obnoviť, pretože vo vlastnom prevádzkovaní a prenájme siene vidí isté možnosti ekonomického prínosu. Naše komorné súbory sme presťahovali do priestorov bývalej Komornej opery, ktoré však treba rekonštruovať. Teda priestory pre skúšanie komorných telies sú zabezpečené, ale komorné koncerty budú aj naďalej v Moyzesovej sieni, ktorú si na tieto účely teraz prenajímame od Filozofickej fakulty. Touto zmenou prevádzkovateľa Moyzesovej siene síce SF v konečnom výpočte prišla asi o 300 000,– Sk, čo je tiež dôležité, ale nám ide predovšetkým o to, (a v tomto zmysle sme sa dohodli s pánom dekanom FiFUK), aby sieň aj naďalej slúžila koncertným účelom. Veď je to sála s najlepšou akustikou a veľmi príjemnou atmosférou pre komorné koncerty v Bratislave. Navyše nejde len o SF, ale aj o množstvo ďalších koncertných usporiadateľov.

SF má vo svojej vlastnej budove popri veľkej sieni aj malú sieň, ktorú dlhodobo prenajíma Vysokej škole múzických umení, teda školstvu – tu je teda situácia opačná ako v prípade Moyzesovej siene. Nebola možná, vychádzajúc z tohto faktu, dohoda o Moyzesovej sieni?

JT Pri prenájmoch platia zmluvy, výpovedné lehoty. S VŠMU sme sa dohodli na ďalšej zmluve do konca roku 2000. Potom sa uvidí... Konzultujeme s komornými súbormi na túto tému... ale nechcem predbiehať, ani plašiť...

Páľčivá otázka: rekonštrukcia Reduty...

JT Slovenská filharmónia je už niekoľko rokov po stránke stavebno-technickej pripravená na rekonštrukciu Reduty. Žiaľ, doteraz sa nám nepodarilo dostať sa do prioritnej pozornosti štátnych orgánov. Zhodou okolností a vlastnou iniciatívou sa nám v jubilejnom roku SF podarilo odstrániť „drevený" podchod okolo Reduty a vykonať nevyhnutnú údržbu a opravu fasády, kovových prvkov odpadových žľabov, osvetlenia brán tak, aby sme Redutu zachránili pred ešte väčšou devastáciou a poškodením.

V spolupráci s agentúrou Pat-Ex sme v tomto roku vyhlásili celonárodnú zbierku na generálnu rekonštrukciu budovy. Prostriedky z tejto zbierky chceme použiť na opravu a výmenu strechy a vybudovanie klimatizácie.

Slovenská filharmónia má množstvo špecifických, neštandardných problémov, ktoré vyžadujú špecifické, neštandardné riešenia. Máte pocit pochopenia, resp. všestrannej morálnej podpory zo strany Ministerstva kultúry SR?

JT Nemyslím si, že by sme zo strany MK SR nemali dostatok pochopenia a primeranej morálnej podpory. Verím, že sa to potvrdí aj diferencovaným prístupom ministerstva pri riešení problematiky národných inštitúcií, medzi ktoré SF jednoznačne patrí.

Keby ste ako riaditeľ SF položili na dve misky váhy radosť na jednej strane a starosť, ktorá nedá spať, na strane druhej, ktorá by prevážila?

JT Myslím, že je to vyvážené, striedavé. Je veľa starostí, ale keby som nemal aj radosť... Je to zaujímavá, tvorivá činnosť, s nepredvídanými problémami, denno-dennými problémikmi. Je to také tvárne, premenlivé, že to človeka baví. Mňa hudba a záležitosti okolo hudobnej kultúry veľmi zaujímajú, takže mi to robí aj radosť.

Spievate ešte v Speváckom zbore mesta Bratislavy?

JT Len v niektorých projektoch. Je to celkom iná práca – tam akoby som dobýjal batérie, je to relax. V zbore prídem na celkom iné myšlienky.

Eugen Suchoň
Žalm zeme podkarpatskej
kantáta pre tenor, miešaný zbor a orchester op. 12

Ľubomír Chalupka

Pár týždňov pred Veľkou nocou v roku 1937, v čase keď Eugen Suchoň ešte intenzívne pracoval na husľovej *Sonatíne*, priniesol mu mladší brat Anton, študent bratislavského gymnázia, novú zbierku básní *Vítr z Polonin* od svojho profesora českého pôvodu, literárne činného Jaroslava Zatloukala so žiadosťou o ich zhudobnenie. Keď sa skladateľ začítal do zbierky, inšpirovanej básnikovým hlbokým vzťahom k Podkarpatskej Rusi, v tom čase najvýchodnejšiemu kraju Československej republiky, ktorý Zatloukal viac ráz turisticky navštívil, zaujala ho posledná báseň *Podkarpatoruský žalm* mimoriadne sugestívnym poetickým videním nielen prírodných krás, ale aj biedy, v ktorej žil tamojší ľud. Suchoň, disponujúci dramatickým cítením, v básnikovych roztrpčených veršoch okamžite objavil inšpiratívnu ideu expresívneho protestu, hnevu a vzdoru, ktorú sa rozhodol pretlmočiť do podoby monumentálnej kantátovej kompozície. Pretože ešte nedokončil *Sonatínu* a nebol zvyknutý paralelne písať dve diela, naskicoval si priebežne priamo do Zatloukalovej zbierky stavebnú koncepciu budúceho opusu.

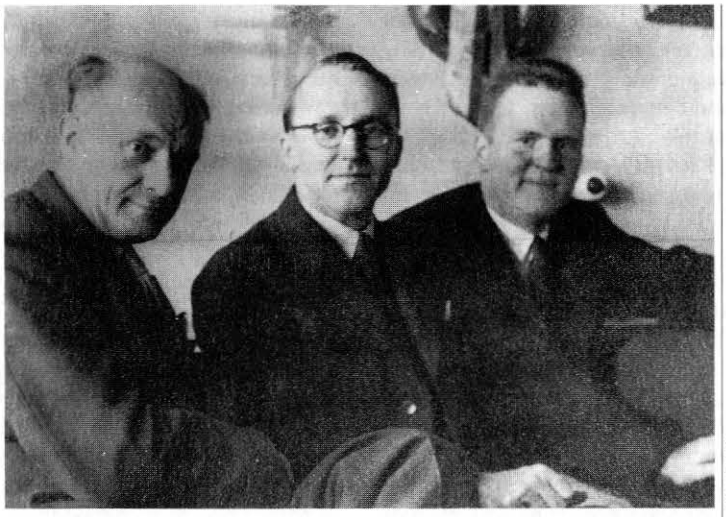


Foto archív

Karel Nedbal, E. Suchoň a Ivan Ballo nad partitúrou Žalmu zeme podkarpatskej, Petržalka 1937

Skladateľovo zaujatie básnikovými obrazmi nebolo náhodné; Suchoň, od útlej mladosti citlivý na spoločenské rozdiely, musel aj sám, po smrti otca (a neskôr) i deda, bojovať s chudobou (znemožňujúcou mu napríklad počas štúdia na Majstrovskej škole pražského Konzervatória v triede Vítězslava Nováka bývať v hlavom meste ČSR). Aj neskôr, od roku 1933 už ako pedagóg na bratislavskej Hudobnej a dramatickej akadémii, musel žiť veľmi skromne (škola ako inštitúcia nedotovaná štátom, zápasila o prežitie: v niektorých rokoch učitelia až tri mesiace nedostali plat). Na pôde bratislavskej odbočky Umeleckej besedy, spolku moderne cítiacich umelcov, sa v tom čase prezentovala aj ľavicová orientácia, ktorá posilňovala sympatie mladých skladateľov, nastupujúcich na prelome 20. a 30. rokov do hudobného života, k umeleckému programu literátov sústredených okolo časopisu DAV. Súčasťou formovania tvorivých záujmov a výberu inšpiračných okruhov mladých skladateľov bola aj ambícia vysloviť sa bez idylizujúceho sentimentu k minulosti a súčasnosti Slovenska – k témam, viažucim sa na národnú históriu, na oslavu slovenskej prírody i na sociálne zaostrené námety. Z tohto posledného inšpiračného okruhu čerpali dve diela Alexandra Moyzesa – sinfonia-cantata *Demontáž* (na verše Jána Poničana) i symfonická predohra *Nikola Šuhaj* (inšpirovaná románom českého prozaika Ivana Olbrachta o zbojníkovi z Podkarpatskej Rusi), a roku 1936 mala premiéru Suchoňova *Baladická suita*.

Bezprostredne po dopísaní *Sonatíny* v máji 1937 sa Suchoň mohol plne sústrediť na kompozičnú realizáciu svojich skíc ku kantáte. Získal povolenie básnika preložiť českú pôvodinu do slovenčiny, pričom považoval za potrebné zasiahnuť aj do básnickej predlohy. Rozhodol sa totiž kvôli širšej adresnosti odstrániť lokálnu zakotvenosť Zatloukalových veršov len na územie Podkarpatskej Rusi a viazať protestujúci apel básne na celé Slovensko, na trpký údel ľudí všetkých národností, žijúcich na území pod karpatským oblúkom. V spolupráci s priateľom, kritikom Ivanom Ballom sa popri odstránení provinciálnych názvov (napríklad namiesto pôvodného verša „země řek a polonin" je verzia „zem, ty riek a údolí") zameral aj na umocnenie expresivity námetu. Zatloukalove

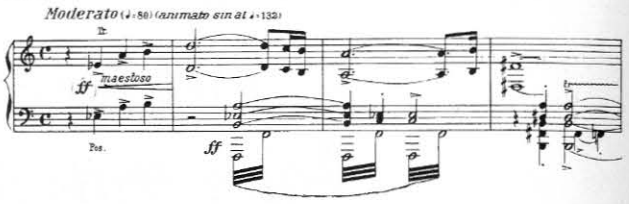
verše, plné nesporne sugestívnych básnických obrazov a pôsobivých metafor, boli zároveň poznačené určitou jednostrunnosťou, prameniacou jednak z nostalgického obdivu autora ku krásam krajiny Poloninských Karpát, jednak z fatálne cítenej vízie beznádeje a zúfalstva tam žijúcich ľudí. Suchoňov inštinkt pre kontrast až konflikt ako podstatu dramatickej koncepcie celku neznamenal zďaleka akési „prebásnenie" Zatloukalových myšlienok, ale bol organicky napojený na primárne hudobnú tektonickú predstavu. Skladateľ pri kontakte s básnickým slovom totiž odmietal mechanické ilustrovanie obsahu veršov hudobnými prostriedkami. Z nálady, ideí a posolstva veršov vyberal také postupy, ktoré zaručovali disciplínu viazanú na autonómne hudobné zákonitosti. Tieto skúsenosti nadobudol už pri komponovaní cyklu piesní *Nox et solitudo* na poéziu Ivana Kraska (zvolil koncentrický päťčasťový cyklus suitového typu, prostredníctvom čoho „preladil" smutne nostalgický tón básnikových symbolických obrazov do aktívnejšej polohy) i pri písaní cyklu mužských zborov *O horách* (keď priamo požiadal básnika Rudolfa Dilonga o dopísanie nových veršov, umožňujúcich priliehavejšie vystavať hudobnú gradáciu i pestrosť kontrastov). Aj voľný sled Zatloukalových veršov, rapsodicky striedajúcich básnikove city a postrehy, vyžadoval korekciu.

Už od prvých náčrtkov koncipoval Suchoň svoju kantátu ako trojčasťový celok, blížiaci sa tvaru vokálnej symfónie. Každú z častí zapojil do dramaturgického oblúka, smerujúceho od expozície základnej idey cez vyostrenie konfliktu k jeho perspektívnemu riešeniu. Pritom aj na pôde jednotlivých častí dochádza k vnútornému členeniu, zodpovedajúcemu požiadavke dramaticky pointovanej kresby, stavajúcej na kontrastoch z bohatej palety hudobnej expresie. Požiadavka kontrastu pôsobí jednak na úrovni mikroštruktúr a čiastkových elementov, jednak významne modeluje aj napätie celostného tvaru. Vokálno-inštrumentálna zostava: tenor, miešaný zbor a orchester (totožnú zvolil aj Zoltán Kodály v kantáte *Psalmus Hungaricus*, napísanej roku 1923 i Alexander Moyzes v sinfonii-kantáte *Demontáž* z roku 1930) dávala Suchoňovi možnosti budovať celok z rozmanitých vzťahov na rôznych úrovniach celostnej štruktúry – medzi dvoma zdrojmi vokálnej vrstvy (sólom a tenorom), medzi inštrumentálnymi hlasmi a každou z dvoch vrstiev – a napokon zvážiť problémy ich vzájomnej komunikácie. Zmysel pre kontrast viedol Suchoňa k dialógu i kontrapunktu, no viac priestoru venoval aj paralelám a zladeniu jednotlivých vrstiev v záujme účinného vyznenia kulminačných vrcholov i deklinácií.

Prvú časť kantáty predstavuje trojdielny celok s codou, zodpovedajúci formovému obrysu sonátovej formy bez rozvedenia, resp. tzv. sonátovému rondu, kde stredný meditatívny diel v pomalšom tempe a komornejšom zvukovom stvárnení obklopujú diely rapsodicky zvlnené, pripomínajúce vzťah expozície a reprízy. Coda ťaží z druhého dielu. Následkom skladateľovej náklonnosti k rozmanitosti pointovania hudobných kontrastov je ďalšie vnútorné členenie aj vnútri spomenutej trojdielnosti. Celkove sa prvá časť rozpadá na desať vĺn – ide o najrozmernejšiu časť, časovo tvoriacu temer polovicu skladby.

Motív uvádzaný v prvých taktoch skladby v majestátnom zvuku trúbok a trombónov tvorí tvarovo-myšlienkové motto celej kantáty. (Pôvodne sa skladba začínala až terajším piatym taktom.) Je to vstup, navodzujúci základnú expresiu diela v podobe výkriku. (Suchoň takúto invokáciu uplatnil predtým v *Klavírnom kvartete*, *Burleske* i v *Baladickej suite*.) Ak sme v predchádzajúcich prezentáciách Suchoňovej tvorby spomenuli skladateľovu racionálne kontrolovanú precíznosť formovej organizácie, v prípade *Žalmu* to platí ešte výraznejšie: štrukturálne detaily tohto motta (Pr. 1) tvoria model pre koncentrovanú monotematickú výstavbu celého 40-minútového diela, určujú tvárnosť melodických línií, definujú elemen-

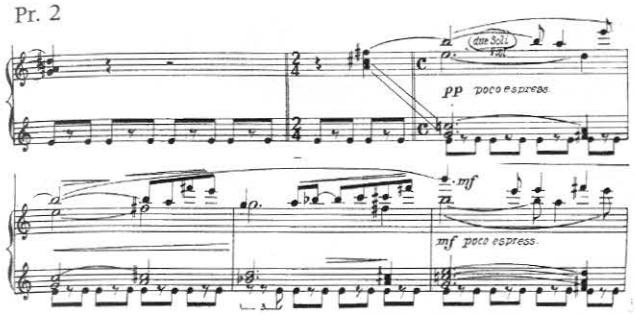
Pr. 1



tárne zdroje kontrastov a harmonicko-tonálnej a štýlotvornej jednoty. Tritónový skok na začiatku a na konci motta zastupuje princípy reprízovosti, uzavretosti i pohybového kontrastu, pripojenie čistej kvarty vytvára trojtónovú kostru es_1–a_1–d_2, ktorej výplň sekundovými krokmi zodpovedá základnému materiálu lokricko-aiolského modu – radu, striedajúcemu veľko- a malosekundové intervaly – a ten ako súčasť novo štruktúrovaného modálneho myslenia kryštalizoval v *Burleske* i *Baladickej suite* a v priezračnej diatonickej podobe sa stal záväzným pre *Žalm* i ďalšie skladateľove diela – *Fantáziu pre husle a orchester*, *Krútňavu* a *Metamorfózy*. Akordický sprievod v druhom takte motta zodpovedá ďalšiemu charakteristickému súzvukovému tvaru Suchoňovej hudby 30. a 40. rokov: tvoria ho dva tritóny v pomere veľkej sekundy (*es*–*a* + *f*–*h*). Spojenie veľkej sekundy s kvartovým skokom symbolizuje velebnosť hôr, slovenskej prírody (ako svedčí jeho frekvencia na závažných miestach zborového cyklu *O horách*, v partitúre *Krútňavy*, *Metamorfóz* a *Horalskej suity*). Aj rytmické usporiadanie motta predurčuje pohybové a tektonické kontrasty v kantáte – tri akcentované tóny v štvrťových hodnotách sú pohybovým základom fugata na začiatku tretej časti kantáty.

V prvom orchestrálnom rozvinutí tohto motta, keď sa interval tritónu mení na čistú kvintu, sa uplatňuje základný potenciál Suchoňovej harmónie, tvar tzv. diatonického totálu: *c*–*e*–*g*–*b*–*d*–*fis*–*a* t. j. terciového sedemzvuku (aj z neho možno odvodiť okrem priezračných durových kvintakordov spomenutý štvorzvuk, zložený z neterciových intervalov – dvoch tritónov v pomere veľkej sekundy). Kánonické doznievanie na spôsob echa (evokujúce plenér slovenských hôr) anticipuje kontrapunktické majstrovstvo skladateľa ako kontrast k prevažne sonoristicky a homofónne koncipovaným ťažiskovým myšlienkam kantáty, fugato na začiatku druhej i tretej časti zabezpečuje zreteľnú formovú členitosť skladby. Nástup zboru vo fortissime, korelujúci so základnou expresívnou polohou začiatku skladby, a jeho následná deklamácia sa rozvíja pre *Žalm* charakteristickým spôsobom postupného stúpania melodickej krivky z hlbokých polôh (podobne bol pointovaný pohyb v 1. časti *Baladickej suity*), mohutnie, zahusťuje sa, až znovu ustrnie na unisone vo vysokom registri sopránov a tenorov (slová „koruna plačov žalostných"). Orchestrálna medzihra, voľne variujúca motivické tvary z úvodnej hudby, sprostredkuje prechod k strednému, kontrastnému dielu. Proti rapsodicky zvrásneným gradáciám a výbuchom i tonálnej pohyblivosti plynúcim z rovnocenného dialógu vokálnej a inštrumentálnej vrstvy dochádza k upokojeniu, skomorneniu faktúry (lyrizujúci efekt dvoch sólových huslí), centrálnej stabilite (ostinatný tón *e* v jemnom zvuku harfy), osvieženej prehodnocovaním pozície tónu

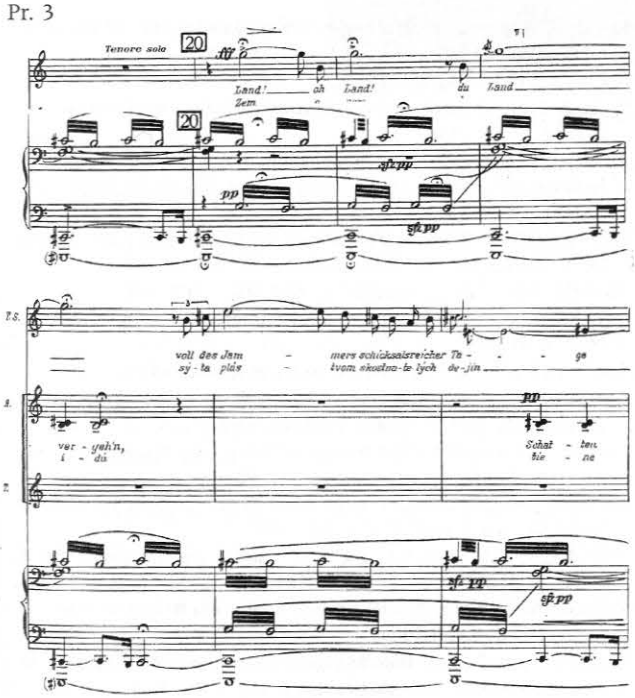
Pr. 2



v akorde (Pr. 2) (v tomto narábaní s harmonickými prostriedkami Suchoň nadväzuje na zvukovú delikátnosť hudby Liszta, Musorgského, Skriabina). Vokálne pletivo sa rozvíja striedmo, väčšinou sekundovými krokmi. Zmena nálady súvisí s textom, opisujúcim krajinu, ktorou putujú zástupy rezignujúcich ľudí (intonácia pripomína pokoru pútnických piesní). Rázny nástup mužských hlasov prerušuje zasnené intermezzo a vracia sa k realite („sveta ty mrzký lán") s reprízou prvej expozičnej myšlienky časti s príznačným nepokojom. Zborové hlasy expresívne (rozpätie hlasov od veľkého *A* po b_2) deklamujú „Zem, krása uplakaná, s korunou tŕňovou,... hrozná vycediť žiaľ!" Orchestrálne intermezzo vyúsťuje do cody – zopakovania zvukovo apartnej a upokojujúcej frázy stabilizovanej figuráciou tónu *d* v harfe a sláčikoch. Časť sa končí smutným konštatovaním vysťahovaleckého osudu („Zem ty hôr a zem ty biedy, zem ty riek a údolí, na more tvojho ľudu ruky idú...").

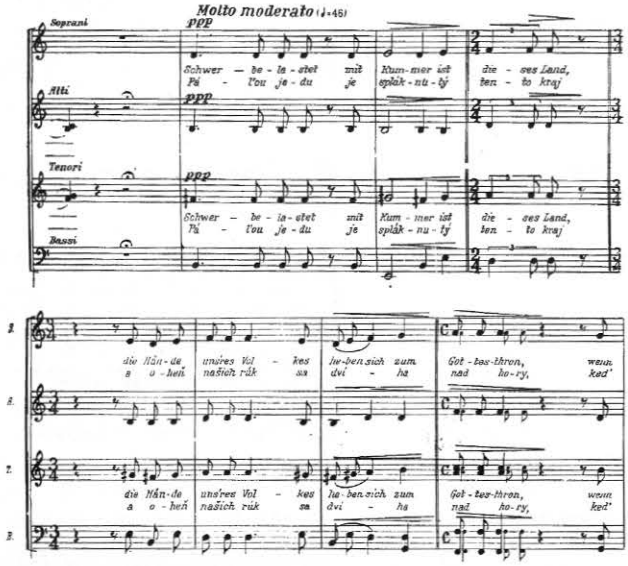
Aj druhá časť kantáty sa vnútorne člení na tri diely, s dôrazom na vokálnu vrstvu – vstupné fugato pizzicata sláčikov sprostredkuje sonoristickú výslednicu, dovtedy v Suchoňovej hudbe neprítomnú. Následná pokorná deklamácia zboru sa viaže na náladu rezignácie, zmierenia sa s osudom (text „Roky idú, tiene idú"). Do dramatického plánu skladby vstupuje nový činiteľ – sólový tenor. Jeho expresívne vypäté výkriky zastupujú hnev barda, vidiaceho poníženie dôstojnosti a života ľudí a prudko ich obviňujúceho z pasivity (Pr. 3), podliehania nerestiam (alkoholizmus) a nečelenia okrádaniu.

Pr. 3



Sugestívne pôsobí opakované volanie barda, ktoré však nechce byť vypočuté – liturgicky čistý a cappella spev ľudí frapuje svojou jednoduchosťou (striedanie kvintakordov) a symbolizuje nezáujem o riešenie problémov. (Pr. 4) Krátka spojka harfy uvádza rozsiahle tenorové sólo, vášnivo žalujúce

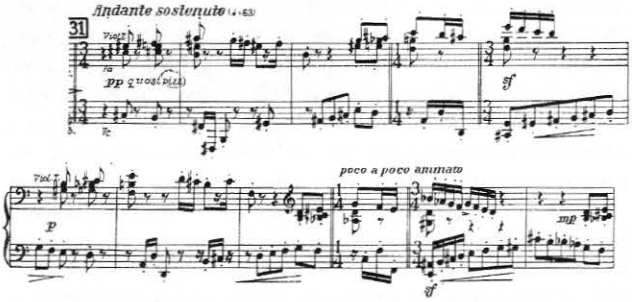
Pr. 4



a stále hľadajúce odozvu. Kontrapozícia troch vrstiev – sóla, zboru a orchestra – plodí osobitú vrstvu rapsodicky artikulovanej expresie, až so stopami kŕčovitosti. Napriek tejto vypätosti, tvoriacej jadro dynamickej formy celej kantáty, Suchoň ani tu nerezignoval na formovú usporiadanosť – časť predstavuje trojdielny pôdorys s tenorovým sólom uprostred a s prvkami zrkadlovej reprízy.

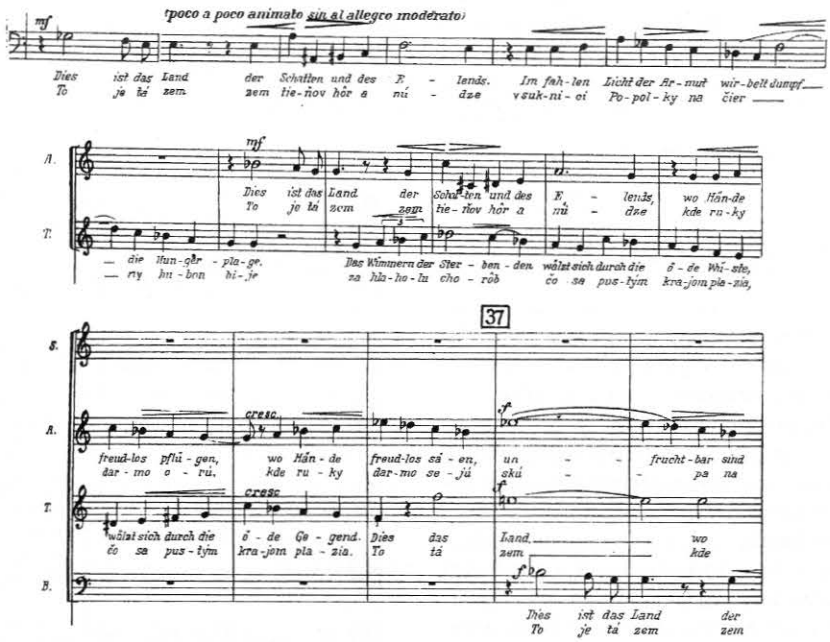
Tretia časť kantáty je uvedená orchestrálnou introdukciou pizzicata sláčikov, kde sa – podobne ako na začiatku druhej časti – objavuje rytmizovaný variant hlavnej témy (Pr. 5). Aj

Pr. 5



v nasledujúcom priebehu hudby sa pripomínajú ďalšie témy i spôsoby harmonicko-tonálnej stabilizácie, s ktorými skladateľ narábal v predchádzajúcich častiach – napríklad krehký zvuk flauty cituje vstupné motto skladby, v zborovom parte sa objavuje melódia zverená v druhej časti sólistovi. Z tejto melódie vyrastá dynamický vrchol časti – štvorhlasné fugato v zbore, podopretom inštrumentálnymi hlasmi. (Pr. 6) Názvuky na rapsodicky zvlnené invokácie z úvodnej časti skladateľ využíva na postupné vlnovito stavané gradačné vzostupy, ústiace do kulminácie, kde sa v texte objavuje nádej vybŕdnuť z osudového položenia („Zem, krása uplakaná, daj nám snívať o jari, s dažďom kvetov, z mrákot pozbieraj nás, z biedy vysloboď nás"). Gradačné vzopätie k jasavému fortissimu sa posledný raz zlomí a vedie k ťaživej otázke o možnej

Pr. 6



neistej budúcnosti krajiny „Na aký kríž zem chcete pribiť zas?" a záverečný zdvih „Do handár zem oblečená spieva svoj žalm" podčiarkuje monumentálne vyznievajúci záver kantáty.

Kompozično-štýlovou úrovňou a presvedčivým stvárnením zvolenej poetickej predlohy predstavuje kantáta *Žalm zeme podkarpatskej* nielen dôstojnú kulmináciu Suchoňovho osobnostného dozrievania, ale aj vyvrcholenie tvorivej aktivity celej skladateľskej generácie prispievajúcej do umeleckých kontextov medzivojnového Slovenska. Širokým záberom do výrazových dispozícií zvoleného obsadenia, dynamicky nabitým expresívnym pulzom sa Suchoňova kantáta hlási k veľkej romantickej tradícii. Skladateľ si uvedomoval možnosť rozpadu rozsiahleho celku na rad pôsobivých, ale izolovaných obrazov, preto tak nástojčivo vytváral na pôde absolútnych tektonických typov spôsoby zjednocovania, vzájomných súvislostí. V dôraze na monotematickosť, monumentalitu vyrastajúcu z dômyselného budovania a výrazovú plasticitu sa Suchoň prihlásil k svojmu pražskému učiteľovi – *Žalm zeme podkarpatskej* dedikoval Vítězslavovi Novákovi. Po premiére kantáty 17. marca 1938 pod taktovkou Karla Nedbala sa ohlasy hudobnej kritiky zhodli na konštatovaní mimoriadnych kvalít diela. S nadšením písal o Suchoňovej hudbe Ivan Ballo, prísny kritik Antonín Hořejš ocenil *Žalm* ako dielo „technicky veľkolepé, myšlienkovo obdivuhodne naplnené, skladobne silné, mohutné a pevné..., ktoré nesie osobitú pečať, priamo zemitú vôňu zeme, v ktorej vzniklo", a začlenil posolstvo ním sprostredkované k dobovej modernej orientácii slovenskej literatúry (prozaické dielo mladého Mila Urbana) a výtvarného umenia (Ľudovít Fulla). Jozef Hlavatý mohol zopakovať svoj postreh, ktorý na margo Suchoňovej hudby prvýkrát vyslovil po uvedení predohry *Kráľ Svätopluk*, že skladateľov talent a štýl sú predurčené na vytvorenie modernej slovenskej hudobnej drámy. O bratislavskej premiére ako o kultúrnej udalosti písali aj české noviny. Za *Žalm* dostal skladateľ prvú cenu Hudobnej matice Umeleckej besedy Slovenska a klavírny výťah skladby vydala viedenská Universal Edition. Žiaľ, ďalší spoločensko-politický vývoj nežičil rozšíreniu tohto diela v zahraničí. Zhodou okolnosti bola premiéra *Žalmu* v deň Hitlerovej anexie Rakúska a mníchovské udalosti o pol roka neskôr predznamenali nielen rozpad Československa, ale aj začiatok 2. svetovej vojny. Skladateľ sa takmer na 10 rokov kompozične odmlčal, na skúsenosti získané v kantáte a na jej myšlienkové posolstvo však organicky nadviazal pri práci na svojom prvom opernom opuse *Krútňava*. Keď už v nových podmienkach, roku 1948, zaznel *Žalm zeme podkarpatskej* prvý raz aj mimo Slovenska – v rámci 3. ročníka medzinárodného hudobného festivalu Pražská jar (s orchestrom Čs. rozhlasu v Bratislave pod taktovkou Ľudovíta Rajtera) – reprezentovalo dielo v tomto kontexte nielen svojho autora, ale aj vysoké profesionálne ambície medzivojnovej slovenskej hudobnej tvorby.

Pramene a literatúra:

SUCHOŇ, Eugen: *Žalm zeme podkarpatskej* – klavírny výťah. Universal Edition Wien 1940

partitúra: SVKL Bratislava 1959

BALLO, Ivan: *K novému dielu Eugena Suchoňa*. In: Jednota, roč. II/1938, 16. 4. 1938

ZATLOUKAL, Jaroslav: *Na okraj kantáty Žalm zeme podkarpatskej*. In: Jednota, roč. II/1938, 23. 4. 1938; tiež in: Slovenská hudba, roč. XXIV/1998, č. 1-2, s. 158-160.

Fis (BOKESOVÁ, Zdenka): *Suchoňova kantáta Žalm zeme podkarpatskej*. In: Slovenská politika, roč. XIX/1938, 23. 3. 1938.

ANDRIČ, Josip: *Slovačka glasba*. Zagreb 1944, s. 102-104.

ZAVARSKÝ, Ernest: Súčasná slovenská hudba. Závodský Bratislava 1947, s. 41-69..

ZAVARSKÝ, Ernest: *Eugen Suchoň*. SVKL Bratislava 1955.

HRUŠOVSKÝ Ivan: *Eugen Suchoň*. In: Slovenská hudba v profiloch a rozboroch. ŠHV Bratislava 1964, s. 190-219.

VAJDA, Igor: *Suchoňov Žalm zeme podkarpatskej*. In: Musicologica Slovaca, roč. I. SAV Bratislava 1969 s. 43-90.

BURLAS, Ladislav: *Jednota a vývoj v diele Eugena Suchoňa*. In: Musicologica Slovaca, I/1969, č. 2, s. 187-199.

KRESÁNEK, Jozef – VAJDA, Igor: *Eugen Suchoň:* Opus Bratislava 1978.

BURLAS, Ladislav: *Slovenská hudobná moderna*. Obzor Bratislava 1983.

ŠTILICHOVÁ, Danica: *Podmanený svet*. Mladé letá Bratislava 1981.

JEGOROVOVÁ, Valęria: *Eugen Suchoň*. Moskva 1987.

ZAGAR, Peter: *Žalmové kantáty Eugena Suchoňa a Zoltána Kodálya*. In: Slovenská hudba, roč. XXIV/1998, č. 1–2, s. 73–81.

Bratislavské hudobné slávnosti

Očakávaná premiéra

O festivalovej dramaturgii sa pohovorilo už kde-čo, každý máme svoje predstavy... predsa však, stavať programy podľa oskúšaného hesla, že „niečo s niečim súvisí" je dosť odvážnym krokom. Hovorím o koncerte, keď náš favorizovaný hosť z Británie **Andrew Mogrelia** znovu vystúpil na dirigentský stupienok, aby v Redute „jedným dychom" uviedol dve skladby. Pergolesiho *Stabat mater* a očakávané, ohlasované premiérové uvedenie oratória Ivana Hrušovského *Rekviem na záver tisícročia*. Na koncerte **28. septembra** sa stretla úctyhodná interpretačná zostava... Tak napríklad Festivalový orchester. Jeho titul – akokoľvek, s príchuťou *ad hoc* – znie hrdo, ale aj zavádzajúco. K tomu druhému adjektívu sa hlásila interpretácia prvej skladby, nedbalo plynúca, epicky a monotónne vyznievajúca Pergolesiho *Stabat mater*. Po predchádzajúcich produkciách sa Mogrelia zapísal u nás ako dirigent chápajúci rôzne štýly, schopný a ochotný v najväčšej pohode a porozumení spristúpniť aj domácu tvorbu. Pri všetkej snahe, s Pergolesim si na festivalovom pódiu nie príliš porozumel. Tak ako sme **Stabat mater** počuli tentokrát, celkom iste nenadchla. Respektíve – ani nemusela zaznieť. Je oveľa viac skladieb, ktoré by povedali poslucháčovi viac a hlavne, „susedsky" by neuškodili... Neviem si totiž predstaviť väčšmi nepriliehavú kombináciu ako boli obe programované diela vedľa seba.

Hovoriť a zamýšľať sa na margo konca tisícročia je počin viac než vážny. Kto si to môže trúfnuť? Zrelý človek, tvorca, filozof... „Hudba mojho Rekviem nie je zameraná optimisticky, v súlade s textom sa prejavuje skôr kriticky, s prevahou drámy, bolesti a úzkosti. Rekviem je aj istým protestom proti automatizmu ľudského hriechu, stelesňovaného nielen šialenstvom po moci, beštialitou, násilím a nenávisťou, ale aj cynizmom, ľahostajnosťou a neprestajným odcudzovaním sa človeka človeku. Na druhej strane moje dielo nechce byť moralitou so zdvihnutým prstom, ktorý pripomína posledný údel človeka, skôr vrúcnou prosbou o dobro..." hovorí autor.

Pokojný, múdry prúd hudby, ktorá znie priam v absolútnych hodnotách... Hrušovský je jedným z mála autorov, ktorí dokážu tak presvedčivo zborovému aparátu vpísať svoje kompozičné a estetické predstavy (**Spevácky zbor mesta Bratislavy, zbormajster Ladislav Holásek**). Dokáže vystavať monument, prežiariť ho myšlienkami, aj životnou múdrosťou. Všetkých jedenásť častí plynie v jednej, prevažne meditatívnej rovine, hudobná hladina výrazu je len nepatrne zvlnená, vytvárajúc vnútornú dynamickú dramaturgiu v okruhu každej z častí. Celistvosť a hogénny ťah skladby zaručuje jasná „počuteľná" motivická prepojenosť. Neobvyklá, no farebne nesmierne impozantná je voľba aparátu. Popri zborovom telese je to dominujúca zostava plechových dychových a bicích nástrojov, so „zmäkčujúcim" velebným zvukom organa (**Aleš Bárta**). Sólové vokálne hlasy zneli dosť nevyrovnane – tenor **Simona Šomoriaja** znel v porovnaní so sopránom **Adriany Kohútkovej** dosť „nedozreto". V organizme samotnej kompozície mi však prekážali verbálne vstupy (interpretačne stvárnené úplne profesionálne **Jozefom Šimonovičom**). Mystickú poéziu Rudolfa Dilonga, podobne ako úderné verše P. Hudáka stačilo vnímať „sekundárne". Skrz clonu Hrušovského hudby. Tá je totiž dostatočne nosná, výrečná, čistá a transparentná. Dajú sa v nej čítať aj nevyslovené či tušené posolstvá, apely, priania...

Na svete je ďalšie rekviem. *Rekviem na záver tisícročia*. Odznelo v pravý čas... a má všetky šance znieť naďalej. Preznievať ako odkaz aj výzva do ďalšieho, rodiaceho sa tisícročia...

FOTO ARCHÍV

PO PREMIÉRE HRUŠOVSKÉHO REQUIEM NA ZÁVER TISÍCROČIA

Český orchester a step

Bratislava vždy v očakávaní a so vzrušením vítala produkcie českých orchestrov. Býval ich *určitý* počet, každý mal svoju „visačku" a charakteristický sound. Zaiste, konštanta ostala, ale odkedy sa s našimi susedmi nevídame až tak často, všeličo sa zmenilo. Aj orchestre. A ako sa zdá, paradoxne medzi nimi pribudli nové... Napríklad **Český národný symfonický orchestr**. Nech sme sa však ako namáhali, z písaných materiálov sme sa toho veľa o tomto telese nedozvedeli. Napokon, nezaškodí aj nejaká tá festivalová hádanka, najmä keď sa začne odvíjať v očakávaní spoľahlivého pozadia tradície českých orchestrov. Ako sme sa však hneď v úvode presvedčili, netreba sa dať apriori zmiasť. České farby boli v prípade koncertu **4. októbra** adjustované americkým dezénom. To znamená: pred orchestrom, ktorý je zrejme akýmsi syndikátom českých orchestrálnych hudobníkov stojí na šéfdirigentskom stupienku Američan **Paul Freeman.** Dramaturgia a umelecké púte teda zákonite podmieňuje a ovplyvňuje toto súžitie. Aj festivalový večer ponúkol programovú vzorku na tento spôsob.

Vítala nás – neobyčajne – *Fanfára pre obyčajných ľudí* Aarona Coplanda. K jej kladom nepatrilo to, že by sa až tak veľmi snažila poslucháča osloviť (vlastne kto sa dobrovoľne hlási k tomuto epitetu?), ale to, že bola úsečná, stručná. David Nathaniel Baker ml. zaznel cez svoj violončelový koncert, ktorého sólový part sa snažil s orchestrom uplatniť očividne muzikálny Čech

Miloš Jahoda. Pri všetkej zhovievavosti, nebolo sa čomu potešiť, nebolo sa o čo zachytiť. Minúty plynuli, tón striedal tón... až posledný dal prísľub na pookriatie v atrakcii programu. Tou bol *Koncert pre stepára a orchester* od Mortona Goulda. A nastala paráda, ktorá skutočne, ako sa po prestávke ukázalo v zmysle posluchárskej hustoty, prilákala do Reduty nadšené davy. Bolo sa na čo pozerať, čo sledovať: svižný, spektakulárny, nervne pulzujúci sólista – stepár **Alexander Lane** si okamžite získal všeobecnú priazeň. Senzácia sa odohrávala so sprievodom dosť obskúrneho hudobného pradiva, odvíjajúceho sa z toho i onoho klbka... S takto gradujúcim programom som očakávala, že sa v Redute vyroja pudlíci na bicykloch... nestalo sa však. Program zavŕšil a uzavrel celkom logicky (nevravím, že „štýlovo") opus 95 Antonína Dvořáka, *Symfónia č. 9 e mol, Novosvetská.* A keďže toto dielo nie je pre nás nóvum, ani záhadou, na jeho pregnantnom hudobnom teréne, v jeho hudobných fabuliach sme mohli testovať ako nás dokázal „rozozvučať" hosťujúci orchester. Výsledok nemožno označiť ako celkom vlažný. Bol to celkom korektný výkon telesa i dostatočne zainteresovaný dirigentský podiel. Možno hľadať úroky v detailoch a celkovom zvukovom rezultáte, celok však vyznel ako solídna satisfakcia – za prvú polovicu programu.

LÝDIA DOHNALOVÁ

FOTO ARCHÍV

PAUL FREEMAN A ALEXANDER LANE

KOMORNÉ KONCERTY

Klavírny recitál **Mikuláša Škutu** (**3. októbra**) bol stretnutím s hudbou 20. storočia v konfrontácii s hudbou J. S. Bacha.

Prvé tóny recitálu patrili Romanovi Bergerovi a jeho dielu *Soft. November music I. Novembrová hudba* sa začína odvíjať od poetického láskania s klavírom, od nežného preludovania, z ktorého začínajú postupne a čoraz naliehavejšie vystupovať oporné body. Naliehavosť sa postupne dostáva do polôh konfrontačných, pričom poetická neha, i keď stále prítomná, sa dostáva do úzadia. Tento vývoj, zdá sa, nebol len v artefakte, ale i v chápaní Mikuláša Škutu, ktorý od samého začiatku vedel, ako postaviť dielo, kam nasmerovať jeho revolučný vývin. Dramatické zauzľovanie hudobného procesu patrí istotne k najvzrušujúcejším okamihom, aké môže klavírna hudba poskytnúť. Kontrasty v striedaní registrov i celého vnútorného vývoja smerovali k transformácii myšlienkového procesu. Je ťažké vyabstrahovať kompozičné zámery len z počutia, bez sledovania notového záznamu. Hudba je však stvorená na počúvanie – pritom *Novembrová hudba* i na uvažovanie. Takto som ju vnímal po dlhšom čase v skvelej Škutovej interpretácii.

Po tejto klavírnej meditácii sa dostala k slovu hudba J. S. Bacha, jeho *Talianský koncert F dur* BWV 971, *Toccata D dur* BWV 912 (pôvodne tiež programovaná *Toccata G dur* BWV 916 nezaznela, pozn. red.). Škuta sa čestne popasoval s Bachovou hudbou klaviristicky. Zdolal úskalia, ktoré sú nemalé, len s drobnými škrabancami a tie ani nestoja za reč. Mal som však pocit, že mu vyšší princíp Bachovej hudby unikol. Musí v nej byť všade prítomná bázeň a svätosť. Bach je vždy modlitbou, i keď ide o kompozíciu koncertantnú. Brilantnosť treba dostať do druhého či tretieho plánu. Žiaľ, nestalo sa – no i tak som obdivoval skvelé klaviristické danosti Škutu, nad ktoré však treba ešte postaviť veľkú barokovú kupolu, aby katedrála Bachovej hudby bola úplná.

Záver koncertu patril dvom Prokofievovým *sonátam – č. 6 a mol op. 82 a č. 7 op. 83.* I tu sa potvrdilo, že Škuta je priam predurčený na hudbu nášho storočia. K Prokofievovým sonátam (presnejšie k ich interpretácii) nieto čo dodať. Treba vysloviť len obdiv a uznanie. Škuta so svojím Prokofievom môže vyjsť i na tie najväčšie koncertné pódia. Cítiť tu jeho široký interpretačný diapazón – smerujúci až k jazzu. Bolo to znamenité...

Každý hudobný festival musí mať okrem veľkých orchestrálnych koncertov tiež drobné komorné zátišia, aby sa k slovu dostali aj tiché miniatúrne fresky. Takýmto komorným zátiším bol i flautový recitál **Sefiky Kutluerovej** (Turecko) s gitaristom **Martinom Krajčom** (Slovensko) **2. októbra** v Primaciálnom paláci.

V rozmanitom programe umelcov sa objavili diela F. Demillaca – *Malá stredoveká suita, Sicilienne* od Giovanni Battista Pergolesiho, *Ária* op. 34 od F. Kleynjansa... atď. Zdalo sa, akoby interpreti v každej ukážke chceli obnažiť inú, vždy novú stránku svojho interpretačného naturelu. Napríklad u Demillaca išlo o snahu vžiť sa do filozofie stredovekého barda a oživiť svet dávnej minulosti. V Pergolesiho hudbe sa zase dostali k slovu juhotalianske tanečné prvky – u Kleynjansa spevnosť. Slovom, dramaturgia jednoznačne postavená na kontrastoch.

Sefika Kutluerová však zaujala poslucháčov i ako interpretačná osobnosť. Celý jej prejav prezrádza ušľachtilú osobnosť. Vie spievať šeptom (Gabriel Fauré – *Pavana*), no i prihovárať sa najrozmanitejšími registrami (N. Coste – *Horal* op. 34, Jacques Ibert – *Medzihra*). Má strhujúci južný temperament (Heitor Villa-Lobos – *Bachianas Brasileiras* č. 5). Známa Schubertova *Serenáda* v jej podaní pôsobila skôr klasicky než romanticky. Nuž a Borneho *Carmen-Fantasy* bola dobrou záverečnou bodkou za celým koncertom.

Sefika Kutluerová však mala znamenitého spoluhráča v mladom slovenskom gitaristovi. Krajčo má zmysel pre drobnokresbu – je dobrým komorným partnerom. S týmto vkladom treba i v budúcnosti tvorivo kalkulovať.

Môj dojem z tohto komorného koncertu bol dobrý: potešiteľný záujem verejnosti a pekné interpretačné výkony. Treba si želať viac?

Bratislava vždy bola magnetom pre veľkých huslistov. Nemožno sa preto čudo-

vať, že posluchač, korý si pamätá mená ako Oistrach, Kogan, Příhoda, Szeryng, Kremer..., čaká od každého husľového recitálu prinajmenšom malý sviatočný okamih. Tak to bolo i **3. októbra** v Zrkadlovej sieni Primaciálneho paláca na koncerte japonskej huslistky **Akiko Suwanai** s českou klaviristkou **Jiřinou Kolmanovou**.

Je už dramaturgickou tradíciou začať recitál velikánmi z obdobia klasicizmu či baroka. Tentoraz voľba padla na Ludwiga van Beethovena a jeho *Sonátu č. 3 pre klavír a husle Es dur* op. 12. Žiaľ, už prvé takty tohto nesmierne náročného diela ukázali, že to nebola šťastná voľba. Takýto dramaturgický „kúsok" si môže dovoliť len málokto; azda len tí najväčší z najväčších. Beethoven túto sonátu (podobne ako ďalšie) totiž nenapísal len pre husle a klavír, ale súčasne aj pre dve ľudské osobnosti, ktoré musia mať vnútorný dôvod na to, aby vôbec takúto hudbu začali hrať. Rovnako musí medzi nimi vzniknúť istý dialóg, súznenie, aby hudba mohla skutočne žiť. A tu bol jeden z hlavných problémov: Suwanai i Kolmanová išli v hudbe „od seba" snažiac sa presadiť vlastnú predstavu – nezávisle od toho druhého. Akoby si každá chcela Beethovena preložiť do svojej materčiny a zatiaľ to univerzálne jednoliate z interpretácie uniklo. V tomto ponímaní zavládlo babylonské zmätenie jazykov.

Súzvuk a harmónia sa zrodili až v geniálnej Schnittkeho *Sonáte č. 1 pre husle a klavír*. Schnittke, ako vždy, chce v každom diele o sebe vypovedať všetko. Už z tohto komorného diela je zrejmé, že vtedy dvadsaťdeväťročný autor dávno vystúpil z „preplneného vlaku" a začal kráčať vlastnou cestou zo zeme do neba. Záverečné tóny *Larga* sú toho dôkazom. Len krôčik a hudba by už prestúpila prah nebeskej brány... Nasledujúce *Allegretto scherzando* však prebúdza autora z tohto sna a zráža ho späť na zem. Schnittke, ako vždy, hľadá a kráča k dokonalosti. Jeho hudba je posadnutá touto túžbou, ktorú nákazlivo a blahodarne okolo seba šíri. Po hudbe Schnittkeho musí prísť vždy ticho.

Husľový recitál však musel pokračovať skladbou *Huka* od japonského skladateľa Toru Takemitsu. Schopnosť prepájať prvky japonskej hudby s európskou kompozičnou tradíciou je čímsi, čo je nám Európanom vzdialené. Takemitsu to dokázal preklenúť bez veľkého gesta v polohách tichej ušľachtilosti a meditácie. Tajomstvo tejto schopnosti spočíva azda i vo východoázijských náboženských učeniach, kde individualita prežíva svoju existenciu v pocite univerzálneho spoločenstva.

Svoje interpretačné majstrovstvo dokumentovala Akiko Suwanai vo výbere *Capricií* Nicolo Paganiniho. Toľkú ľahkosť a samozrejmosť som už dávno nepočul. Bol to Paganini – strhujúci – muzikálny.

IGOR BERGER

STARÁ HUDBA

Na predposlednom koncerte tohtoročných BHS sa predstavil taliansky súbor **Seicentonovecento**. Zastupoval telesá, ktoré reprezentujú prúd interpretácie na dobových nástrojoch alebo kópiách. Stáva sa pomaly tradíciou, že festivalový výbor každoročne dáva príležitosť súborom, ktoré sa špecializujú na starú hudbu. Tým nielen napĺňa základnú charakteristiku veľkého širokospektrálneho festivalu, ale tiež umožňuje určitú konfrontáciu dvoch interpretačných hudobných svetov, ktoré sa síce vzájomne ovplyvňujú, ale v základných pozíciách stoja v dialektickom vzťahu. Problém, ktorý vyplynul z dobrého úmyslu festivalového výboru, totiž osloviť súbor z tejto časti interpretačného spektra, bol v tom, že pre tohtoročný festival angažoval súbor, ktorý nespĺňal základné umelecké kritériá, vznášané dnes na ktorékoľvek hudobné teleso. Porovnávanie sa teda nekonalo, niekoľko zaujímavých indícií však angažovanie diskutovaného talianskeho súboru predsa len prinieslo. Predovšetkým a najmä to, že v radoch festivalového výboru nebolo človeka, ktorý sa skutočne orientuje v danej oblasti. Ak je to naozaj tak, znamená to, že sa tu hazarduje s finančnými prostriedkami, vyčlenenými na tento koncert a navyše sa ešte využíva pomoc Talianskeho kultúrneho inštitútu v Bratislave, ktorý na projekte participoval.

Možno sú to tvrdé slová, ale ak chce mať BHS naďalej ambície uskutočňovať v rámci festivalu koncert súboru, ktorý sa špecializuje na to-ktoré obdobie či štýl, bolo by vhodné konzultovať výber telesa s príslušným odborníkom. Keď hovoríme o talianskych telesách, súbory ako Concerto Italiano, Il Giardino Armonico alebo huslista Fabio Biondi so súborom Europa Galante patria (najmä pri uvádzaní talianskej hudby) k tomu najlepšiemu, čo môžeme v historicky poučenom interpretačnom poli nájsť.

Pokiaľ ide však o súbor Seicentonovecento, budem konkrétny. Ťažiskom jeho programu bolo uvedenie oratória Giacoma Carissimiho *Oh, quam mirabilia*. Objavnou stránkou predvedenia bolo určite zaradenie širšieho inštrumentára v rámci sekcie bassa continua a jeho variabilné využívanie podľa charakteru a štruktúry hudby: tri nástroje – čembalo, organ a teorba zdvojované violončelom, kontrabasom a pozaunou tvorili jadro inštrumentálnej časti telesa. Problém bol v tom, že uvedená sekcia pôsobila dosť nekompaktne z hľadiska súhry aj intonácie. Vôbec najslabším článkom sekcie bol pozaunista: deštruoval takmer každý úsek, v ktorom hral. Jeho nástroj sa navyše podobal dobovej pozaune len korpusom, dôležité črty (vrátane nátrubku a menzúry) niesli parametre pozauny modernej. Podobne pôsobil aj druhý huslista, ktorý okrem faktu, že hral na neprimeranom nástroji, spôsoboval kolízie v spoločnom hraní s kolegom Fabiom Cafarom, podľa mojej mienky jediným pozoruhodným interpretom.

Náročnosť vokálnych partov Carissimiho diela dostatočne preverila schopnosti všetkých spevákov. Môžem iba s ľútosťou skonštatovať, že ani jeden z nich nemal v momente koncertu dostatočné hlasové (v niektorých prípadoch ani technické) predpoklady pre úspešné zvládnutie partov. Okrem toho všetkého treba podotknúť, že najmä prejav sopranistky Nunzie Santodiroccovej išiel príliš nad rámec štýlovej únosnosti vzhľadom na dobovú interpretačnú prax, na ktorú sa Carissimiho dielo svojím vznikom viaže.

V druhej polovici koncertu zaznelo dielo dirigenta súboru Glavia Colussa *Peccavimus Domine*.

RÓBERT ŠEBESTA

MOZARABSKÉ SPEVY

Preplnený kostol reformovanej cirkvi zažil **7. októbra** jeden z vrcholov Bratislavských hudobných slávností – spoločné vystúpenie francúzskeho súboru **Organum** pod vedením **Marcela Pérèsa**, ktorý účinkoval v Bratislave prvýkrát pred štyrmi rokmi, a marockého súboru **Al Assala**. Tieto dve vokálne telesá predviedli exkluzívny, typický festivalový program, zostavený z mozarabských spevov a islamských spevov „samaa". Pred viacerými rokmi pripravil podobný nevšedný zážitok zo

spojenia dvoch na prvý pohľad vzdialených kultúr G. Lesne so svojím súborom (spievali Charpentierove *Lamentácie na Veľký týždeň*) spolu s veľmi kvalitným súborom tradičnej indickej hudby. V Pérèsovom projekte išlo však o kultúry – kresťanskú a islamskú – ktoré mali k sebe podstatne bližšie, dlho vedľa seba koexistovali a vzájomne sa dopĺňali i ovplyvňovali. Toto spojenie dvoch hudobných kultúr ostatne zodpovedá všestranným aktivitám kreatívneho a originálneho M. Pérèsa: už roku 1964 založil nadáciu a centrum pre výskum stredovekej hudby CERIMM (Centre Européen pour la Recherche et l'Interprétation des Musiques Médiévales) v bývalom cisterciátskom opátstve Royaumont, 35 km severne od Paríža. Sústredil okolo seba také osobnosti medievalistiky, ako sú M. Hugo či J. Le Goff (zo strednej Európy s CERIMM úzko spolupracuje predovšetkým prof. Jaromír Černý z Prahy). Roku 1982 Pérès založil súbor Organum a pre firmu Harmonia mundi nahral niekoľko desiatok kritikou vysoko hodnotených CD – s hudbou od raného stredoveku až po 17.–18. storočie (ambroziánsky, beneventský, mozarabský spev, ale aj notredamská škola, kódex Faenza, hudba korzických františkánov, francúzsky plain-chant 17.–18. storočia či hudba byzantského rítu). CERIMM spolupracuje aj s ďalšími podobnými inštitúciami, napríklad s Centre de Musique Baroque de Versailles.

Mozarabský spev, ktorý prežil svoj „zlatý vek" v 8.–10. storočí, no o. i. pod unifikačným tlakom rímskej kúrie takmer zanikol, sa podarilo oživiť čiastočne v 15. storočí vďaka kardinálovi Cisnerosovi, ktorý sa zaslúžil o edície misála a ďalších bohoslužobných kníh, používaných v toledskej katedrále ako centre mozarabského spevu. Podobne ako v prípade gregoriánskeho chorálu to boli už verzie veľmi zjednodušené, umožňujúce len tušiť bohatstvo pôvodných stredovekých melódií zapísaných v niekoľkých zachovaných kódexoch mozarabského rítu. A práve toto bola tá správna situácia, výzva pre Marcela Pérèsa ako historika-medievalistu a interpreta: ako táto hudba vlastne mohla znieť. Tak ako v prípade viachlasu korzických františkánov, improvizovaného na ľudový spôsob, aj tu je jeho riešenie originálne, je to napokon výsledok dôkladného a dosť široko koncipovaného štúdia. Hoci Pérèsov prístup napríklad k interpretácii gregoriánskeho chorálu sa všeobecne neprijíma tak jednoznačne, pre mňa je jeho hypotetická rekonštrukcia i v tomto prípade veľmi presvedčivá a dokonalá. V hlasoch spevákov ožívajú nápevy, čo ani v zápise, v notácii nezaprú vplyvy islamskej kultúry, ktorá na Iberskom polostrove zanechala všeobecne výraznú stopu: aj mozarabské neumy akoby ukrývali v sebe jej stopy. Pérèsova interpretácia je veľmi inšpiratívna. Náročné melizmatické, doslova virtuózne sóla spieva väčšinou sám, hoci hlasovo by sa našli v jeho schole aj kvalitnejší speváci. Mozarabský spev popri kontrastoch sóla a zboru, typických pre jednohlasný bohoslužobný spev katolíckej cirkvi, celkove charakterizuje predovšetkým množstvo pridaných, improvizovaných ozdôb, ako aj miestami improvizovaný viachlas v podobe krátkych heterofonických úsekov, spontánnej zmeny hlasového registra, častých oktáv, ako aj improvizovaných záverov v extrémnych výškach, ktorými sa vyznačovali najmä marockí speváci. Príbuznosť arabských melódií je očividná, sú však predsa len o čosi jednoduchšie a vyznačovali sa miestami až akousi tanečnosťou. Z tejto až nákazlivo peknej hudby si publikum vyžiadalo prídavok: interpreti zopakovali azda tú najzaujímavejšiu zostavu – byzantský nápev, mozarabské alleluja s verzikulom „Videant pauperes" a spev samaa „Tarakto baba arraja". Bol to naozaj nevšedný zážitok!

LADISLAV KAČIC

MTMI – JUBILEJNE

2. októbra sa po skončení štvrtého koncertu tohtoročnej **Medzinárodnej tribúny mladých interpretov** uskutočnila na pódiu Koncertného štúdia Slovenského rozhlasu milá slávnosť, ktorá vždy korunuje niekoľkodňový malý festival uprostred veľkého. MTMI, alebo TIJI/UNESCO v rámci BHS sú sledovanou udalosťou a v jej rámci vyhlasovanie laureátov patrí k osobitým slávnostným podujatiam, na ktoré sa upierajú zraky zahraničného a domáceho publika, koncertnej a agentážnej verejnosti. Talentovaná hudobná mladí, ovenčená čerstvými titulmi prestížnej tribúny, azda bude mať šance u náročných hľadačov talentov... Veď koncertný život je nenásytný a nové tváre, ktoré by pritiahli publikum do koncertných sál, sú vždy vítané.

Od roku 1969 sa touto formou prezentujú mladí interpreti vďaka podpore Medzinárodnej hudobnej rady. Túto ušľachtilú myšlienku uviedol do života Sir Yehudi Menuhin a vďaka tomu si mnohí umelci práve cez tribúnu otvorili cestu do sveta. Walter Rochel, vedúci Delegácie Európskej komisie v SR, Y. P. Tribolet, šéf hudobného departmentu EBU, a predseda medzinárodnej komisie MTMI prof. Miloš Jurkovič vyhlásili nových laureátov. Na základe rozhodnutia komisie získali titul Laureát MTMI traja interpreti: **David Bruchez**, trombón (Švajčiarsko), **Jean Muller**, klavír (Luxembursko), **Ladislav Papp**, harfa (Slovensko).

Ako hrali laureáti

Pre interpreta je rozdiel: prezentovať sa s orchestrom, alebo v rámci komorného polorecitálu. Najmä ak prehliadka má isté „súťažné" prvky, napríklad hodnotiacu komisiu. Na tejto koncertnej tribúne je rovnosť výkonu komorného a orchestrálneho (aspoň) de facto uznaná. „Tribúnové" koncerty sú vždy zaujímavé, neraz práve na nich odzneli festivalové výkony hodné vysokého uznania. To publikum vie oceniť.

Potešujúce je pre nás to, že práve vďaka komornému polorecitálu (**2. 10.**) sa mohol slovenský harfista **Ladislav Papp** predstaviť v rozmanitom harfovom repertoári, možno oveľa viac, mohol teda ukázať viac ako v jednej skladbe s orchestrom.

Čím očaril Ladislav Papp porotu a publikum? Nielen výberom skladieb, ale najmä zrelým pódiovým výkonom a istotou, s akou sa pohyboval v rozmedzí štýlov – klasicizmus, romantizmus a 20. storočie. Diferencovaný tón a farebnú dynamickú škálu predviedol už v úvodnej, krásnej fantazijnej skladbe Alberta Roussela *Impromptu* op. 21. Rovnako ukážkový bol v brilantnej kabinetnej (chcelo by sa mi napísať „salónnej") harfovej sonáte J. L. Dusíka. Miestami dokázal evokovať zvuk raných čembál. Ďalšie *Impromptu* Gabriela Faurého poskytlo priestor množstvu prekvapujúcich detailov v rámci farbistých hudobných obrazov, perlivosti škál, ktoré najmä na harfe znejú tak lahodne. Pri záverečnej *Introdukcii, kadencii a ronde* Eliasa Parish-Alvarsa (anglický rovesník Chopina) som si uvedomila, že harfa patrí k nástrojom, ktorých repertoár bude vždy poskytovať lákavé cukríkovo opojné skladby a že pre interpreta bude dôležité nájsť správny interpretačný kľúč, aby sa vyhol práve onej

sladkastosti (aj keď inak nič proti...). Ladislav Papp našiel správnu schému, stavil na virtuozitu príznačnú pre Alvarsove diela a predviedol túto skladbu ako kultivovanú brilantnú kreáciu harfy, s dobovým koloritom, v ronde s talianskymi nápevmi a poriadne „arpeggiovanú". Majstrovská *Suita pre harfu* op. 83 Benjamina Brittena bola priestorom pre drobné skice, ukážkou prevteľovania v náladovej drobnokresbe, veľmi náročnej na formovú netypickosť suitových častí a hlavne – pre tento náročný nástroj. Originálny rozvrh diela, v ktorom sa nachádzajú toccata aj nocturno, hymnus aj fúga, si vyžaduje plné sústredenie a zmysel pre skratkovitý výraz a pevnú formu. Aj to sa podarilo.

Ladislav Papp získal titul Laureát MTMI '99. Ako je o ňom známe, harfe sa venuje pomerne krátko (profesionálne od roku 1994 na Konzervatóriu v Bratislave), a aj napriek tomu dokázal obsiahnuť veľký oblúk nástrojovej zručnosti, techniky, repertoáru. V minulom roku získal 1. cenu nielen v súťaži slovenských konzervatórií, ale aj na Medzinárodnej harfovej súťaži vo Viedni. Koncertoval v mnohých krajinách v Európe. Samozrejme, hráč jeho kvalít si už dopĺňa umelecký register aj na majstrovských kurzoch (v Paríži) a zahraničným štúdiom na Hochschule für Musik v Detmolde. Je dobré vedieť, že aj v tomto prefeminizovanom odbore sa nájde muž-harfista a že je úspešný. A že pochádza zo Slovenska. Toľko z komorných laureátskych vystúpení.

Ako hrali ďalší dvaja laureáti s orchestrom? 2. októbra im partnera robil **Symfonický orchester Slovenského rozhlasu** s dirigentom **Róbertom Stankovským**. Obaja sólisti – azda to nebola náhoda – sa stali laureátmi na základe tohto vystúpenia. 24-ročný **David Bruchez**, trombonista zo Švajčiarska, sa prezentoval skvelým výkonom v *Koncerte pre pozaunu a orchester* od Henri Frédiena Tomasiho. Najmä posledná časť skladby kladie vysoké nároky nielen na virtuozitu sólistu, ale i na zdatnosť orchestrálnych hráčov a dirigenta. V druhej polovici koncertu sa orchester s dirigentom „blysli" v náročnej, mnohovýznamovej *6. symfónii* Bohuslava Martinů.

Zdá sa, že aj medzinárodné poroty občas podliehajú túžbe oceniť inštrumenty, ktoré nestoja na výslní poslucháčskej obľúbenosti, ale ktoré napriek tomu poskytujú rovnocenné muzikantské zážitky vykúpené skvelými interpretačnými kvalitami. To bol zaiste aj tento prípad. David Bruchez sa vyznačoval aj zmyslom pre humor práve výberom druhej, krátkej sólovej skladby od Jean-Françoisa Michela. Titulom *Hommage à Jean Tinguely* predviedol, že aj hra na trombóne môže byť plná radosti, vtipných muzikantských prekvapení, pri ktorých samotný „príchod a odchod" hráča z pódia iba vypointuje dielo plné šarmu, korenistých tém, rytmických schválností a bezstarostnej nálady. Ako vidieť, aj takto možno zaútočiť na porotcovské hradby... Bývalý lausanský konzervatorista David Bruchez patrí teda k bratislavským laureátom. Na jeho konte je už nejedna súťaž, okrem iných aj v rámci Jeunesses Musicales, Concours International d'Exécution v Ženeve; študoval v New Yorku, hral s dirigentmi ako Rattle, Abbado, Levine, Chailly a ďalší, koncertuje i nahráva.

Po tomto výkone mal neľahkú pozíciu klavirista **Jean Muller** z Luxemburgu. V jeho prospech svedčí to, že hral Chopinov *Koncert pre klavír a orchester č. 1 e mol*, v neprospech – to isté. V publiku sedí komisia, ktorá to počula na rôznych súťažiach ikstý raz. Sedela som v koncertnej sieni pomerne blízko sólistu. Môžem teda povedať, že také výrazné prežívanie celého diela aj na tvári klaviristu som počas tohto festivalu nezaznamenala. Výrazne emocionálne reakcie na hudobné významy prenesené do umelcovej mimiky boli fascinujúce... Ale: svedčí to iba o umelcovom bohatom vnútornom prežívaní, ktoré tlmočí v tvári rovnako intenzívne ako svojou hrou, alebo aj o pokornom „zápase" s dielom, ktoré on vníma kontrastnejšie, než býva zvykom? Bohatý virtuózny register Jean Muller ešte naplno rozvinul v Lisztovom *Rákóczyho pochode*. Dostal z klavíra maximum, dokonca aj v Koncertnom štúdiu SRo znel klavír hrdinsky a dostatočne zvučne pri nápore akordických pochodových rytmov. Podobne ako Liszt, aj Jean Muller už ako 7-ročný hrával verejne. Získal nielen cenu Jeunnes Pianistes roku 1994, ale aj mnohé ďalšie ceny, medzi nimi zo súťaže Hudobnej mládeže (Fond Norberta Stelmesa). Má 20 rokov, koncertuje, nahráva, študuje. Teraz je už držiteľom aj titulu Laureát MTMI '99.

Spomeniem i vystúpenia ostatných favoritov MTMI: klaviristu Martina Kasíka, čembalového dua Edita Keglerová a Iva Vedralová-Štrynclová z ČR, Petara Milica, klaviristu zo Slovinska, klaviristu Sergeja Smirnova z Bieloruska, Emila Rovnera, violončelistu zo Švajčiarska. Ani o jednom z nich nemožno povedať, že by jeho výkon nedosahoval festivalové parametre. Každý podal suverénny pódiový výkon, či to bolo vyrovnané duo českých čembalistiek **Keglerová – Vedralová-Štrynclová** v krásnom dobovom repertoári alebo **Sergej Smirnov** v romantickom, typicky klaviristickom programe. Zaujal aj ďalší klavirista **Petar Milic** s asketickým, vyrovnaným a pokojným prejavom so znakmi vnútornej sily, no predovšetkým v ťažkej Skriabinovej sonáte a v Brahmsovi. Detailná interpunkcia, jemné pradivo vnútorných hlasov v Chopinovej sonáte patrili k pozoruhodným výkonom. Český klavirista **Martin Kasík** hral s orchestrom Mozartov *Koncert pre klavír a orchester A dur* s **Komornou filharmóniou** z Pardubíc (dirigent **Leoš Svárovský**). Prejavil sa ako pohotový klavirista, s ľahkými prstami, pružným frázovaním, technicky bezproblémový. Do najjemnejších detailov prepracoval Rachmaninovu *Etudu – obraz* op. 39... Pri mnohých vystúpeniach, napríklad aj pri violončelistovi **Emilovi Rovnerovi** (Čajkovského *Rokokové variácie* a pozoruhodná Bachova suita), som si neraz povedala: nezávidím komisii, poradie sa každý deň, po každom výkone mení, komu dať iba diplom a komu udeliť titul Laureát MTMI?

Tridsaťročná história koncertnej tribúny svedčí o štafetovom postupe, v ktorom absolventi prvých ročníkov dorastajú do veku porotcovských kategórií... Tak sa kruh uzatvára a koncertný život ide ďalej. Niekedy až veľmi prudko. Napríklad: háčik, ktorý kalil potešenie z možnosti nerušene sledovať výkony mladých. Problém, ako stihnúť o 17. hodine koncert v Moyzesovej sieni, tradične dlhý a zaujímavý, a ešte dobehnúť elegantne a včas do Reduty, alebo nebodaj až do rozhlasu na koncert o 19. hodine, sa mi nepodarilo vyriešiť. Dokonca v závere azda ani samotnej komisii, ktorá sa tiež musela presúvať v „hodine dvanástej".

MEŠKA PUŠKÁŠOVÁ

CITHARA AEDICULAE '99 NITRA

Medzinárodný festival Cithara aediculae, na Slovensku výnimočný zameraním na konfrontáciu mladých interpretov s majstrovskými výkonmi renomovaných gitaristov z Európy i zámoria, vstúpil v tomto roku (18.–23. októbra) už do 17. ročníka. Jeho autor, producent a režisér v jednej osobe, Pavol Sika, nitriansky kultúrny manažér – mág, ktorý dokáže zaplniť koncertné sály i výtvarné siene aj v tej najkritickejšej dobe, uviedol tohtoročný bulletin festivalu slovami: „...stále dospievame akoby k nepochopiteľnému paradoxu. Čím je pre nás rok ťažší – a tento bol pre intelektuálov nesmierne náročný – tým je náš gitarový festival honosnejší, bohatší a jedinečnejší." A skutočne, spolu so stálym dramaturgom festivalu Jánom Labantom zo Žiliny, naším špičkovým koncertným gitaristom a pedagógom, vytvorili v Nitre v podmienkach živoriacej regionálnej kultúry fenomén prestížneho sviatku umenia s neskromnými ambíciami. K veľkorysému profilu tohtoročného podujatia prispeli nielen samotné koncerty, ale aj množstvo sprievodných podujatí, ktoré organizátori a spoluorganizátori (Ponitrianske múzeum v Nitre, Veľvyslanectvo Španielskeho kráľovstva v Bratislave, Rakúske kultúrne centrum v Bratislave, Poľský inštitút v Bratislave, Veľvyslanectvo Kanady v Prahe, Bulharské kultúrne a informačné stredisko v Bratislave, Slovenská hudobná únia v Bratislave, Nitrianska galéria v Nitre, Národné osvetové centrum v Bratislave a Topolchen Parvum, n. f. Topoľčianky) venovali Nitre a jej úsiliu obnoviť ducha svojej zašlej slávy. Záštitu nad festivalom prevzal primátor mesta Nitry Jozef Prokeš a finančne ho podporili aj Mesto a Mestský úrad Nitra, Australian Council for the Arts, Štátny fond kultúry Pro Slovakia, Fond Humanita v Nitre, Kultúrny zväz Bulharov na Slovensku a viacerí reklamní a mediálni partneri.

Inšpiratívnu atmosféru večerných koncertov umocňovala vynikajúca akustika a prostredie nitrianskych kostolov i úvodná festivalová zvučka v podaní domáceho nitrianskeho speváckeho zboru s medzinárodnými parametrami **Cantantina** pod dirigentskou taktovkou **Emila Malatinca**. Dômyselná a jasná predstava o koncepcii festivalu bola zakaždým odmeňovaná vysokou účasťou poslucháčov, najmä z radov mladých ľudí. Nie náhodou teda otváral festival **Medzinárodný mládežnícky orchester** s dirigentom **Konstantinom Ilievskim** a so sólistami **Viktoriou Verbovskou**, violončelo (Bulharsko), **Jánom Labantom**, gitara a **Katarínou Madariovou**. Táto nitrianska violončelistka hrá na nástroji od šiestich rokov, študovala v triede profesora Filipoviča a u profesora Moskovského konzervatória D. Šafrana, ďalej u profesora Walfischa z Londýna a u fínskej violončelistky gruzínskeho pôvodu Viktorie Jaglingovej. Napriek veku dosiahla sľubné výsledky na viacerých súťažiach či vystúpeniach vo Švajčiarsku, Francúzsku, Taliansku a Maďarsku. Výkony spomínaných umelcov, okorenené mladistvým elánom, predznamenali podnetné umelecké zážitky z komornejšie ladených ďalších večerov festivalu.

FOTO ARCHÍV HŽ

GUITAR TREK

Štafetu na druhom večernom koncerte prevzal Rakúšan **Helmuth Jasbar**. Publiku bolo od prvej skladby jasné, že má tú česť s jedným z najvyspelejších reprezentantov klasickej gitarovej hudby. A to nielen pre jeho interpretačné kvality, ale aj vďaka skladateľským aktivitám. Posluchačom ponúkol voľne komponovaný program, z ktorého azda najviac zaujal jeho najčerstvejší opus – fúzia rôznych hudobných kultúr a štýlov – suita *Cestovný denník*.

V koncertnom maratóne pokračovala sympatická, talentovaná devätnásťročná Poľka **Anna Pietrzaková**. Úroveň tohto vystúpenia (J. Dowland, A. Tansman, A. Ruiz Pipo, J. Morel, C. Domeniconi, A. Barrios Mangoré a R. Dyens) potvrdila jej profesionálne úspechy.

O niečo nežnejším podaním reprezentovala španielsku gitarovú školu **Margarita Escarpa**. Okrem skvelého vyrovnaného výkonu na pódiu (F. Martin, F. Mompou, F. Tárrega, J. Dowland, A. Barrios a M. Castelnuovo-Tedesco) predviedla adekvátne nasadenie aj pri vedení Majstrovských gitarových kurzov, už tradične počas festivalu poriadaných pre tridsať-tri frekventantov, a to spolu s Jánom Labantom a Helmuthom Jasbarom.

Predposledný večer festivalu patril Kanaďanovi **Rémi Boucherovi** (J. Polak, J. Kaspar Mertz, J. Rodrigo, H. Villa Lobos, E. Granados a J. Marchand), ktorý suverénne dokázal, že disponuje širokým repertoárom od renesancie až po súčasnú hudbu. Povesť vynikajúceho interpreta potvrdil o. i. skladbou *Štyri živly*, pod ktorú sa podpísal aj ako skladateľ.

Na nezvyčajný zážitok z vystúpenia záverečného hosťa festivalu – austrálskeho gitarového kvarteta **Guitar Trek** – nezabudnú ani gitaroví fajnšmekri. **Timothy Kain, Minh le Hoang, Mark Norton** a **Daniel McKay** dosiahli veľmi osobitý hudobný prejav obsadením štandardnej klasickej ▶

TRNAVSKÉ ORGANOVÉ DNI '99

Pod patronátom mesta Trnava a Západoslovenského múzea v Trnave sa v spolupráci s Nadáciou Mikuláša Schneidera-Trnavského v dňoch 12. až 22. 8. uskutočnil 4. ročník Medzinárodného organového festivalu Trnavské organové dni '99. V Dóme sv. Mikuláša a vo františkánskom kostole odzneli skladby našich i zahraničných skladateľov. Súčasťou festivalu bol kurz pre chrámových organistov.

Podujatie, dnes už tradičné, aj v tomto roku prinieslo niekoľko zaujímavých „lahôdok" pre ucho slovenského milovníka organovej hudby. Okrem iných takou lahôdkou bola festivalová zaujímavosť – povinná improvizácia zúčastnených umelcov na pieseň *Matka Božia trnavská*. Nástroj Dómu sv. Mikuláša z dielne firmy Rieger (1912, skriňa od trnavského organára Valentina Arnolda z roku 1800) zaznel počas tohtoročného augusta hudbou pod rukami piatich európskych umelcov.

12. augusta začal sériu koncertov svojím vystúpením taliansky organista **Giovanni Parissone.** Zaujal neveľmi tradičným, no o to vlastnejším poňatím Bachovej hudby. V Partite *Sei gegrüsset, Jesu gütig* BWV 768 využil interpretačný štýl viac-menej charakteristický pre hudobníkov z krajiny bel canta. Melodiku skladby vyzdvihol najmä zásluhou recitatívnej až improvizačnej hry, všeobecne čoraz väčšmi uprednostňovanej v interpretácii starej hudby. Pri predvedení skladieb Frescobaldiho či Bossiho sa Parissonemu nedá uprieť majstrovstvo skutočného znalca. V improvizácii na pieseň *Matka Božia trnavská* ťažil predovšetkým zo zvláštností modálnej (lydickej) ľudovej melodiky, tvoriacej evidentnú Trnavského inšpiráciu pri komponovaní piesne. Po takmer osemdesiatminútovom koncertnom maratóne hral Parissone hráčsky a poslucháčsky pomerne náročnú skladbu Maxa Regera *Fantázia a fúga op. 57 (Inferno)*.

15. augusta bol vo františkánskom kostole koncert trnavského speváckeho zboru **Musica vocalis** pod vedením jeho dirigenta **Branislava Kostku**. Ním sa zároveň otvorili kurzy pre chrámových organistov, ktoré sú vždy sprievodným podujatím festivalu. Členovia generačne svieže telesa spievali so spontánnym zaujatím diela Monteverdiho a Bibera. Snaha o autentickosť a bezprostredná muzikalita boli zreteľné najmä v živých tempách, citlivom frázovaní i v komornosti obsadenia.

17. augusta pokračovala spolupráca vokálneho a organového umenia. **Stanislav Šurin** nahradil malý pozitív v basso continuo mikulášskym organom a spevácky zbor vystriedal **Peter Mikuláš**. Výsledok bol adekvátny obsadeniu. Mikuláš svojím speváckym majstrovstvom v Dvořákových *Biblických piesňach* opäť presvedčil, že momentálne nemá u nás v ich predvedení konkurenciu. Úspešne sa festivalovému publiku predstavil trnavský rodák a dramaturg Trnavských organových dní Stanislav Šurin. Už v prvej náročnej skladbe, Bachovom *Prelúdiu a fúge Es dur* BWV 552 sa prejavila technická pripravenosť a muzikalita so zreteľom na štýlovosť. Improvizáciu tvorili variácie na Schneiderovu pieseň. Boli v nich využité predovšetkým modálne aspekty melódie z progresívne moderného uhla.

(Dokončené na str. 26)

► gitary, menšej treble guitar (tercovej alebo sopránovej gitary), väčšej barytónovej a najväčšej basovej gitary, čím sa dosiahol podstatne širší a bohatší výsledný zvuk kvarteta. Nesporne najzaujímavejšími opusmi v ich programe (T. Morley, J. Dowland, Anonym, M. Ravel, J. Brahms) bola interpretácia *Piatich kusov* od G. Gershwina a *Opály* (opál je austrálskym národným kameňom – pozn. autora) súčasného austrálskeho skladateľa P. Houghtona. Keďže pre Guitar Trek píše hudbu viacero popredných austrálskych autorov, spýtala som sa umeleckého vedúceho súboru Timothy Kaina, či pozná tvorbu slovenských skladateľov. Jeho odpoveď znela: „Predtým, ako som prišiel na Slovensko, som veľa o vás nevedel. Avšak som rád, že Slováci majú cit pre hudbu a odozva u vášho publika je silná a jasná. Z vašich skladateľov poznám iba Mariána Budoša (slovenský autor žijúci a tvoriaci v Austrálii – pozn. autora). Je to vynikajúca kreatívna osobnosť otvorená každej novej myšlienke. Viacero mladých skladateľov v Austrálii sa uberá týmto smerom, nie sú servilní, ani nepružní, ale v ich hudbe cítiť ozajstný ľudský hlas." Vystúpenie Guitar Trek z Austrálie bolo súčasťou prvej koncertnej cesty súboru po Európe. Už tradične hlavný cyklus večerných gitarových recitálov festivalu Cithara aediculae doplnili sprievodné koncerty, v tomto roku v Bratislave, Topoľčiankach a Galante. Okrem už spomínaných interpretov sa topoľčianskemu publiku predstavilo nové gitarové **duo Peter Remeník** a **Ján Labant** (M. O. Pujol, A. Piazzolla, F. Sor, M. de Falla, A. Aieta). Bohatú mozaiku podujatí festivalu dotvorili pravidelné besedy s interpretmi a sochárske sympózium v Topoľčiankach **Top-Park**, zachytené v prvých festivalových novinách.

Slávnostnou bodkou za festivalom Cithara aediculae '99 bol krst druhého kompaktného disku Jána Labanta s repertoárom z pera Augustína Barriosa Mangoré (1885–1944), ktorú vydalo vydavateľstvo Slovart Records. A prečo si Ján Labant vybral práve tohto autora známeho aj pod prezývkou gitarový Paganini z paraguayskej džungle? „A. Barrios Mangoré je výrazne romantický, skomponoval viac ako tristo brilantných skladieb, mal som si teda z čoho vyberať. Navyše som toho názoru, že latinsko-americké rytmy a naturel nám určite nie sú vzdialené. Pre vydavateľa bolo zasa dôležité, že Barrios bol v posledných dvadsiatich rokoch veľmi populárny. A keďže dokázal vo svojich opusoch skĺbiť príťažlivú melodiku s technickou náročnosťou, táto voľba zodpovedala aj mojim predstavám. Istým povzbudením boli aj veľmi lichotivé kritiky mojej interpretácie Barriosových skladieb počas koncertovania v Poľsku," zhrnul v krátkosti Ján Labant. Dôkazom toho, že tento majster sincerely neodvratne objavil svoju cestu k umeleckým úspechom, je jeho zámer pokračovať v línii uvádzania španielskej a latinskoamerickej literatúry a začať nahrávať tretie CD v budúcom roku.

Tóny hudby dozneli, festivalové heslo „Utinam fiat musica citharea auctor felicitatis nostrae" bolo do dôsledku naplnené, mimoriadne obetavé úsilie organizátorov Cithary aediculae '99 bolo korunované úspechom. Škoda len, že dôsledky nedostatku pôvodnej slovenskej gitarovej tvorby sa prejavujú aj na tomto medzinárodnom festivale z roka na rok vypuklejšie a bolestnejšie.

SILVIA STRUHÁROVÁ

(Dokončenie zo str. 25)

18. augusta sa konala prednáška Johanna Trummera na tému „Význam hudby J. S. Bacha pre katolícku liturgiu". Vhodne vybraté ukážky z Bachovej tvorby dokumentovali možnosti využitia tejto hudby v rámci bohoslužby. J. Trummer sa zameral aj na pokoncilové dianie v cirkevnohudobnej oblasti. Na záver priblížil situáciu cirkevnej hudby v Rakúsku.

19. augusta vystúpil organista **Johann Trummer** z Grazu, slovenskému publiku už známy. Program jeho koncertu tvoril azda najdokonalejší dramaturgický oblúk tohto ročníka festivalu. Chronológiu skladieb Muffata, Walthera, Albrechtsbergera, Mendelssohna a Trummerovej improvizácie uzavrela hudba J. S. Bacha. Diela nemeckej proveniencie osvedčili interpretačnú zbehlosť organistu, a to či už išlo o starú hudbu, alebo o romantika Mendelssohna. Vhodnou interpretačnou výstavbou zvýraznil architektúru kompozícií, čo podčiarkol štýlovou agogickou a ornamentálnou prácou. Jeho improvizácia po úvodnom variačnom exponovaní melódie na spôsob „zvonov" priniesla názvuky na Bachove *Partity*. Neskôr prešla do harmonickej oblasti romantizmu a v závere až do „viernovského" impresionizmu. Bachove diela Trummer zvládol s erudíciou skúseného hráča tejto literatúry.

Moravské organové duo **Hana a Ivo Bartošovci** z Brna predviedlo zaujímavé organové skladby pre dvoch hráčov. Dramaturgia ich koncertu bola zameraná predovšetkým na diela z obdobia klasicizmu. Autentickej interpretácii skladieb staršej literatúry (Albrechtsberger, Wesley, Rutini) by prospela výraznejšia *non legato* artikulácia – azda s výnimkou Schubertovej *Fúgy e mol op. 87*, v ktorej už prevláda širšia romantická melodika. Po improvizácii I. Bartoša, nesenej v romantickom tonálnom duchu a fantazijnej forme, uzavrela koncert jeho skladba, inšpirovaná staročeskou duchovnou piesňou *Svätý Václav*.

Celkovo je možné charakterizovať úroveň Trnavských organových dní '99 ako vysokú a vyrovnanú. Navyše sa tu vyskytli viaceré dramaturgické či interpretačné zaujímavosti (Bossi, Biber, Dvořák, improvizácia H. Trummera či už spomenutá štvorručná organová literatúra v závere festivalu). A tak zostáva len sa tešiť na jubilejný 5. ročník Trnavských organových dní 2000.

MÁRIO SEDLÁR

MEDZINÁRODNÝ ORGANOVÝ FESTIVAL V KOŠICIACH '99

29. ročník Medzinárodného organového festivalu v Košiciach otvoril 14. septembra koncert v Dome umenia, na ktorom sa polorecitálom predstavil **Ivan Sokol**, dlhoročný dramaturg festivalu, osobnosť, ktorá sa výrazne podpísala pod popularitu organových koncertov v Košiciach. *Koncert pre organ a orchester op. 7 č. 1 B dur* od Georga Friedricha Händela vyznel v jeho interpretácii bezproblémovo, s jasnou koncepciou celku. Škoda, že v tomto smere orchestrálny sprievod **Štátnej filharmónie Košice** sólistu nepodporil, ba že spochybnil výkon drobnými intonačnými nepresnosťami a nižšou koncentráciou. Sólistická časť koncertu pokračovala výberom chorálových predohier Johanna Sebastiana Bacha (*Dies sind die heil'gen zehn Gebot, Wir glauben all' an einen Gott, Christ, unser Herr, zum Jordan kam, Jesus Christus unser Heiland*) a bola uzatvorená *Prelúdiom a fúgou h mol* BWV 544. Zatiaľ čo pri chorálových predohrách bolo občas cítiť, že šlo o záskok (ojedinelé rytmické nepresnosti a intonačné kazy) namiesto plánovaného vystúpenia v tom čase nemocného nemeckého organistu Ch. F. Lorenza, *Prelúdium a fúga* mali spoľahlivý motorický základ a účinný ťah. Ivan Sokol sa tu pripomenul ako renomovaný interpret Bachových diel so zmyslom pre tempovú vyrovnanosť. Otvárací koncert uzavrela *Omša C dur „Korunovačná"* KV 317 od W. A. Mozarta. Pod taktovkou Bystríka Režuchu podal orchester ŠFK štandardný výkon. **Košický spevácky zbor učiteľov** (zbormajster Karol Petróczi) mal svoje interpretačné limity v zmysle nevyváženosti ženských a mužských hlasových skupín. Usiloval sa ich preklenúť väčším nasadením, miestami až pátosom, čo, pochopiteľne, veci nepomohlo. Ako snaživý možno hodnotiť aj výkon sólistov – **Miriam Maťašovej, Gabriely Hübnerovej, Michala Lehotského a Martina Gurbaľa**. Všetci sú ešte mladými interpretmi, s perspektívou umeleckého rastu. Zatiaľ ich výkonom miestami chýbal dostatočný nadhľad a istota pri technickom zvládnutí partov. O niečo istejšie pôsobili mužskí sólisti, zvlášť Martin Gurbaľ, disponujúci nielen sľubným hlasovým fondom, ale aj primeranou technickou vyspelosťou.

Na prvý koncert festivalu nadväzovali štyri organové recitály v Dóme sv. Alžbety. Sólistom prvého bol 16. septembra mladý maďarský organista žijúci v Kanade **Xavér Varnus** s programom, ktorý vychádzal v ústrety aj menej náročnému poslucháčovi, jeho interpretačný výkon bol však aj tak veľmi presvedčivý, plný vitality, nápaditosti, technickej brilantnosti a komunikatívnosti. Varnus ukázal, v čom sú prednosti modernej organovej interpretácie, ktorá sa zrejme programovo stavia proti istému akademizmu organovej hry, zotrvávajúcej v stereotypoch „štýlového", niekedy trochu odosobneného a málo transparentného podania. Už v *Prelúdiu, fúge a variácii* op. 18 od Césara Francka naznačil sólista snahu po dôraznejšej artikulácii ústredného motívu a väčšiu uvoľnenosť svojej formovo-tektonickej predstavivosti. *Téma s variáciami a Toccata* od Charlesa Mariu Widora vyzneli tiež trochu inak, než sme zvyknutí: s väčším zmyslom pre kontrast a vnútorný dynamizmus. V *Toccate* prezentoval Varnus svoje nadštandardné technické dispozície, keď zvolil tempo takmer na hranici hrateľnosti. Jeho „rýchla jazda" však nemala „smrť v očiach", skôr bola exhibíciou vitality a opojenia hustou zvukovou sadzbou. Zatiaľ čo *Fantázia d mol* od W. A. Mozarta bola do programu zaradená ako oddychový kus, čo sa sólista usiloval zvýrazniť ľahkosťou a plynulosťou figurácií, *Passacaglia c mol* od J. S. Bacha predstavovala ťažiskové číslo recitálu. Varnus ju zvládol technicky spoľahlivo, opäť so zdôrazňovaním artikulačnej zreteľnosti a kontrastnosti polyfónneho prúdu, s pôsobivým vyvrcholením. Na záver programu predstavil maďarský organista vlastné improvizácie na tému „Nad Tatrou sa blýska". Známy motív bol spočiatku exponovaný na problematickom harmonickom pozadí, neskôr transponovaný do modálneho systému a spracovaný technikou fugata. Zaujímavo pôsobila voľba triviálneho detského popevku v kontrapunkte k vážne a dramaticky ladenej téme, záver vyznel ako triumfálne vyvrcholenie s prechodom do durovej tóniny. Organový recitál Xavéra Varnusa sa stal udalosťou koncertného života Košíc, a to bez ohľadu na možné diskusie o jeho interpretačnom štýle, akcentujúcom snahu dobre „predať" poctivý

kumšt aj za cenu vonkajších efektov a prístupnejšieho repertoára. Logickou bodkou za jeho vystúpením bola séria prídavkov vrátane „obligátnej" *Toccaty a fúgy d mol* od J. S. Bacha.

20. septembra sa predstavila v Dóme sv. Alžbety **Anna Zúriková-Predmerská** s programom smerujúcim od *Livre d'Orgue* od Nicolasa de Grignyho cez Césara Francka (*Chorál č. 1 E dur*) až po Oliviera Messiaena (cyklus symfonických meditácií *L'Ascension*). Dramaturgia koncertu bola v porovnaní s predchádzajúcim odlišná, hoci spojnicu medzi oboma koncertmi tvorila Bachova *Passacaglia c mol*, umožňujúca zaujímavú konfrontáciu dvoch interpretačných prístupov. Zúrikovej Bach pôsobil jednoliatejšie, s akcentovaním ostinatnej témy a zmyslom pre kompozičný celok, na druhej strane nedosahoval stupeň technického nadhľadu Xavéra Varnusa. Znalci s vďačnosťou privítali voľbu skladby reprezentujúcej delikátny štýl francúzskej organovej hry éry Ľudovíta XIV. (Grigny). Škoda len, že sólistke chýbala väčšia rytmická pregnantnosť, takže bohatá ornamentika v jej podaní takmer stierala tanečný pôdorys tejto hudby. Na Messiaenov slávny cyklus boli zvedaví skôr zasvätenejší poslucháči. Zdá sa, že Zúrikovej naturelu nevyhovoval toccatový, dynamický charakter ťažiskovej, tretej časti cyklu, ktorá v jej interpretácii pôsobila dosť staticky a ktorej chýbala logická gradácia. Naopak, *Chorál E dur* od Césara Francka, uvedený na záver recitálu, bol koncepčne logický, nechýbala mu uvoľnenosť ani lyricko-intímna hĺbka vlastná neskorému Franckovmu štýlu.

Recitál francúzskej organistky **Aude Heurtematte** 23. septembra bol prezentáciou výlučne skladieb francúzskych autorov, ktoré interpretovala s nadhľadom skúsenej, skôr racionálne založenej interpretky. Program otvorila *Suita du 1 ton* od Louisa Marchanda, sprítomňujúca zlaté obdobie francúzskej organovej tradície čias Clérambaulta, Dandrieua a Daquina. Typologicky vyhranená kompozícia (jedna z mnohých svojho druhu) s obligátnym vstupom pléna a sledom récitov a dialógov, exponujúcim charakteristické, farebne vyhranené registre dobových francúzskych nástrojov, bola prezentovaná v štýlovo adekvátnej a technicky bezchybnej interpretácii. Potom nasledujúci *Chorál E dur* od Césara Francka mali poslucháči z predchádzajúceho koncertu už odpočúvaný – francúzska organistka ho interpretovala s veľkou technickou precíznosťou a vo voľnejšom tempe, napriek tomu si celok udržal vnútornú dynamiku a súvislý ťah. *Adagio* zo *Symfónie č. 3* od Louisa Vierna a *Improvizácie „Te Deum"* od Charlesa Tournemira tvorili akýsi most medzi Franckom a Messiaenom, ktorého tvorba bola zastúpená raným dielom *Le Banquet Céleste* a 9. časťou cyklu *La Nativité du Seigneur – Dieu parmi nous*. Kým prvá z uvedených populárnych Messiaenových skladieb je akýmsi experimentom s časovou dimenziou (25-taktová skladba trvá vyše 5 minút), v druhej prevládajú toccatové prvky a má atmosféru spontánnej radosti. Heurtematte interpretovala „La Banquet Céleste" znovu na veľkorysejšej časovej ploche, čím (úspešne) otestovala únosnosť vnútorného napätia tejto

FOTO ARCHÍV HŽ

GORDON STEWART

miniatúry. *Dieu parmi nous* mohla byť azda viac spontánnou toccatou, sólistka ju poňala ako bohatšie diferencovaný celok, avšak technicky opäť na vysokej úrovni. Interpretačný výkon francúzskej organistky bol veľmi presvedčivý, so zmyslom pre logické vystavanie hudobného celku, ale aj s typicky francúzskou senzitívnosťou.

Záverečný recitál v Dóme odznel 27. septembra. Sólistom bol prezident britskej asociácie organistov **Gordon Steward** (v súčasnosti titulárny organista Katedrály v Blackburne). Program uviedla *Predohra „Sila hudby"* od Johna Stanleyho, kde Stewart naznačil zmysel pre rytmicky jasne artikulovaný prejav, vychádzajúci v ústrety poslucháčovi, čím nepriamo evokoval spomienku na Varnusov recitál. Skladbou *Voluntary for Doubel Organ* od Henryho Purcella priblížil poslucháčovi menej známy typ kompozície, charakteristický pre anglickú organovú tradíciu. V Anglicku obľúbené voluntaries boli krátke skladby fantazijného typu zložené z kontrastných úsekov rozdielnej sadzby a charakteru. Ďalšie dielo, *Prelúdium a fúga a mol* BWV 543 od J. S. Bacha, návštevníci organových koncertov u nás, naopak, väčšinou dobre poznajú. Stewart sa prejavil ako technicky veľmi zdatný organista, schopný vniesť do zložitého kontrapunktického pradiva vzdušnosť a ľahkosť. Miestami jeho výkonu azda chýbalo viac vnútornej dynamiky a napätia. *Suita č. 5 in G* od W. Walonda bola po Bachovi vítaným uvoľnením, s klasicisticky priezračnou faktúrou. Zaradenie transkripcie klavírneho, resp. orchestrálneho *Adagia a fúgy c mol* od W. A. Mozarta do programu bolo tiež vzhľadom na anglickú organovú tradíciu logické – jeden z protagonistov anglickej organovej hry na prelome 18. a 19. storočia, Thomas Attwood, bol Mozartovým žiakom a pričinil sa o spopularizovanie jeho diel. Pre Stewarta bola znamenitá Mozartova fúga príležitosťou prezentovať technickú vyspelosť a racionálny interpretačný štýl. *Toccata, chorál a fúga* od F. Jacksona boli ukážkou historizujúceho kompozičného smeru v 20. storočí, obohateného o rozšírenú tonálnu harmóniu, zatiaľ čo 3 prelúdiá príslušníka strednej generácie Jana van Ootmersena (*Psalm 77, Die Sünde sind vergeben, Ach, was soll ich Sünder machen*) predstavovali bežnú liturgickú hudbu, využívajúcu jednoduché kompozičné postupy (rytmicky pregnantný motív, ostinatné figúry). Recitál anglického organistu uzavrela *Fantázia a Toccata* od írskeho skladateľa Charlesa Villiersa Stanforda, kde sa mohli opäť naplno prejaviť brilantné technické dispozície a nevšedný interpretačný nadhľad sólistu.

Tohtoročný Medzinárodný organový festival v Košiciach sa vyznačoval celkove veľmi dobrou úrovňou vďaka viacerým pozoruhodným interpretačným výkonom a rôznorodosti prezentovaných tradícií a škôl organovej hudby. Dramaturgii festivalu možno pripísať k dobru, že využila podporu zahraničných kultúrnych inštitútov pôsobiacich u nás (Kultúrny inštitút Maďarskej republiky, Francúzsky inštitút, The British Council), čím našla schodnú cestu pre angažovanie kvalitných interpretov aj v budúcnosti. Dobrým nápadom bolo aj organizovanie koncertov mimo Košíc (22. septembra Aude Heurtematte v Humennom, 28. septembra Gordon Stewart v Spišskej Novej Vsi).

PETER RUŠČIN

VARŠAVSKÁ JESEŇ '99

Medzinárodný festival súčasnej hudby Varšavská jeseň patrí už 42 rokov ku kvalitatívne najzaujímavejším prehliadkam hudby 20. storočia. Jeho dramaturgia sa vždy úzko viazala na súčasné trendy, nevynímajúc tie najavantgardnejšie. Napriek tomu, že festival má svoju charakteristickú pečať, výber uvádzaných diel je širokospektrálny. Skutočný význam Varšavskej jesene pre postkomunistické krajiny spočíval dlhé desaťročia v sprostredkovávaní kultúrneho dialógu medzi Východom a Západom. Posledný ročník sa dramaturgicky opäť priklonil k tradícii prezentácie celého spektra hudobných diel – od klasikov 20. storočia až po najaktuálnejšie kompozície (41. ročník bol tematicky zameraný len na hudbu Škandinávie a Poľska).

Úvodné tóny festivalu zazneli na koncerte 17. 9. venovanom dielu Grażyny Bacewiczovej pri príležitosti 90. výročia jej narodenia. *4. sláčikové kvarteto* je asi najtypickejšou ukážkou jej tvorby, nesúcej znaky výraznej expresivity, premenlivosti, ale aj vplyvu Bélu Bartóka a voľnej atonality Arnolda Schönberga. Bacewiczová sa vo svojich dielach poväčšine pridržala zaužívaných foriem a neoklasicistických kompozičných postupov, vychádzajúc z dokonalého pochopenia hry na sláčikových nástrojoch (pôvodne študovala hru na husliach) a využitia širokej škály ich výrazových prostriedkov i zvukovosti. V miniatúre pre sólové husle *Oberek* sa Bacewiczová blysla vtipom a zmyslom pre virtuózne možnosti nástroja. V druhej polovici autorského koncertu boli uvedené *Andante sostenuto* pre violončelo a klavír a *1. klavírne kvinteto*. Vysoko treba hodnotiť výkon dievčenského sláčikového kvarteta **Dafô**.

Oficiálne otvorenie 42. ročníka festivalu bolo vo Veľkej sále Národnej filharmónie pod taktovkou **Wojciecha Michniewského** (tiež 17. 9). V dramaturgii (nielen) tohto koncertu, bolo neustále cítiť otázku, či na konci 20. storočia možno ešte skomponovať originálnu a silnú hudbu.

Na začiatku odznela skladba Alexandra Mosolowa *Zlievareň* op. 19 (1926). Dielo vychádza z ideálov ruských futuristov a je súčasťou baletu Fabrika, ospevujúceho krásu strojov a veku mechaniky. Bruitistická štvorminútová symfonická miniatúra ohromila veľkým zvukom, motorickou rytmickou pulzáciou a gradáciou. Symfonický orchester Národnej filharmónie si prezentáciou tejto pôsobivej skladby jednoznačne získal publikum.

Sinfonia pre 8 hlasov a orchester Luciana Beria, venovaná Leonardovi Bernsteinovi, ani čo by vystavila sumár kompozičných techník celého nášho storočia, pričom vznikla roku 1968. Je plná symbolov, alúzií, zložitých hudobných (Mahler, Beethoven, Ravel, Brahms), ale aj textových odkazov (Umberto Eco, Lévi-Strauss a James Joyce), náročná na interpretáciu aj percepciu.

Diametrálne odlišný prístup k hudobnej matérii zvolil Witold Szalonek v *Les Sons*. Dielo, premiérované na koncerte Varšavskej jesene '65, nestratilo nič zo svojej pôvodnej hodnoty. Autor je všeobecne považovaný za neúnavného bádateľa v oblasti zvukovosti a patrí k poľskej sonoristickej škole; v *Les Sons* znásobuje účinok skladby výrazne rytmicky členenou tektonikou. Napriek mnohovrstvovej štruktúre očarila jednotou súvislostí.

Litovský skladateľ Akgirdas Martinaitis sa vo svojej postmodernisticky orientovanej kompozícii *Unfinished symphony* (1995) pohral s vrstvením materiálu. Dominovali sladké melodické oblúky (ako zo zlého filmu), ale podfarbené ironickým úsmevom. Symfónia vrcholila synchronizáciou orchestra, no jej zložitosť tkvela v ďalšom pribúdaní vrstiev, plných paralel a autocitátov.

Je zaujímavé, že práve počas otváracieho koncertu v kostole Najsvätejšej Trojice Krzysztof Penderecki dirigoval svoje *Credo*.

Koncert súboru **Icebreaker** (18. 9.) bol pre nás o to zaujímavejší, že sme mohli konfrontovať slovenskú tvorbu, zastúpenú Martinom Burlasom, s dielami Conlona Nancarrowa, Patricka Nunna, ale tiež Franka Zappu v podaní špičkových interpretov.

C. Nancarrow (1912), ktorého tvorbu sme začali spoznávať na Slovensku až v 80. rokoch (jeho sláčikové kvarteto zaznelo na festivale Melos-Étos 1991), bol prezentovaný *Etudami* (*Studies*) č. 7, 2, 2b (cca 1950) – dielom neobyčajne krehkým, plným jemných odtieňov, impresií a ticha. György Ligeti oprávnene považuje Nancarrowa za jedného z najvýznamnejších skladateľov 20. storočia popri Messiaenovi, Webernovi a Ivesovi.

Martin Burlas a jeho *Hudba pre Róberta Dupkalu* (1979) vytvorili s kompozíciou C. Nancarrowa veľmi príťažlivý dramaturgický efekt. Jemné, miestami jazzovo ladené *Etudy* zaujímavo dopĺňala Burlasova dynamicko-expresívna kompozícia, ktorá je nášmu publiku azda známa a ktorá v interpretácii súboru Icebreaker mala veľký úspech.

Zappove ašpirácie v oblasti „vážnej hudby" treba brať vždy trochu s rezervou. Jeho *G – Spot Tornado* (1986) bolo nepochybne jedným z najoriginálnejších záverečných skladieb na Varšavskej jeseni.

V Koncertnom štúdiu Poľského rozhlasu sme si 18. 9. vypočuli **Netherlands Radio Chamber Orchestra** pod vedením dirigenta, skladateľa Petra Eötvösa. Čakal na nás opäť Witold Szalonek a opäť nás prekvapil – koncertom *L'hautbois mon amour* (1999), dokonale vystihujúcim názov: Hoboj moja láska. Jemný cit pre nástroj, experiment a výrazná lyrika, prelínajúce sa celým dielom, ukázali, že Szalonek svojsky nadviazal na tradíciu hobojových koncertov. Opäť vo výbornej interpretácii Kazimierza Dawideka, ktorému Szalonek koncert dedikoval.

Hanna Kulentyová exponovala v priebehu koncertu ďalšiu alternatívu tektonicky bohatej výstavby, využívajúc princípy premenlivosti, prelínania a variovania hudobného materiálu. Dielo *Sinequan Forte B* (1995) znelo „veľkoorchestrálne" a očarilo plnou harmonickou sadzbou, a to aj napriek zostave komorného orchestra.

Zamek Ujazdowski je už tradične miestom, kde sa konajú elektroakustické koncerty. Prvý z nich (17. 9.) bol trochu sklamaním: recitál speváčky a skladateľky **Joan La Barbara** sa v priebehu celého koncertu nevymanil z rámca úžitkovej ezoteriky. Druhý koncert (18. 9) bol akýmsi mapovaním pozície elektroakustickej hudby v súčasnosti. V kompozícii skladateľa Trevora Wisharta bolo možné rozpoznať jeho zmysel pre vtip, nápad a hru s verbálnym materiálom. Wishart varioval, strihal, upravoval, rozkladal slová na hlásky a tóny, rôzne vrstvil a znova skladal bez toho, že by pustil zo zreteľa jednotu myšlienky diela.

Hobojistu **Kazimierza Dawideka** sme videli v ten večer aj v úlohe experimentátora-hráča, ktorý dokáže svoj nástroj za minútu premeniť na hromadu súčiastok a z nich takmer na kaž-

dej vyludzovať ušľachtilé zvuky. Skladba *Glissbigliano* (1998) od A. Zawadzkej-Goloszovej bola v podstate koncertantná a hoboj v nej viedol imaginárny dialóg s MG pásom. Zmienime sa aj o skladbách Magdaleny Dlugoszovej a Magdaleny Klapper-Rybickej, využívajúcich najmä konkrétne zvuky (les, voda, včely) a nápaditú rytmiku.

Milovníci špičkovej interpretácie sa tešili na vystúpenie súboru **Sinfonia 21** (19. 9.) s dirigentom Martynom Brabbinsom. Zaznela dnes už vlastne klasika: Gy. Ligeti – *Ramifications* a A. Pärt – *Silouans Song* v predvedení do detailov vybrúsenom a bezchybnom.

Claude Vivier s dielom *Zipangu* (1980) sa javí ako nasledovník línie francúzskej školy zvukomalebného vyjadrovania a z tohto hľadiska nezaostáva za takými osobnosťami, ako boli Messiaen a Saint-Saëns. Pri premiére skladby *Mirrors* od Anny Zawadskej-Goloszovej musíme vyzdvihnúť prácu dirigenta.

Abstraktná hudba 60. rokov na nás dýchla na malom koncerte **Tria Accento**. Všetky skladby boli napísané za posledných 15 rokov, no obsah v nich zašifrovaný sa strácal v kompozičných obmedzeniach doby ich vzniku.

Bohuslav Schaefer zostal pri svojich zaužívaných výrazových prostriedkoch, ktoré sa za posledné desaťročia veľmi nezmenili.

Perkusie na všetky spôsoby – ako sólové nástroje – využila vo svojej kompozícii *4 Grafiki* (1987–1994) Ewa Synowiecová. Štyri kolážové kompozície sa bežnému poslucháčovi javili ako prezentácia všetkých možných bicích nástrojov. Z formového hľadiska to bola improvizácia, chýbali jej však jednota a kontrast. Tolerantné publikum prijalo skladbu veľkoryso.

Piano and string quartett (1985) od Mortona Feldmana v podaní **Sliezskeho kvarteta** na koncerte 21. 9. vyvolalo medzi poslucháčmi rôzne reakcie. Pre jedných dlhá, pokojná, pomalá skladba, hraná celá v pianissime, pôsobila monotónne a fádne. Pre druhých to však bola mnohotvárna a zvukovo bohatá hudobná konštrukcia. V podstate išlo o experimentovanie s fyzikálnou podstatou zvuku a jeho možnosťami. Skladateľ v celej skladbe odkrýval pôsobenie akordov (hraných na klavíri v arpeggiovej podobe) a dal im nosnú funkciu impresie.

Premiéra *Heart Piece – Double Opera* od Johna Kinga & Krzysztofa Knittela (22. 9.) vyvolala veľký záujem obecenstva. Zhudobnený text Heinera Mullera o láske a nenávisti, vášni a metafyzickom oduševnení dráždil a fascinoval humorom, konfrontáciou – bez predsudkov. V tomto smere sa najviac zviditeľnil nám už známy perkusionista David Moss. Multidimenzionálne hudobné divadlo na povrchu pôsobilo trochu ako show, ale jeho koncepcia s prvkami divadla, spevu, elektroniky a akustických hudobných nástrojov (sláčikové kvarteto) v každom prípade zanechala pestrý a pozitívny zážitok.

Na tohtoročnom festivale sa našiel priestor aj pre mladých, zatiaľ neznámych umelcov. **Wind Orchestra of Royal Northern College of Music** (Manchester) zaujal expresivitou, zvukovou kompaktnosťou a radosťou z hrania. V ich repertoári sa objavili mená ako Anthony Gilbert (*Dream Carousels*, 1998), Krystyna Moszumanska-Nazarová (*Leggiero e mobile*, 1996) John Casken (*Distant Variations*, 1997), Zbigniew Bujarski (*Cassazione per Natale*, 1996), Richard Rodney Bennet (*Morning Music*).

Medzi poľskými skladateľmi (E. Knapik, W. Lutosławski, H. M. Górecki, J. Kornowicz) na koncerte **Orchestra muzyki nowej** zaiskril aj slovenský skladateľ Róbert Rudolf so skladbou *YMRO*. Jednočasťová skladba, založená na princípe kontrastných variácií, bola napísaná na objednávku Varšavskej jesene.

Na záver treba poznamenať, že interpretačná zložka hudobnej produkcie a dramaturgia boli na vysokej úrovni. Rovnako organizačne bol festival pripravený profesionálne, a to aj napriek tomu, že prípravný výbor sa nevyhol finančným problémom.

Tohtoročná Varšavská jeseň nás opätovne presvedčila, že súčasná hudba v kultivovanej podobe a s pozitívnym postojom interpretov k dielu si dokáže získať veľký okruh záujemcov a vytvoriť atmosféru, pre ktorú sa sem oplatí vždy znovu vracať.

MARTIN KOKAVEC, SILVIA ŠÁLYOVÁ, IVANA VUJIC

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]

S gigantickým projektom prichádza na trh s kompaktnými diskami značka Teldec. K 250. výročiu úmrtia Johanna Sebastiana Bacha pripravila vydanie jeho kompletného diela a do nového milénia tak vstúpi s jedinečným prvenstvom – prvou kolekciou tohto druhu. Projekt Bach 2000 zahŕňa neuveriteľných 153 CD s nahrávkami zohľadňujúcimi požiadavky tzv. autentickej interpretácie, bohato ilustrovanú 250-stranovú knihu 24 invencií Johanna Sebastiana Bacha so zoznamom Bachových diel a bonusové CD mapujúce históriu interpretácie Matúšových pašií zachytenú na zvukových nosičoch. Kolekcia nahrávok kompletného Bachovho diela je rozdelená do nasledujúcich oddielov – CD-boxov: 1 – 4. Sakrálne kantáty, 5. Svetské kantáty, 6. Sakrálne vokálne diela, 7. Motetá, chorály a piesne, 8. Diela pre organ, 9 – 10. Diela pre klávesové nástroje, 11. Komorná hudba, 12. Orchestrálne diela.

BACH 2000
THE COMPLETE BACH EDITION

250. výročie Bachovho úmrtia si pripomína aj značka Harmonia mundi, konkrétne limitovanou edíciou výberu z kantát, komorného a organového diela a kompletom orchestrálnych diel. Edícia zahŕňa aj novú nahrávku Matúšových pašií s Philippom Herreweghom. as

V rámci **ROKU KRESŤANSKEJ KULTÚRY** organizovali Západoslovenské múzeum v Trnave v spolupráci s Trnavskou univerzitou **muzikologický seminár** s medzinárodnou účasťou na tému „Úloha spolkov, spoločností a združení v hudobných dejinách Európy". V bohatom programe dvojdňovej konferencie (12. – 13. november) vystúpili referenti zo Slovenska (E. Muntág – Matica slovenská, V. Sedláková – Slovenský spevokol v Martine, Z. Vitálová a D. Slugeň – Schubertiády, Ľ. Červená – Orchestrálne a spevácke združenie Pohronského), Českej republiky (A. Burešová – Komorné spolky v Olomouci, K. Maýrová – České hudobné spolky 19. a 20. storočia v zbierkach MČH), J. Brabcová-Bajgarová – Hudobné spolky v Brne okolo r. 1900), Maďarska (V. Heiszler – Slovanské hudobné spolky v Budapešti 1967–1918), Ukrajiny (N. Samotos – Úloha hudobných spolkov v Ľvove 1860–1930, L. Kyjanovska – Spoločnosť Bojan na prelome 19. a 20. storočia, L. Melnyková – Hudobný spolok v Galícii 1826–1840) a Chorvátska (S. Milaušić-Ceran – Hudobné spolky v Záhrebe 1868–1918). V rámci tohto podujatia otvorili 13. novembra v Dome hudby Mikuláša Schneidera-Trnavského **výstavu** „Cirkevný hudobný spolok v hudobnom živote Trnavy".

PRIX ITALIA 1999

Siena – Florencia 18.–25. 9.

Z histórie súťaže

Rozhlasová a televízna súťaž PRIX ITALIA bola založená roku 1948. Cieľom organizátorov v jej počiatkoch, v čase, keď Európa už bola rozdelená na dva bloky, bolo využiť rozhlas ako médium zjednotenia Európy. A spojujúcim rozhlasovým elementom mali byť umelecké programy. Aktivizovanie intelektuálov a umelcov, ktorí by písali diela pre rozhlas, bolo veľmi dôležité najmä po druhej svetovej vojne, keď Európa bola zdevastovaná a potrebovala získať späť svoje umelecké ideály.

Na jar 1948 sa zišli generálny riaditeľ talianskeho rozhlasu Salvino Sernesi, programový riaditeľ Giulio Razzi a šéf dramatických a zábavných programov Sergio Pugliese s cieľom utvoriť koncepciu súťaže. Rozhlasové programy boli od začiatku delené na hudobné a dramatické. Vedenie RAI a rada PRIX ITALIA sa rozhodli udeľovať finančné odmeny víťazným programom a zároveň tiež dávať možnosť vysielať ich v celej Európe. Štrnásť rozhlasových organizácií, medzi nimi aj Československo, sa zišlo na prvom ročníku 13. septembra 1948 na ostrove Capri. Od tých čias sa kdečo zmenilo; jedným z dôležitých medzníkov bol vstup televízie do súťaže roku 1957. Počet prihlásených verejných i súkromných rozhlasových a televíznych organizácií rokmi rástol. Prichádzalo čoraz viac delegátov a umelcov, rozšírili sa kategórie v rozhlasovej a televíznej oblasti. Talianske mestá s bohatou kultúrnou tradíciou sa vďaka PRIX ITALIA stali stredom pozornosti umeleckého sveta: Benátky (1949), Taormina (1957), Rím (1968), Bologna (1976), Lucca (1986), Palermo (1990), Ravenna (1997). Medzi umelcami, ktorí získali ocenenia za svoje diela, boli o. i. skladateľ Ildebrando Pizzetti (1950), Hans Werner Henze (1953), Krzysztof Penderecki (1967), Luciano Berio (1975), dramatici Friedrich Dürrenmatt (1958), Samuel Becket (1959), z režisérskych osobností napríklad Jean-Pierre Ponnelle (1975).

O tohtoročnej súťaži

Keďže jubilejný (50.) ročník bol vlani v Assisi, rozhodli sa organizátori, zastúpení talianskou televíziou a rozhlasom RAI a radou PRIX ITALIA (v nej sú zastúpené všetky prihlásené rozhlasové a televízne spoločnosti z celého sveta), že tohtoročná súťaž sa po prvý raz v histórii bude konať vo dvoch mestách – v Siene a Florencii. Dôvodom bola túžba skúsiť niečo nové.

Rozhlasové programy boli rozdelené do troch kategórií: hudobné, fiction a dokumentárne programy, podobne to bolo aj v televíznej časti: výkonné umenie, fiction a dokumentárne programy.

Foto Olga Frederiksen

Námestie Santissima Anunziata – sídlo Prix Italia vo Florencii

V rozhlasovej hudobnej kategórii bolo zastúpených 22 programov zo 16 štátov, pričom viaceré boli poznamenané historicko-časovým pohľadom: koniec tisícročia a neistá budúcnosť. Na jednej strane teda boli zhrnujúce programy, ktoré robili bodku za hudbou nášho storočia (program BBC *Settling the score – tabula rasa* a srbskej stanice s názvom *Venticento*); na druhej strane boli programy poznamenané víziami zániku sveta a súdneho dňa (*Diablorence* z produkcie Radio France, *Peregrynacje Pana Podchorazego..3* poľského rozhlasu, ako aj *Detonation Babel* nemeckej stanice ARD).

Prekvapujúco boli do kategórie hudobných programov zaradené programy, ktoré by lepšie zapadli do kategórie programov dramatických. Textová časť dominovala nad hudobnou, ktorá bola viac či menej v pozadí: program austrálskeho rozhlasu *I walked into my mother* s fascinujúcou tematikou aborigénov, ďalej fínskeho rozhlasu *Pedro Paramo*, švajčiarskeho rozhlasu *Fluidofiumericorsi* s hudobnodramatickým spracovaním literárneho diela Jamesa Joycea. Čisto hudobné kompozície boli len štyri: opera *Erosie* od belgického skladateľa H. Rotmana, symfonické dielo *Diablorence* od francúzskeho skladateľa P. Mariétana, elektroakustické dielo *F. OTTO AG* od maďarského skladateľa I. Szigetiho a nakoniec vokálnoinštrumentálne dielo *Figurer i ett landskap* od švédskeho skladateľa C. Unandera-Scharina. – Len na margo: zadeľovanie programov do kategórií nie je úlohou rady PRIX ITALIA.

Víťazný program a programy nominované

Hlavnú cenu PRIX ITALIA v rozhlasovej hudobnej oblasti získal program z Nemecka, produkcia rozhlasovej stanice ARD s názvom *Detonation Babel*. Tvorcovia si dali otázku: Aká je terajšia situácia v umení? Môže byť terajšie umenie originálne? V jedenástich scénach sa skladateľská trojica Hermann Kretschmar, Cathy Millikenová, Dietmar Wiesner s libretistom Helmutom Krausserom pokúsila hudobno-textovou metaforou stvárniť starobylý mýtus o babylonskej veži, symbole ľudskej arogancie voči Bohu.

U tvorcov dostal známy príbeh inú dimenziu: veža sa nikdy nezrútila, svojím spôsobom stále existuje; ľudia nestratili odvahu skúšať niečo nové ani napriek hierarchizácii spoločnosti. Z rádiofonického hľadiska šlo o originálny program, umelecky veľmi pekne realizovaný. Vážnym aj ironickým spôsobom spracovaná textová vrstva sa prelínala s hudobnou, kde ruka v ruke šli staré i súčasné kompozičné techniky a elektroakustické efekty.

Šesťčlenná porota na čele s Odile Magnanovou z CBC (Kanada) okrem víťazného diela odporúčala päť programov, ktoré mali osobité umelecké kvality.

Prvý bol švajčiarsky program *Fluidofiumericorsi* podľa literárnej predlohy Jamesa Joycea pre 4 recitátorov, soprán, klavír a bicie nástroje.

Druhý nominovaný program bol z BBC *Settling the score – tabula rasa.* V ňom originálne výroky skladateľov (Steven Sondheim, Steve Reich, John Tavener, Pierre Boulez, Philip Glass, Eliot Carter, Nadia Boulanger, Olivier Messiaen, John Cage, György Ligeti a i.) o hudobnej harmónii nášho storočia spolu s unikátnymi ukážkami predostreli bohatú paletu hudby nášho storočia. Tento príťažlivý program, aký môže vyprodukovať len BBC, pretože má veľmi bohaté archívy, bol virtuózne redigovaný, no formovo tradičný, bez prvkov novosti.

Tretí bol čisto hudobný program – vokálna suita švédskeho skladateľa Carla Unandera-Scharina na básne Ingamaj Beckovej s názvom *Figurer i ett landskap*, inšpirovaná Watteauovým obrazom z 18. storočia. Ide o desať krátkych poetických básní s rôznymi spevákmi, ktorých farebnosť hlasov podmienila charakter kompozície – od pouličného spevu, folkového brazílskeho frázovania a španielskeho flamenca cez jazzové improvizácie k spevu opernému. Záver tvorila akási elektroakustická koláž všetkých hlasov.

Štvrtý bol program austrálskej stanice ABC *I walked into my mother* od skladateľky Moyai Hendersonovej pre dvoch recitátorov a troch hudobníkov. Text sa odvíjal podľa skutočného tragického príbehu, keď malého chlapca-aborigéna dali do výchovy bielym rodičom. Bol to emocionálne vzrušujúci príbeh s minimalistickým hudobným spracovaním. Škoda, že hudba nedostala väčší priestor a nestala sa partnerom textovej časti.

Posledný, piaty program z francúzskej produkcie s názvom *Diablorence* od skladateľa Pierra Meriétana interpretoval Francúzsky rozhlasový filharmonický orchester na čele s dirigentom Laurentom Cuniotom. Šlo o hudobnú drámu podľa Ramuzovej literárnej predlohy, kde veľký orchester rozvíja príbeh od neľudského ticha „pred vznikom sveta" až po jeho zánik – prírodnú katastrofu, keď sa vrch zrúti. Okrem zvukov orchestra bolo v kompozícii aj veľa zvukov z prírody, ale samotný príbeh padajúceho vrchu bol v skladbe ťažko postihnuteľný a nejasný. Skladba bola nahratá na vysokej profesionálnej úrovni.

V kategórii rozhlasových kultúrnych programov zvíťazil program CBC (Kanada) s názvom *The change in farming* od Adama Goddarda. Kratučký 12-minútový vtipný program bol postavený na dialógu autora-skladateľa so starým otcom. Adam Goddard sa pohrával s nahratým rozhovorom takým spôsobom, že vyberal úseky, ktoré mali v reči melódiu, a tie potom improvizačne spracoval na keyboarde. Nakoniec z toho vznikla malá kompozícia. Aj keď poľnohospodárska téma je pre spracovanie nezvyčajná, text nemal dominantné postavenie; v podstate to bol hudobný program, preto sa o ňom aj zmieňujem.

Foto Olga Frederiksen

Brazílsky folklórny súbor

V súvislosti s hudobnou problematikou chcem uviesť aj programy z televíznej kategórie. V kategórii výkonného umenia zvíťazil program Švédskej televízie s Čajkovského baletom *Törnrosa* (Spiaca krásavica) v televíznej réžii Matsa Eka. Jeho hosťom bolo teleso s 19 tanečníkmi Cullberg Ballet Ensemble. V tejto kategórii zaujal aj iný balet, a to z Českej televízie s názvom *Podivuhodný let* – balet Bohuslava Martinů v réžii J. Nekvasila. Balet nezvíťazil, ale bol spolu s holandským programom *Carmen and Me* nominovaný porotou.

Na záver

Návšteva PRIX ITALIA je vždy zážitkom. Aj keď v tohtoročnej rozhlasovo-hudobnej kategórii nebolo priveľa vysoko kvalitných programov v porovnaní s minulými ročníkmi, predsa sa dá vybrať z tejto ponuky pre tú či onú krajinu.

Celkovo možno konštatovať, že elektroakustická hudba je stále zaujímavá, pričom sa dá vybadať iná tendencia. Každoročne pribúda programov, ktoré sa koncentrujú na samotnú hudbu a na celkovú zrozumiteľnosť hudobno-textovej časti programu. Do popredia sa teda dostávajú tie rádiofonické programy, ktoré vedia osloviť širšiu poslucháčsku vrstvu. Dôvodom môže byť to, že nie každá krajina má možnosť investovať financie do nákladných digitálnych štúdií. Krajiny ako napríklad Švédsko, Anglicko, Francúzsko, Taliansko, Švajčiarsko majú tradíciu v pravidelnom produkovaní elektroakustických kompozícií, určených len pre rozhlasové vysielanie. Napríklad britská BBC má také technické vymoženosti, že ich súťažné programy môžu byť prepracované do najmenších detailov, takže vďaka technickej virtuozite v redigovaní prevýšia technicky slabšie vybavené rozhlasové stanice. Aké šance má teda malá rozhlasová stanica? Má ich zrejme v originálnosti nápadu, zvláštnej téme, inom formovom spracovaní...

V mediálnom svete sa táto súťaž považuje za takú dôležitú ako udeľovanie Oscarov vo filmovom svete. Pre malé televízne alebo rozhlasové spoločnosti cena PRIX ITALIA znamená veľmi veľa: program sa šíri po celom svete, ďalej je s tým spojená veľká reklamná kampaň a ani finančná odmena pre víťaza nie je zanedbateľná (cca 600 000,– Sk). Tí, čo nevyhrajú, až tak veľa nestratia, pretože zostanú v povedomí delegátov a zahraničnej tlače. Navyše môžu získať novú skúsenosť, nápady pre budúce programy. A o to v podstate ide: vytvoriť niečo, čo je ešte zaujímavejšie než to z minulosti.

Oľga Frederiksen

Začiatok koncertnej sezóny Štátnej filharmónie Košice

Otvárací koncert tohtoročnej, teda 31. koncertnej sezóny ŠFK (30. septembra) plynul v znamení tradícií dobrého interpretačného výkonu. Navyše s mimoriadne pozitívnym ohlasom publika. Organizačným garantom večera bol starosta MČ Košice Staré Mesto, umelecko-organizačným spolutvorcom Francúzsky inštitút Bratislava. Dramaturgická skladba programu oslovila azda každého poslucháča – koncepčne upriamená na tvorbu 20. storočia o. i. aktualizovala produkciu súčasnej slovenskej hudby (sympatickým manévrom bolo uvedenie diela v Košiciach žijúceho a tvoriaceho skladateľa Jozefa Podprockého) a zároveň (komerčný moment nevynímajúc) bola populárne ladená.

Orchester ŠF tentoraz predstúpil s mladým nádejným dirigentom Poliakom **Pawelom Przytockim**. Entré programu patrilo prezentácii súčasnej poľskej kompozičnej školy, konkrétne *Hudbe pre sláčiky, trúbky a bicie nástroje* od Graziny Bacewiczovej. Vzájomná sympatia medzi hráčmi a dirigentom, ktorá bola zjavná od prvých taktov, sa dá zaiste pripísať kvalite Przytockého gest a cítenia, umeleckému rozhľadu i vecnému nadhľadu a triezvej koncepcii. *Hudba pre sláčiky, trúbky a bicie nástroje* – toto dielo plné farebných efektov a neustále sa meniacej myšlienkovej invencie (predovšetkým v 2. a 3. časti) zaznelo vďaka spomínaným devízam dirigenta i zvukovej plnokrvnosti a hudobníckej pohotovosti hráčov vo vydarenej podobe.

Príbuznými atribútmi sa vyznačovala aj interpretácia Podprockého *Symfónie č. 2 „Ecce homo"* op. 39. Skladba koncipovaná ako jednoznačná „symfonická freska" hlboko dramatického charakteru bola inšpirovaná Krížovou cestou. Ideové východisko kompozície, Pilátovo zvolanie „Ecce homo" (Evanjelium sv. Jána, 19), evokuje zamyslieť sa nad človekom na konci 20. storočia, nad človekom, ktorého cesta životom je podľa skladateľa v mnohom podobná ceste na Golgotu. Správne pochopenie autorovej intuície a adekvátne hudobné pretlmočenie boli výsledným efektom predvedenia tohto diela. Opäť treba vyzdvihnúť umelecké cítenie Przytockého, ktorý veľmi originálne oživil Podprockého hudbu vhodnými tempovými zmenami, správnymi gradáciami, efektnými dramatickými momentmi či zreteľnou pulzáciou.

Večer kulminoval dielom známym a obľúbeným, Rachmaninovovým *Koncertom pre klavír a orchester č. 2 c mol* op. 12. Sólista **Roger Muraro** (Francúzsko), v domácom prostredí považovaný za umelca par excellence, aj tu potvrdil svoju reputáciu. Krásna, neskororomantická harmonická farebnosť, emócia širokých melodických oblúkov, typicky rachmaninovovský pátos a lyrizmus, to všetko zaznelo v podmanivom zvuku orchestra i sólistu. Muraro má zmysel pre štýl i kultúrnu prezentáciu svojho nástroja, založenú na absolútnom nasadení a ponorení, na technickej suverenite, dispozícii sugestívne ovládať kantilénové pasáže i správne frázovanie.

Zdravá muzika a dôstojnosť prejavu charakterizujú orchester, ktorý dokázal udržať pozornosť poslucháča po celý čas.

Úspešne odštartovaná 31. koncertná sezóna Štátnej filharmónie Košice ponúkla 14. októbra prvý z radu koncerov nazvaných **Koncert k miléniu**. Už v samotnom názve podujatí možno postrehnúť umelecký zámer ŠFK vlastným spôsobom reflektovať myšlienku príchodu nového tisícročia. To bolo impulzom na zostavenie piatich koncertov, v ktorých postupne (okrem iných skladieb) zaznejú Beethovenove symfónie. Obrovská, stále živá popularita Ludwiga van Beethovena – génia tohto tisícročia – unikátnosť a revolučnosť jeho diela boli hlavným motívom dramaturgie ŠF pri voľbe programu na privítanie nového milénia...

Zaujímavá dramaturgická skladba programu oslovila širšie spektrum poslucháčov. Okrem populárneho Beethovenovho diela – jeho fatalizmom a pátosom poznačenej *5. symfónie c mol (Osudovej)* – ponúkla emocionálne vyhrotenú, dramaticky ladenú *Baladickú suitu pre orchester* op. 9 od Eugena Suchoňa a štýlovo neoklasicistický, sólisticky netradične obsadený *Koncert pre flautu, husle a orchester* od Bohuslava Martinů.

Koncert dirigoval **Tomáš Koutník** (ČR), šéfdirigent ŠFK. Jeho umelecké cítenie vychádza z bohatej profesionálnej skúsenosti, širokej rozhľadenosti a hudobníckej erudície. Je typom umelca, ktorému je vlastná kultivovanosť prejavu, ako aj seriózny prístup k naštudovaniu jednotlivých partitúr. Vzájomný rešpekt, ktorý medzi dirigentom a košickou filharmóniou bolo možné postrehnúť, vyústil do zdarného výsledku. K tomu treba prirátať aj muzikantskú pohotovosť orchestra, ktorý napriek malým „balansom" dirigenta nezvykne skĺznuť pod svoj štandard.

Pôsobivým entré programu bola Suchoňova *Baladická suita pre orchester*. Dramatické vypätie, široká expresia a kontrolovaná vášnivosť, typická pre Suchoňov rukopis, nútia poslucháča zamyslieť sa nad posolstvom skladateľovej výpovede, nad pohnútkami, ktoré umelca viedli napísať toto dielo. Ako ideovo závažné vyznelo v interpretácii ŠFK adekvátne s pochopením dynamickej a gradačnej koncepcie, s podmanivou melodickou kresbou a s plnokrvným symfonickým zvukom.

Exponovaná baladickosť a symfonizmus úvodnej skladby vystriedala intimita *Koncertu pre flautu, husle a orchester* od Bohuslava Martinů, v ktorom excelovali obidvaja sólisti, **Juraj Čižmarovič** (husle) i **Ján Figura** (flauta). Umelci disponujú zdravou suverenitou a spontánnosťou v prezentácii svojho nástroja. Na koncertnom pódiu boli rovnocennými partnermi, ktorí zaujmú zmyslom pre štýl i brilantnosť zvuku, podmaňujúcim temperamentom a dokonalosťou súhry. Tá sa prejavila nielen vo vypätých či technicky náročných dialógoch medzi oboma nástrojmi, ale aj v korektnej súhre sólistov s jednotlivými nástrojovými sekciami orchestra, vrátane klavíra. Koutník správne pochopil nálady jednotlivých častí diela a spolu s orchestrom podal kvalitný výkon. Pochváliť treba i interpretáciu klaviristky **Anny Ličkovej**, jej jasnú pianistickú artikuláciu.

„Klopanie osudu na dvere" – imaginárne klopanie nového tisícročia – si poslucháči mohli predstaviť pri počutí prvých štyroch tónov Beethovenovej *5. symfónie c mol (Osudovej)*. Napriek počiatočným rozpakom zo strany orchestra i publika – vyvolané boli zrýchleným tokom a trocha nadsadeným tempom prvej časti – notoricky známa hudba postupne navodila pohodu azda

každému v sále. Všetko sa skončilo šťastne. Vlastne, všetko sa napravilo už v druhej časti. Bol to určite Koutníkov pocit zodpovednosti i úcta k dielu (dirigoval spamäti), ktoré spôsobili umelcov „zrýchlený tep" (v úvodnej časti) a zároveň prispeli k peknému umeleckému zážitku z Beethovenovej symfónie.

ZUZANA LENÁRTOVÁ

HUDBA NESTOROV

Ján Móry v Spišskej Novej Vsi

Literárne a hudobné múzeum v Banskej Bystrici patrí k inštitúciám, ktoré nielen dokumentujú, uchovávajú a ochraňujú, ale aj propagujú a oživujú osobnosti a diela z nedávnej i dávnejšej minulosti našej kultúrnej histórie. Medzi temer zabudnutých a obchádzaných skladateľov patrí aj nestor slovenskej operety Ján Móry (1892–1978), ktorého hudobná pozostalosť je deponovaná práve v tomto múzeu. Vďaka podpore móryovskej rodiny a pochopeniu predstaviteľov viacerých miest a inštitúcií sa v posledných rokoch darí sprostredkovávať Móryho hudbu verejnosti na Slovensku i v zahraničí. Výsledkom vynikajúcej spolupráce múzea s Jaroslavom Stráňavským, majiteľom firmy Music Master Banská Bystrica, ktorý projekt sčasti financoval i vydal, bol na sklonku roka 1997 kompaktný disk s operetnými melódiami Jána Móryho pod názvom Len ty, jediná. Po úspešnej prezentácii tohto vydareného titulu na pôde múzea (21.4.1998) a v Hudobnom fonde v Bratislave (14.5.1998) v klubovej podobe s reprodukovanou hudbou sme dostali možnosť predstaviť hudbu Jána Móryho i spomínané CD na dvoch výchovných koncertoch a komornom koncerte v Spišskej Novej Vsi 24. septembra 1999. Na všetkých podujatiach sa zúčastnila aj skladateľova manželka prof. Magda Szakmáry-Móryová s dcérou Líviou Kammelovou, ktorá žije v Nemecku. Vďaka veľkorysosti a neobvyklej starostlivosti primátora mesta Ing. Karola Mitríka a vedúceho kancelárie primátora Ing. J. Sendreia a riaditeľa Mestského kultúrneho strediska E. Labaja to bol zároveň krásny darček pani Móryovej k významným narodeninám (29. 9.). Primátor sám prišiel na koncert a v úvodnom slove si zaspomínal na Jána Móryho ako na svojho učiteľa v Hudobnej škole v Spišskej Novej Vsi.

Interpreti z Móryho rodného mesta – Banskej Bystrice – v dramaturgii M. Bárdiovej predviedli najmä výber z piesňovej a husľovej tvorby skladateľa. Na úvod zaznela suita *Pod Kriváňom* op. 19 v klavírnej verzii v podaní **Dariny Turňovej**, ktorá presvedčila o svojej mimoriadnej technickej zručnosti, i o schopnosti adekvátne výrazovo pretlmočiť hudobný obsah a zaujať poslucháča. Zároveň sa predstavila aj v polohe neoceniteľnej partnerky pri klavírnom sprievode sólistov. Sopranistka **Alžbeta Trgová** s ľahkou koloratúrou bravúrne predviedla cyklus štyroch piesní *Pozdrav jari* (*Fialka, Snežienky, Vtáčí spev, Škovránok*) a *Uspávanku* na slová Clemensa Brentana a z operetných melódií *Májovú pieseň* (*Mailied*) z detskej opery *Zlatovláska*. **Tamara Brummerová**, o. i. aj žiačka vokálnej triedy prof. M. Móryovej na bratislavskom Konzervatóriu, interpretovala *Uspávanku* (*Wiegenlied*) na slová W. A. Hellmanna, piesne *Jenom jeden jediný den* a *Když v máji rozkvétá se zem* z operety *Slečna vdova*, na ktorej J. Móry spolupracoval s O. Novým a pieseň *Fialôčka tmavá* zo spevohry *La Vallièrre*. Zaujala vysokou vokálnou kultúrou a krásnou mezzosopránovou farbou hlasu. Osviežením vokálneho programu boli koncertné vstupy **Jaroslava Stráňavského**. Pri realizácii CD „Len ty, jediná" a aranžovaní rovnomennej piesne pre tenor a symfonický orchester, pretože partitúra je zatiaľ nezvestná, ho hudba Jána Móryho tak zaujala, že ho inšpirovala aj na naštudovanie kompozícií pre husle a klavír. Na koncerte brilantne a s veľkou muzikalitou interpretoval *Poem I. a II.* op.14, ako aj dve piesne – *Len ty, jediná* zo spevohry *La Vallière* a *Valčík na rozlúčku*. Na záver koncertu sa obe speváčky predstavili aj ako operné sólistky a pridali árie zo svojho kmeňového repertoáru.

Súčasťou koncertu bol aj predaj CD Jána Móryho (so špeciálnou zľavou vydavateľa). Hľadisko koncertnej sály Reduty zaplnili predovšetkým milovníci hudby, medzi ktorými boli mnohí bývalí Móryho žiaci z vtedajšej hudobnej školy v Spišskej Novej Vsi. Po koncerte sa s nami podelili o svoje spomienky na skladateľa, o notové materiály, ktoré pre nich z nedostatku inštruktívnej literatúry v 50. rokoch písal, ale aj o dojmy z koncertu. Pri počúvaní Móryho osobitých a vždy nových a iných melódií sme si uvedomili, aké významné miesto vo vývoji európskej operety tento skladateľ zaujíma. Bolo by na škodu, keby sme ho pred Európou neprezentovali.

MARIANNA BÁRDIOVÁ

FOTO LÍVIA KAMMEL-MÉRYOVÁ

T. BRUMMEROVÁ (SPEV), D. TURŇOVÁ (KLAVÍR)

Bellovský koncert v Liptovskom Mikuláši

Program koncertu (19. októbra) sa orientoval predovšetkým na výber z piesňovej a klavírnej tvorby Jána Levoslava Bellu v podaní **Nao Higano** a **Daniely Varínskej** a pri tom aj na piesne japonského skladateľa Kósaku Yamadu.

Jeho dramaturgia bola zaujímavá aj tým, že vytvorila kontrasty medzi Bellovými klavírnymi skladbami z prvého tvorivého obdobia a piesňami, ktoré komponoval už po štúdijnej ceste v Prahe, Drážďanoch, Berlíne, Lipsku a Mníchove, kde sa zoznámil s netušenými umeleckými rozmermi vtedajšieho európskeho hudobného romantizmu. V brilantnom podaní Daniely Varínskej zazneli najprv klavírne variácie *Letí, letí roj* op. 21, ktoré Bella skomponoval na konci svojho pôsobenia v Banskej Bystrici (1869). V prvom

(Dokončenie na str. 34)

Nová kapitola nabuccománie v SND

Nemienim, samozrejme, polemizovať s dramaturgom Júliusom Gyermekom o tom, že *Nabucco* je skvelou partitúrou mladého Verdiho. Ťažšie je mi stotožniť sa s prívlastkami „opera výnimočná, nie každodenná", či „psychologický fenomén" (viď bulletin k poslednej premiére Opery SND), z historického pohľadu spochybniteľnými a znejúcimi prinajmenšom nadnesene. Z *Nabucca*, nazdávam sa, sa vyrobil „fenomén" na Slovensku, kde ho na úkor prezentácie ďalších diel raného Verdiho či jeho bezprostredných predchodcov servilnosť dramaturgie podsúvala obecenstvu takmer nepretržite. Nevidím teda v súvislosti s kultom *Nabucca* veľa dôvodov pre samochválu. Notabene z pera Júliusa Gyermeka, ktorého skomolená, o Geigerovu úpravu opretá inscenácia takmer po tri desaťročia budila vo verejnosti ilúziu pravej tváre prvej úspešnej opery Giuseppe Verdiho. Bol to však pseudo-Nabucco s poprehadzovanými scénami, zmenenými vzťahmi medzi postavami a s chýbajúcou vari tretinou hudby. Svojho času – to mu však len slúži ku cti – plnil bratislavský *Nabucco* analogickú funkciu ako v dobe vzniku. Mám na mysli jeseň 1968, prvé predstavenie sezóny po augustových udalostiach, keď som bol i ja svedkom javu, že operné dielo, zvlášť jeho vybraté scény, dokázali byť aktuálnym apelom. Rokmi však táto inscenácia strácala svoje dramaturgické aj umelecké opodstatnenie.

Dnes sa *Nabucco* vracia na dosky Opery SND v origináli. Ide o návrat žiaduci, opodstatnený? Pokiaľ mám na zreteli dielo samotné, tak rehabilitáciu si zaslúžilo (hoci pred Bratislavou uviedli Ricordiho verziu v Košiciach i Banskej Bystrici), no pokiaľ ide o jeho dramaturgickú hodnotu, to je aj všetko. Ak, pravda, nerátame očakávaný divácky boom. Väčšmi než *Nabucca* sa žiadalo spoznať iné rané verdiovky, alebo – ak chceme ostať na pôde bel canta – ľubovoľnú operu seriu Rossiniho, Belliniho či Donizettiho. Predsa však vidím istý prínos novej produkcie: spočíva v mladom tíme tvorcov. Hudobné naštudovanie zverilo vedenie divadla do rúk **Rastislava Štúra**, na poste režisérskom a výtvarníckom sa objavila v SND debutujúca **Zuzana Lacková**. Jej scénografickým spolupracovníkom bol **Vladimír Čáp**.

Rastislav Štúr dostal po čase samostatnú príležitosť a vnímal ju ako vážnu previerku svojich profesionálnych schopností. Z koncepčného hľadiska sa zhostil pridelenej úlohy pozoruhodne. Pulz raného Verdiho zachytil veľmi presne, volil kontrastné tempá pre vláčne cavatiny a briskné cabaletty, dokázal jednotlivé hudobné čísla i scény patrične gradovať. Určite by ešte väčšiu dávku dramatickej účinnosti dosiahol, keby mal po oba premiérové večery k dispozícii priliehavejšie sólistické obsadenia. Veľa totiž závisí od vokálno-technického a štýlového vybavenia spevákov, od ich afinity k talianskej vokálnej estetike (vrátane citu pre správne akcenty, modelovania legatovej frázy, precíznosti v ozdobách atď.) a v neposlednom rade od poctivosti prístupu ku skladateľskému zápisu. Plasticky a kultivovane znel pod Štúrovou taktovkou orchester: bol tvárny v dynamike, presný v rytme a citlivo sprevádzal hlasy sólistov. Chvályhodný výkon podal tiež zbor (zbormajsterka **Naďa Raková**), ktorý nespieval pre vonkajší efekt, ale výrazovo zanietene a dynamicky vypracovane.

Vari najviac sa očakávalo, ako verdiovskej látke porozumie mladá režisérka Zuzana Lacková. Na profesionálnej scéne dosiaľ zaujala jej *Figarova svadba* v Košiciach, ktorá nás – podobne ako aktivity v rámci VŠMU – oprávňovala považovať ju za obrovský, názorovo vyprofilovaný talent. Verdi zrejme nie je Lackovej umeleckému naturelu až taký blízky, čo však neznamená, že si preňho nenašla zaujímavý interpretačný kľúč. Ten spočíva opäť v nekomplikovanom riešení, kde dominantnú, symbolizujúcu úlohu hrajú farby, svetlá, tiene a striedma práca s točňou. Hudbu a dramatickú akciu vníma ▶

(Dokončenie zo str. 33)

piesňovom bloku predviedla Nao Higano tri piesne na nemecké texty Huga Krebsa, Johanna Grasbergera a Heinricha Heineho – *Allein mit dir* (Sám s tebou), *Ernst im Herzen* (Vážnosť v srdci) a *Der Herzallerliebsten* (Najdrahšej kráske krás). Vznikali v rozrušení mysle i duše pod silným Bellovým dojmom zo spomínanej cesty, i svojej zakázanej lásky ku kremnickej meštianskej dcére Henriete Campione. Pri počúvaní príjemného svietivého sopránu Nao Higano v ukážkovej dikcii, výslovnosti, zrozumiteľnosti i tvarovaní a nosnosti fráz sme si naplno uvedomili kompozičnú hodnotu, krásu i hlboký bolestný obsah piesní. *Štyri charakteristické skladby* pre klavír (*Caprice, Vivace, Tanec víl, Capricietto*), tiež z banskobystrického obdobia, potom vystriedal druhý piesňový blok, ktorý pozostával z troch piesní z cyklu *Matka nad kolískou* na slová Petra Bellu Horala (1924) a ďalšie dve piesne *Čarujem ti* a *Iskierky* z tohto obdobia. Bellovskú časť koncertu zakončila Daniela Varínska *Sonatínou e mol*, ktorá pochádza zo začiatku skladateľovho kremnického obdobia. Na štyroch piesňach z mimoriadne bohatej vokálnej tvorby japonského autora Kósaku Yamada *Kane ga narimas* (Zvon zvoní), *Karatači no hana* (Kvet gardénie), *Čúgok čihó no komoriuta* (Uspávanka z oblasti Čúgoku), *Kajanoki jama* (Slamená hora) jednoznačne možno rozpoznať vplyvy jeho európskeho kompozičného školenia. V týchto ešte viac vynikla osobná zainteresovanosť sopranistky. Jej citlivé modelovanie výrazu spolu s vynikajúcou súhrou pripravili s klavírnym sprievodom Daniely Varínskej návštevníkom koncertu nezabudnuteľný zážitok. Vynútili si aj pôvabný japonský prídavok a neplánovanú záverečnú autogramiádu. Návštevnícky úspech zaznamenali aj bulletiny *Exegi monumentum, život a dielo J. L. Bellu v obrazových dokumentoch* od autorov Jany Lengovej a Vladimíra Čížika, ktoré pre podujatie dala k dispozícii Nadácia Jána Levoslava Bellu. Umelkyniam sa osobne poďakoval primátor Liptovského Mikuláša MUDr. Alexander Slafkovský.

Myslím si, že z koncertu doplneného o sprievodné slovo mali radosť všetci – organizátori, účinkujúce i obecenstvo. Budeme sa tešiť, ak sa podobné podujatia uskutočnia aj v ďalších mestách na Slovensku.

MARIANNA BÁRDIOVÁ

skôr senzitívne, cez prizmu scénického obrazu. Nezakladá si na dramatickej expresivite, dejové konflikty modeluje mäkšie, plastickejšie, takpovediac dievčensky nežnejšie. Aj keď ranoverdiovský sloh je predsa len trocha príkrejší, Lackovej výklad nesploštil ostrie drámy, iba ju posunul do ľudskejších, introvertnejších polôh. Výtvarné riešenie nekreslí realistický kolorit doby a prostredia, ide skôr o štylizovaný výklad univerzálneho, nadčasového posolstva o túžbe po slobode a o nezmyselnosti konfliktov. Jednotlivé svety, kultúry a náboženské spoločenstvá odlišujú farby, premietnuté do javiskového reálu i kostýmov. Zuzana Lacková v opere zjavne vyznáva prioritu hudby. Sólisti sú jej určite vďační za to, že ponecháva ich vokálnej prezentácii voľný priestor, nerozptyľuje ich náročnejšími aranžmánmi, ba občas sa prikláňa až k rovine koncertantnej. Ak túto poetiku prijímam (napokon, ide o vzácny prejav nezaťaženosti bednárikovským komplexom), predsa len mám k nej isté poznámky. Niektoré výstupy si vyžadovali viac razancie (napríklad prvé zjavenie sa Abigail), profily postáv mohli byť ešte ostrejšie a väzby medzi nimi detailnejšie prepracované. Istým problémom pre režisérku boli príchody a odchody postáv z javiska. Nešlo však o nedostatky podstatné, takže pozitívny dojem z bratislavského debutu Zuzany Lackovej vôbec neovplyvnili. Verím, že ďalšie príležitosti nedajú na seba dlho čakať.

Menej vydarenou zložkou premiérových večerov prekvapujúco boli sólistické výkony. Ukázalo sa, že nie pre každý taliansky titul má naša prvá scéna optimálne obsadenie, hoci Nabucco je smelo alternovaný trojnásobne, v prípade najnáročnejšej postavy Abigail sú k dispozícii až štyri umelkyne. **Ľubica Rybárska** je vybavená dostatočne objemným, dramatickým a v hlbokej polohe tmavým tónom, ktorý pritom dokáže usmerniť i do lyrických výrazových dimenzií. Pôsobivá bola jej ária v 2. dejstve, ale tiež bohato tieňované záverečné arioso. Na druhej strane s veľkou razanciou, zavše trocha na úkor intonačnej čistoty, zvládla výšky a pomerne spoľahlivo sa zhostila i pohyblivých pasáží. Obsadenie alternujúcou **Idou Kirilovou** možno považovať za experiment a výlet mimo hlasového odboru. Fakt, že mezzosopranistka dokázala opakovane zaspievať vysoké *c*, je síce hodný obdivu, tessitura partu Abigail ako celku je však pre Kirilovú už príliš vysoká. Daňou za sopránové „ladenie" hlasu boli, žiaľ, menej zvučné hĺbky (ale ani vysoká poloha nemala vždy istotu), takže zamýšľaná tmavšia, démonickejšia charakteristika roly sa minula účinkom. Umelkyňa bude musieť sama prehodnotiť, či podobné pokusy sú pre jej kvalitný hlasový materiál užitočné.

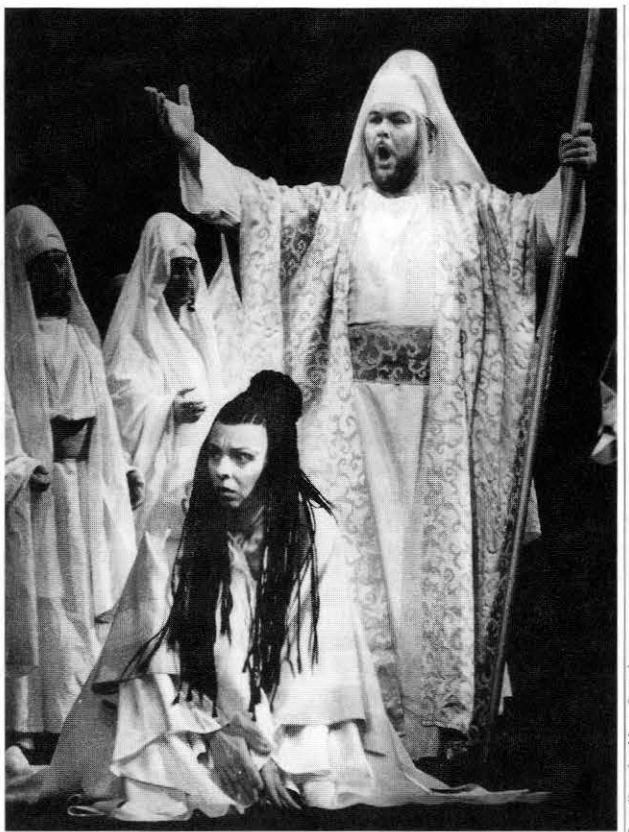


Foto Katarína Marenčinová

GIUSEPPE VERDI: NABUCCO
DENISA ŠLEPKOVSKÁ (FENENA), PETER MIKULÁŠ (ZACHARIÁŠ)

Titulná postava vyžaduje dramatický verdiovský barytón. **Martin Babjak** ešte zatiaľ ním nie je, hoci timbrovo dozrieva a jeho materiál sa stáva ťažším. Na premiére striedal pasáže prednesené s imponujúcou energiou a leskom s miestami, kde jeho tón buď znel matnejšie, alebo vykazoval manko v legatovej kultúre. Ak bude na sebe intenzívne pracovať, ak zabudne na rôzne druhoplánové aktivity, môže o pár rokov byť plnohodnotným Nabuccom. **Sergej Tolstov** je pre titulný part príliš lyrický; keď sa mu na začiatku predstavenia len ťažko darilo presadiť, znervóznel a celú pozornosť sústredil na technickú stránku prejavu. Vyššie položené tóny mu však ani tak nevychádzali, o vokálnom výraze, či elegancii kantilény nemohlo byť ani reči. Zachariáša prvý večer stvárnil **Peter Mikuláš**, ako vždy s príkladnou štýlovou čistotou, kultivovanou legatovou frázou a mohutnými, zvučnými výškami. Herecky bol majestátnym židovským veľkňazom a komplexne dominantnou osobnosťou javiska. **Vladimír Kubovčík** (Zachariáš) začal veľmi sľubne, zaujal sonórnym a kovovo lesklým tónom, avšak netrvalo dlho a sólistove problémy vyplávali na povrch. V lyrickej árii bol hlasovo tvrdý, fráza nemala plastickosť a plynulosť, chýbali odtiene mezza voce. Postupne pribúdali rytmické nepresnosti a intonačná labilnosť, takže celá charakteristika postavy sa rúcala.

Zo stredných rolí sa príjemne počúval mäkký, farebne vyvážený mezzosoprán **Denisy Šlepkovskej** v parte Feneny. **Jitka Sapara-Fischerová** bola tentoraz menej plastická a timbrovo ušľachtilá. Badateľné technické problémy spôsobila rola Ismaela **Simonovi Šomorjaiovi**, jeho tenor znel rozkolísane a okrem silového forte strácal kvalitu i farbu. **Peter Oswald** v alternácii podal konsolidovanejší výkon, najmä po technickej stránke bol oveľa istejší. Baalovho veľkňaza **Gustáv Beláček** stvárnil markantnejšie než **Ladislav Neshyba**.

Nový *Nabucco* sa zrodil ako jediný relevantný príspevok opery pod hlavičkou Bratislavských hudobných slávností. Opriem sa teda o festivalové inšpirácie z koncertných siení. Konkrétne o publikum. Bol som príjemne prekvapený, s akým záujmom a oduševnením prijímala najmä mladá časť obecenstva diela autorov 20. storočia, Prokofieva, Bartóka, Martinů alebo i Hrušovského. Takže otázka znie: sú dôvody ignorovať tvorbu končiaceho sa storočia opodstatnené (vlastne, čo dnes ešte možno považovať za modernu)? Nejde o čírý alibizmus, neochotu riskovať, nevôľu utvoriť inscenáciu blízku novej generácii divákov? Tú však treba formovať, motivovať, obohacovať. Cesta cez *Nabucca* určite nie je tou jedinou.

PAVEL UNGER

Gran Teatre del Liceu de Barcelona

Koncom januára 1994 sa svetom rozletela otrasná správa: najväčší operný dom Európy Gran Teatre del Liceu v Barcelone bol zničený požiarom. Radostne však už zneli správy z letných mesiacov, ohlasujúce blížiacu sa inauguráciu novozrodeného Licea. 8. októbra večer sa skutočne znovu roztvorili brány budovy a za prítomnosti kráľovskej rodiny a pozvaných osobností hudobného a politického sveta zazneli opäť tóny Pucciniho *Turandot*. Prečo *Turandot*? Aby sa zachovala kontinuita. V deň katastrofy bola totiž na programe táto opera; a aby kontinuita bola ešte viac zdôraznená, titulnú postavu spievala v oboch prípadoch **Éva Martonová**.

Samotný vzhľad opery uprostred hlavnej tepny Kolumbovho mesta, nazvanej La Ramblas, nie je nejako zvlášť impozantný, skôr naopak, je skromný a celkom splýva s vedľajšími budovami. O to viac vyniká ušľachtilá krása interiéru, jeho majestátnosť a úctyhodné rozmery. Prvé správy o tomto stánku operného umenia pre päťtisíc návštevníkov sa objavili koncom polovice minulého storočia. Počas stopäťdesiatich rokov život budovy bol viackrát naštrbený cezúrami v podobe požiarov, anarchistických atentátov i samotnou občianskou vojnou.

Dramaturgia, v ktorej prevláda blokový systém ôsmich až desiatich predstavení, je v prvej sezóne po požiari bohatá a žánrovo pestrá: po inauguračnej *Turandot* nasleduje Janáčkova *Vec Makropulos* (s Anjou Silja), Donizettiho *Lucia di Lammermoor*, Verdiho *Don Carlos*, Belliniho *Beatrice di Tenda*, Wagnerov *Lohengrin*, Mozartova *Figarova svadba* a *Sly* od Ermanna Wolfa-Ferrariho s **José Carrerasom**. Popri operných tituloch sa uskutočnia aj orchestrálne koncerty a recitály popredných vokálnych sólistov.

FOTO ARCHÍV

MONTSERRAT CABALLÉ

V reťazi vystúpení prvou a zaiste najadekvátnejšou osobnosťou je sama **Montserrat Caballé**, žijúca legenda, ktorá svoje najväčšie triumfy zažila práve na tejto scéne. Keď som uvidel prichádzajúcu, obecenstvom búrlivo aplaudovanú umelkyňu, nechtiac sa mi v mysli vynorili spomienky na prvé stretnutie s ňou. Bolo to v júni 1971, keď ako Leonora hosťovala v Budapešti už ako žiariaca hviezda operného neba. No očakávaný zážitok sa nedostavil a jej vystúpenie bolo tlačou vehementne komentované ako debakel. Potom sa ozval jej manžel, tenorista Barnabé Martí, s vysvetlením, že bola už v ôsmom mesiaci tehotenstva; a práve táto jej staršia dcéra **Montserrat Martí** v alternovaní spievala teraz part otrokyne Liu v Pucciniho labutej piesni.

Program jej recitálu bol zostavený ako hold talianskej piesňovej literatúre, počnúc Alessandrom Scarlattim cez Picciniho, Rossiniho, Belliniho až po Mascagniho. Havranovočierna vlasová koruna, neodolateľný úsmev a majestátny zjav vo dvoch prekrásnych toaletách dopĺňa nemenná aura. Famózna hlasová krása však už stratila hodne lesku; no aj tak jej spevácke umenie, hlasová kultúra, fantastické decrescendá, nežné piana, majstrovské frázovanie sú stále obdivuhodné. Čím viac spievala – pridala asi tucet drobných skvostov z tejto u nás neznámej oblasti – tým viac akoby sa vracala aj tá hlasová krása.

Na konci tohto prekrásneho večera mi napadla myšlienka: počul som Caballé na začiatku a teraz na konci jej speváckej dráhy, pritom jej vrcholné obdobie môžem vychutnávať zo záznamov vlisovaných do mikrofibríl zvukových nosičov.

TEATRE DEL LICEU PO POŽIARI

FOTO ARCHÍV

Za vizuálnu podobu Pucciniho diela sú zodpovední: režisérka **Núria Espertová**, scénograf **Ezio Frigerio**, kostymérka **Franca Squarciapinová**, za svetelné efekty **Vinicio Cheli** a za auditívnu stránku nový šéfdirigent v Liceu Francúz **Bertrand de Belly** a zbormajster **William Spaulding**. Mimo inauguračného predstavenia bolo dielo prezentované desať ráz v troch rôznych obsadeniach.

Medzi dvoma krajnými dejstvami, odohrávajúcimi sa v nočných hodinách, je stredná časť koncipovaná ako mohutné rozprávkovo pestré plátno orientálneho koloritu a tomu zodpovedajú pompézne kostýmy. Stredobodom režisérkinho zá- ▶

FOTO ARCHÍV

TEATRE DEL LICEU PO REKONŠTRUKCII

Mozart na trochu inú nôtu

Viedeň má opäť dôvod pre radosť: muzikál *Mozart!*. Dva pojmy, ktoré, ruku na srdce, k sebe veľmi nepristanú. Nie je príliš odvážne predstaviť Mozarta ako hrdinu moderného muzikálu? Ani teraz, po premiére a reprízach, nebude odpoveď na otázku jednoznačná. Faktom zostáva, že muzikál vznikol a predstavenie sa páči a priťahuje. Svetová premiéra bola na začiatku októbra v divadle Theater an der Wien.

Oddávna sa vraví, že dobré libreto je základom úspechu. Libreto k muzikálu *Mozart!*, ktorého autorom je Michael Kunze, je dobré. Celkom odlišné od príbehu Pierra Schaffera, ktorý poslúžil autorovi filmu *Amadeus*. Muzikál má dve dejstvá, prológ ku každému z nich a v dvadsiatich deviatich obrazoch sa odvíja život geniálneho skladateľa. Jeho spoluhráčmi sú všetky najdôležitejšie osoby, ktoré zasiahli do jeho života. Po celý čas sa však na javisku pohybuje ešte jedna postava, presnejšie postavička – génius Amadé, chlapča v dobovom kostýme, v parochni, ako figúrka z porcelánu. Od Mozarta sa nepohne, neprestajne zapisuje noty, v závere predstavenia bodne Mozarta brkom do srdca a zomrie s ním...

Foto Archív

MOZART! – ZÁBER Z VIEDENSKEJ INSCENÁCIE MUZIKÁLU

Autor hudby – Sylvester Levay – komponoval muzikál s rešpektom pred Mozartom, v jeho hudbe nie je nič, čo by mohlo poslucháčov uraziť. Je to hudba moderná, melodická, v mnohých obrazoch veľmi príťažlivá. Treba dodať, že Levay nepoužil pri komponovaní nijaké Mozartove skladby, iba na záver večera počuť jemné tóny z *Čarovnej flauty*. Je zrejmé, že libretista i skladateľ vedia, čo chcú a až kam môžu rozohrať dej. (Ich úspešná spolupráca sa začala roku 1992 muzikálom *Elisabeth*.)

Autormi nesporného úspechu inscenácie sú však aj režisér **Harry Kupfer** a scénograf **Hans Schavernoch**. Režiséra zaiste netreba predstavovať; operný riaditeľ a šéfrežisér Komickej opery v Berlíne sa už podpísal pod 180 inscenácií... Muzikál má jeho pričinením trochu operný nádych, Mozartovi to však pristane. Rakúsky scénograf **Hans Schavernoch** mal šťastné dni, keď navrhoval scénu pre tento muzikál. Vdýchol mu osobitú atmosféru očarujúcou a veľkolepou výpravou. Na scéne sa striedajú záhrady so známymi miestami Salzburgu a Viedne, na záver ožije pred publikom dnešná ulica – Getreidegasse – v Salzburgu, kde stojí rodný dom Wolfganga Amadea. Ľudia v nej s balónikmi, pripomínajúcimi chýrne sladkosti, Mozartove guľôčky, oslavujú génia. Záverečná scéna trochu vonia gýčom... Krásne, nápadité (a nákladné) sú kostýmy, navrhoval ich **Yan Tax**. Predstavenie hudobne naštudoval a diriguje **Caspar Richter**. Titulnú postavu alternujú dvaja umelci – Nór **Yngve Gasoy-Romdal** a Holanďan **Rob Pelzer** (spieval na predstavení, ktoré recenzujeme). Ten spieva a hrá vynikajúco, je prirodzený a divák uverí, že Mozart bol naozaj takým, akým ho libretista predstavuje: „večným chlapcom", synom, ktorý si cí otca, ale túži po nezávislosti, milujúcim manželom Konstance, mužom, ktorý pohŕda salzburským arcibiskupom Colloradom... Sympatická je Mozartova sestra Nannerl (**Caroline Vasicek**), otec Leopold Mozart je taký, akým ho opisujú historici (**Thomas Bochert**). Arcibiskup Hieronymus Collorado je jedna z hlavných postáv inscenácie. Exceluje v nej **Uwe Kröger**. Rodina Weberovcov sa publiku predstavuje v grotesknom tóne a takmer klaunovskom oblečení, čo, prirodzene, má svoje opodstatnenie. Konstanza (**Ruth Brauerová**) nemá v muzikáli veľký priestor, publikum pritom pochopí, že jej manželstvo s Mozartom nebolo ideálne. Z menších postáv spomeňme aspoň dobrú vílu barónku von Waldstätten a temperamentného Emanuela Schikanedera.

Po Viedni sa už rozchýrilo, že muzikál *Mozart!* (ktorý intendant divadla Theater an der Wien charakterizoval ako „zmes hry, opery a muzikálu, spojenie vážnej a populárnej hudby") stojí za to vidieť a počuť. A tak ľudia obliehajú pokladnicu, hrá sa deň čo deň, v sobotu dokonca dvakrát – vždy je predstavenie vypredané. Slovom, úspech.

NINA LITSCHAUEROVÁ

▶ meru bolo zdôraznenie medziľudských vzťahov, ktoré vyústilo do netradičnej, veľmi originálnej záverečnej scény. Vieme, že Puccini sa dlho trápil so záverečným riešením. To, ktoré Alfano realizoval, bolo iba jednou z možností. Režisérka túto koncepciu zmenila – Turandot oznámi Altounovi, že pozná meno neznámeho cudzinca, a je to Amore, sama pobozká Calafa, pričom vytrhne jeho dýku a tak, ako za Calafovu lásku zomrela Liu, obetuje sa aj ona... Celkové dianie je pochopené – aj po hudobnej stránke – ako mohutné crescendo, ktoré vyústi do veľmi dramatického záverečného dejstva. Tým som naznačil ideálnu názorovú spoluprácu, ktorá sa medzi režisérkou a dirigentom vytvorila.

Spevácke výkony predstavujú vysokú medzinárodnú úroveň, ale napriek tomu u Turandot – **Giovanna Casolla** – som zaregistroval niekoľko drsnejších výšok v háklivom druhom dejstve, no jej prerod, ako sa stala „Principessa di gelo..." milujúcou ženou, a nežná fráza v ariose „Del primo pianto..." plne kompenzovali tieto výhrady. Liu – **Ana Maria Sánchezová** – disponuje ťažkým sopránom, ktorý v dramaticky vygradovanom treťom dejstve je plne akceptovateľný, pričom ária „Signore, ascolta...„ vyžaduje predsa len viac lyrickej nežnosti. Trojica ministrov – Ping, Pang, Pong – bola zverená mladým domácim umelcom, no práve mladosť im bránila vyjadriť tú nostalgickú túžbu po odpočinku a pokojnom živote – „Ho una casa nell'Hanan...". Calaf svoju slávnu áriu končí slovami: „All'alba vincere..." – nuž **Johan Botha** nemusel čakať do rána, triumfoval už večer svojím prekrásnym, ideálne vyrovnaným tenorom a presvedčivým výkonom.

JOZEF VARGA

Diamantový lesk „učňovských rokov" Lucie Poppovej

(12. 11. 1939 – 16. 11. 1993)

Jaroslav Blaho

– Takmer nepovšimnuteľné mihnutie sa v niekoľkých sekvenciách Bielikovho filmu *Štyridsaťštyri*, štúdium herectva na Vysokej škole múzických umení, prechod z divadelnej na hudobnú fakultu školy do speváckej triedy prof. Anny Hrušovskej, vo dvojici so spolužiakom Jurajom Hrubantom barokoví speváci v Molièrovom *Meštiak šľachticom* na scéne Divadla P. O. Hviezdoslava;

– na školskej scénička v Redute značne rozpačitý prvý „výšľap" v krátkom sóle Artemidy z Gluckovej *Tauridskej Ifigénie*, potom už oveľa sľubnejšia, šarmantná a žihadlová, spevácky samozrejmá Blondchen v *Únose zo serailu*, jedna z mnohých drobných postavičiek Dessauovho *Odsúdenia Lukulla* v opere SND;

– prezentácia v televíznom dokumente k životnému jubileu prof. Hrušovskej s áriou Rossiniho Rosiny, potom odskok k filmu, do postavy Jánošíkovej milej v Bielikovom historicko-dobrodružnom veľkoplátne. O Lucii Poppovej sa začalo hovoriť ako o výraznom vokálno-dramatickom talente.

Potvrdila ho v školskom naštudovaní Thomasovej *Mignon*, v ktorom jej Phillina trónila na samom vrchole kvality, výrazne prekračujúc parametre študentského predstavenia. Stála pred absolventskou Violettou z *Traviaty* a pripravovala sa na súkromnú návštevu príbuzných vo Viedni – skôr však ešte stihla na javisku opery SND s úspechom (ale bez ponuky na angažmán) odspievať pohostinsky Kráľovnú noci v *Čarovnej flaute*. Tento 17. apríl 1963 sa stal v istom zmysle slova historickým dátumom: Lucia Poppová, ktorá sa ako prvá slovenská operná umelkyňa dostala na plagát Wiener Staatsoper, La Scaly, Grand Opery v Palais Garnier, Covent Garden, Metropolitan aj festivalového Salzburgu, ktorá sa stala historickým pojmom mozartovskej a straussovskej interpretácie prinajmenšom v rozpätí posledného polstoročia, vystúpila v tento deň v divadelnej úlohe v Slovenskom národnom divadle naposledy (návraty po novembri 1989 mali iba podobu koncertných vystúpení).

Foto Archív

LUCIA POPPOVÁ

Je tradovanou a vari už aj nevymazateľnou legendou, že si vo viedenskej opere postpubertálnou neoblomnosťou vynútila predspievanie pred riaditeľom Karajanom. Skutočnosťou s nádychom značnej kuriozity je však to, že komisii predspievala obe árie Kráľovnej noci v slovenskom preklade! Potom už nasledoval výbuch supernovy, pričom vedenie divadla jej zverovalo aj menšie partie: skôr z hľadiska pedagogickej prezieravosti než z nedostatku vyzretosti nesporného talentu (Karolku v *Jenufe*, Frasquitu v *Carmen* a pod.).

Necelé tri mesiace po tom, čo SND zaváhalo, účinkuje už mladá slovenská sopranistka na salzburskom festivale. Jej exportná Kráľovná noci si síce na „Festspielbühne" musí ešte dva roky počkať, ale v Schenkovej inscenácii *Čarovnej flauty* jej zverujú part Prvého génia. Za pultom stojí István Kertész, ktorý sa neskôr v Kolíne podpíše pod viaceré Luciine mozartovské kreácie. Salzburská debutantka dostáva navyše šancu záskokom v Böhmovom a Rennertovom naštudovaní Gluckovej *Ifigénie v Aulide* (Artemis). Svoju prvú viedenskú sezónu začína Poppová Barbarinou v koncertnom predvedení *Figarovej svadby*. Aj v neveľkom parte si ju všimne referent *Expressu*, keď registruje „šarmantný soprán, od ktorého s nedočkavosťou veľa očakávame".

Poppová zachytí nielen poslednú Karajanovu sezónu na čele Viedenskej štátnej opery, ale ešte aj posledné roky slávneho Kripsovho mozartovského ensemblu, ktorý sa sformoval v prvých povojnových sezónach v provizóriu Theater an der Wien. Učí sa od Güdenovej, Seefriedovej, Lisy della Casa, spieva s Dermotom, Kunzom, Schoefflerom. Aj k Luciinmu veľkému viedenskému debutu dôjde v Theater an der Wien. Tu 28. októbra 1963 spieva svoju prvú viedenskú Kráľovnú noci. V inscenácii Rudolfa Hartmanna, sprevádzaná dirigentom Miltiadom Caridisom, v partnerstve s Hilde Güdenovou (Pamina), Luigim Alvom (Tamino), Gottlobom Frickom (Sarastro) a Heinzom Holeckom (Papageno). Karl Löbl v *Expresse* nadšene volá: „Konečne má zasa Štátna opera ozajstnú Kráľovnú noci!" V Kurieri sa objavuje titulok „Zvonkovojasná Kráľovná noci" a referencia pokračuje: „... mladá, pekná dáma, ktorá má talent, remeslo, odvahu a dobré nervy, prezentuje svoj zvučný, veľmi osobito timbrovaný hlas s technickou exaktnosťou. Vo výraze je rovnako variabilná ako pregnantná. Obe árie mali skutočnú gradáciu hlasovú i prednesovú – koloratúry pôsobili isto, frázovaniu nechýbal efekt." H. Kralik v Die Presse

píše o „šťastne sa začínajúcej dráhe pod šťastnou hviezdou" a novembrový bulletin Opernfreunde konštatuje, že Poppová „s obdivuhodnou suverenitou zaspievala obe árie, ktoré predstavujú najťažšiu skúšku v jej odbore, a bez problémov zvládla aj „smrtiace" *f* v prvej árii. Presvedčila svojím jasným, trochu chladne rafinovaným hlasom a očarila nielen v koloratúrach, ale aj v recitatívoch a pomalých častiach prvej árie, ktoré robia veľkej väčšine interpretok problémy," a dodáva, že „Poppová je dnes už o dve triedy lepšia než MET-star Roberta Petersová".

Keď o pár dní po hviezdnom debute spieva na koncerte Haydnovo *Salve Regina* (dirigent Hans Swarowski), titulok v *Die Presse* hlása, že „Večer patril sopránu". Po Karolke v premiére *Jenufy*, ktorá bola vari skôr daňou elévskemu veku, dievčenskému exteriéru a slovanskému pôvodu umelkyne, prichádza v marci 1964 k druhému z mnohých vrcholov jej umeleckej biografie. V partnerstve s Fritzom Wunderlichom vytvárajú dvojicu talianskych spevákov v Hartmannovej ob-

Foto Archív

Únos zo serailu, Blondchen, VŠMU 1961

novenej inscenácii Straussovho *Capriccia*. Po Mozartovi sa Poppová stretáva s druhým skladateľom, ktorý jej v budúcnosti ponúkne profilové príležitosti. Ensemble vedie Georges Prêtre, ktorý je v tých mesiacoch dirigentom posledných parížskych večerov Callasovej; Lisa della Casa spieva grófku, Christa Ludwigová herečku Clairon. „Traumbesetzung!" Poppovej a vari poslednému nemeckému bel cantovému tenoristovi sa dostáva mimoriadnych ovácií, kritiky píšu o „kabinetnej ukážke speváckeho a výrazového majstrovstva". Pár dní po viedenskej premiére je Poppová už v londýnskych štúdiách spoločnosti Columbia a podieľa sa na príprave gramokomplexu *Čarovnej flauty*, prvého z neskorších viac ako troch desiatok, okrem ďalších platní s koncertným repertoárom (oratoriálnym i piesňovým) a klasickou operetou. Hneď prvým kompletom je Kráľovná noci – s dirigentskou legendou Ottom Klempererom! V máji nahráva na platňu sopránovú úlohu v Krenekovej opere *Johny spielt auf* a v lete je už opäť v Salzburgu, ktorý v nasledujúcich troch desaťročiach vychádza iba výnimočne. V lete 1964 tu okrem Prvého génia spieva Najádu v Karajanovom naštudovaní *Ariadny na Naxe* a jednu zo slúžok v *Elektre*. Nakrúca vo filmovej podobe Nicolaiove *Veselé paničky windsorské* (Anička Reichová).

Ďalšia sezóna je oddychová iba zdanlivo. Vo Viedni pokračuje premiérovou Ann Trulowe v Stravinského *Živote zhýralca*, sopránovým sólom v Bachových *Matúšových pašiách* a v Orffovej kantáte *Carmina burana*. V nej znie Luciin krištáľový soprán ako „voce del cielo", Orff sa stáva jednou z korún jej koncertného repertoáru rovnako ako sólo Mahlerovej *Ôsmej symfónie*, ktorú po prvý raz spieva v Grazi. S Kráľovnou noci prvýkrát vycestúva očariť zahraničie – spieva ju na jar 1965 v Hamburgu a v lete 1965 (diriguje Karajan) na salzburskom festivale: s historickým Taminom Fritza Wunderlicha a s Papagenom neprekonateľného viedenského komedianta Ericha Kunza.

Sledovať podrobne ďalej hviezdnu kariéru Lucie Poppovej by znamenalo plniť papier novými rolami a zvučnými náz-

Foto Archív

V Straussovom Capricciu s Fritzom Wunderlichom, Viedeň 1964

vami divadelných budov, ako aj menami slávnych dirigentov, režisérov, partnerov. Spomeňme iba to, že v roku 1966 vystupovala po prvý raz v Spojených štátoch, v slávnej newyorskej Carnegie Hall ako Amor v koncertnom naštudovaní *Orfea a Eurydiky* (v titulných partoch dve legendy – Dietrich Fischer-Dieskau a Elisabeth Schwarzkopfová); s Verdiho nohavičkovým Oscarom (*Maškarný bál*) debutovala v londýnskej Covent Garden; spievala svoju prvú viedenskú Sophie (*Gavalier s ružou*), možno najväčšiu zo všetkých svojich operných postáv; nahrala part Blondchen na Kripsov gramokomplet *Únosu zo serailu*; vo Viedni spievala v premiére Olympiu v *Hoffmannových poviedkach* a na dlhé roky presídlila do Kolína, kde postupne vytvorila celú galériu nezabudnuteľných mozartovských kreácií v inscenáciách Jean-Pierra Ponnella.

12. februára 1967 spievala Kráľovnú noci v premiére Čarovnej flauty na javisku Metropolitan opery v New Yorku. Prvá Slovenka v MET!

Jaroslav Blaho

Spomienky na Luciu Poppovú knižne

Necelý mesiac pred nedožitými 60. narodeninami umelkyne, ktoré sme si pripomenuli 12. novembra, dostáva sa na medzinárodný knižný trh 280-stranová publikácia s názvom *LUCIA* a podtitulom *Spomienky na Luciu Poppovú*. Vo viedenskom Centre Herberta von Karajana pripravili vydavateľstvo Barylli, Foto Fayer a autorka Dr. Ursula Tamussinová v spolupráci so spolkom Priatelia Viedenskej štátnej opery slávnostnú prezentáciu novej knihy.

Život a kariéra Lucie Poppovej, obdivovanej a oslavovanej, váženej i milovanej sopranistky slovenského pôvodu, prichádza k čitateľovi prostredníctvom materiálov z tlače, rozhovorov, osobných spomienok a svedectiev. Kniha obsahuje množstvo dokumentačných fotografií a v prílohe nájdeme CD s opernými, koncertnými a piesňovými ukážkami, ako aj úryvkami z rozhovorov. Prezentácia publikácie, spojená s čítaním vybraných kapitol a spestrená zvukovými nahrávkami, sa stretla s enormným záujmom verejnosti, takže Karajanovo centrum doslova „praskalo vo švíkoch". Partnermi moderátora Volkmara Parschalka boli Ursula Tamussinová a Ing. Rudolf Popp, otec umelkyne, ktorý spolupracoval na tvorbe diela poskytnutím osobných listov a dokumentov.

Foto Archív

Autorka knihy (z jej pera vyšla tiež práca o Sene Jurinacovej) spoznala Luciu Poppovú už roku 1963, keď v Salzburgu predspievala Herbertovi von Karajanovi. Spomínala na umelecké začiatky rodáčky zo Záhorskej Vsi, na jej návštevu tety vo Viedni a na úspešné predspievanie v tamojšej Štátnej opere s ňou spojené. Výsledkom bola elévska zmluva, v nadväznosti na ňu Barborína vo *Figarovej svadbe*, no už na jeseň 1963 prvá Kráľovná noci v *Čarovnej flaute*. Náhodou bol na predstavení obávaný kritik Karl Löbl a ten vo svojej recenzii, nazvanej „Konečne Kráľovná noci", vyjadril veľký obdiv Poppovej talentu i hlasovým schopnostiam. To už bola, pravda, Kráľovná noci v nemčine, keď na predspievaní zaznela obávaná ária v slovenčine. Avšak – a to už je citát Lucie Poppovej – keďže vysoké *f* je v slovenčine také isté ako v nemčine či taliančine, vedenie divadla si získala.

Ing. Popp spomínal na Luciino detstvo, na jej veľké hudobné nadanie, ktoré zdedila pravdepodobne od mamičky, učiteľky s krásnym hlasom. Vrúcny vzťah mala Lucia k starej mame. Ona bola „dobrým duchom" rodiny, pán Popp ju pripodobnil k Němcovej Babičke. List adresovaný starej matke je v knihe uverejnený. A reč sa opäť zvrtla na Poppovej kariéru, najmä na plodné obdobie v Kolíne nad Rýnom. V tomto meste sa v tom čase uskutočňoval mozartovský cyklus, nad ktorým bdeli dirigent István Kertész a režisér Jean-Pierre Ponnelle, pričom jeho úroveň sa dodnes považuje za mimoriadnu. Lucia doň „vhupla" oboma nohami: vytvárala Serviliu, Iliu, Zerlinu, Zuzanku, Despinu a – samozrejme – Kráľovnú noci, svoju osudovú partiu. Už v roku 1964 ju nahrala pod Klempererovou taktovkou a o tri roky neskôr ňou debutovala v Metropolitan Opere. Počas kolínskeho angažmánu však hosťovala i vo Viedni, ktorú považovala za svoj umelecký domov.

Autorka knihy Ursula Tamussinová sa dotkla i ďalších repertoárových domén umelkyne. Popri Mozartovi to bol najmä Richard Strauss (po dve roly v *Gavalierovi s ružou* i *Arabelle*), ale i lyrickejší Richard Wagner (Evička, Elsa), pričom nechýbali ani postavy z talianskych opier (Oscarom z *Maškarného bálu* debutovala v Covent Gar-den, Musettu stvárnila v La Scale). Slovanským autorom sa venovala menej (tvrdila, že je síce rodená Slovanka, no jej hlas je nemecký), jednako však najmä Maťenka z *Predanej nevesty* vošla do histórie Viedenskej štátnej opery. Otázkou bolo, či jej cieľom bol Wagner. Ursula Tamussinová tvrdí, že Lucia nechcela stáť na jednom bode a v súlade s vývojom svojho hlasu smerom do mladodramatického odboru túžila po nových partiách.

Kniha spomienok na Luciu Poppovú nie je psychologickou štúdiou, je skôr kronikou, maľujúcou obraz skvelého človeka, ktorého závratná kariéra nezmenila, človeka s charizmou, inteligenciou, vtipom a v neposlednom rade i vonkajšou krásou. Tak o nej hovoria i kolegovia – Brigitta Fassbaenderová, Gundula Janowitzová, Sena Jurinacová, Elisabeth Schwarzkopfová, Peter Dvorský, Bernd Weikl, Irwin Gage a ďalší. Na záver prezentácie vo viedenskom Karajanovom centre prečítala Ursula Tamussinová viacero ukážok z knihy. Vypovedali o mnohom. O radosti, o šťastí i o sklamaniach a ťažkých chvíľach. Jednoducho, o osobnosti v komplexnom pohľade, vyjadrenom pútavým, živým štýlom. Po skončení prezentácie sa vytvoril pri predajnom pulte dlhý rad záujemcov o knižnú novinku, vychádzajúcu práve v čase nedožitého jubilea slávnej slovenskej rodáčky.

PAVEL UNGER

ORCHESTER Z ÉTERU (I)

K 75. výročiu Symfonického orchestra Slovenského rozhlasu

Vladimír Draxler

PÄŤDESIAT ROKOV TVORIA SAMOZREJMÚ SÚČASŤ UMELECKÉHO ŽIVOTA BRATISLAVY KONCERTY SLOVENSKEJ FILHARMÓNIE. NEZAČALO SA S NIMI ZRAZU, PREDCHÁDZALI IM HUDOBNÉ PRODUKCIE, OBČAS POZNAČENÉ NEDOSTATKOM PROFESIONALITY, SPRAVIDLA VŠAK USKUTOČŇOVANÉ SO ZÁPALOM DÔLEŽITÝM PRE ÚSPECH DIELA. OSOBITNÉ MIESTO MEDZI HUDOBNÝMI TELESAMI, KTORÉ KLIESNILI CESTU K PRAVIDELNEJ A UMELECKY HODNOTNEJ KONCERTNEJ ČINNOSTI V NAŠOM HLAVNOM MESTE, ZAUJÍMAL BRATISLAVSKÝ ROZHLASOVÝ ORCHESTER, LEBO JEHO VEREJNÉ VYSTÚPENIA V PODSTATE PLYNULO PREŠLI DO ÚČINKOVANIA SLOVENSKEJ FILHARMÓNIE. ALE ANI K TÝMTO VYSTÚPENIAM SA NEDOSPELO JEDNODUCHO.

Vznik rozhlasových orchestrov podmienila absencia profesionálneho zvukového záznamu v začiatkoch rozhlasu. Záznam umožňuje oddeliť tvorbu rozhlasovej relácie od jej vysielania a tak jednoduchšie a menej nákladne realizovať zamýšľaný program. V čase, keď sa s rádiofóniou pre verejnosť ešte len začínalo, pracovníci vtedajších rozhlasových spoločností prichádzali do styku s jediným nosičom záznamu zvuku – s gramofónovou platňou. Dennodenne sa museli starať o včasné príchody účinkujúcich do štúdia, o koordináciu vystúpení, alebo obstarávali prenosy z mimorozhlasových podujatí. Komplikácie sprevádzali najmä relácie, v ktorých účinkovali orchestre – kvôli množstvu účinkujúcich, ako aj pre veľký počet vystúpení. Rozhlasové spoločnosti dospeli k záveru, že výhodnejšie ako únavné organizovanie externistov bude disponovanie vlastnými hudobnými telesami. Najstaršia európska rozhlasová spoločnosť – britská BBC – už niekoľko rokov po založení zamestnala (roku 1922) osemnásť hudobníkov a od januára 1924 v jej vysielaní pravidelne účinkoval vlastný Wireless Orchestra.

V predmníchovskom Československu rozhlasové vysielanie roku 1923 do života uviedla a až takmer do druhej svetovej vojny sa oň starala štátom kontrolovaná spoločnosť s ručením obmedzeným Radiojournal. V Prahe, kde spoločnosť sídlila a zriadila prvé štúdio, po necelých dvoch rokoch účinkoval štrnásťčlenný rozhlasový inštrumentálny súbor. V mestách, v ktorých Radiojournal postupne zriadil svoje odbočky – v Brne, Bratislave, Košiciach a Ostrave – sa vo vysielaní taktiež čoskoro ozvali rozhlasové orchestre.

Bratislavská odbočka sa roku 1926 ustanovila s istými prieťahmi, pretože v hlavnom meste Slovenska, na rozdiel od Brna alebo Košíc, nebolo dosť nadšencov ochotných aktívne sa venovať rozhlasu. Vedenie Radiojournalu zverilo vytváranie odbočky, predovšetkým vyhľadanie priestorov pre štúdio a získanie zamestnancov, svojmu programovému šéfovi Milošovi Čtrnáctému. Spoliehalo sa na to, že sa mu do rozhlasovej práce podarí zaangažovať riaditeľa SND Oskara Nedbala. Očakávalo, že umelec známy aj za hranicami zaštíti svojím menom novú odbočku, ale aj to, že v súlade s dávnejšie prejavovanou náklonnosťou k rádiofónii umožní hercom, spevákom a hudobníkom SND účinkovať v rozhlasovom vysielaní. Ponúklo mu dokonca miesto šéfa odbočky. Nedbal so zreteľom na zaneprázdnenosť v divadle túto ponuku neprijal, ale rozhlasu poskytol všemožnú podporu a súhlasil aj s tým, že spolu s prof. Milošom Ruppeldtom povedie hudobné vysielanie.

Keď si Radiojournal zabezpečil spoluprácu so SND, odhodlal sa pristúpiť k vysielaniu. Po prvý raz sa bratislavský rozhlas predstavil posluchačom s vopred ohláseným programom 3. augusta 1925 z provizórneho štúdia inštalovaného v spoločenskej sále Vládnej budovy na Vajanského nábreží (teraz Moyzesova sieň). Účinkujúcich vybral a program pripravil prof. Ruppeldt, o technickú a administratívnu stránku sa postaral vedúci pracovník poštového riaditeľstva Ing. Ivan Barna (aj on prichádzal do úvahy ako správca odbočky, no v októbri 1936 toto miesto napokon zaujal bývalý užhorodský župan Ladislav Moyš).

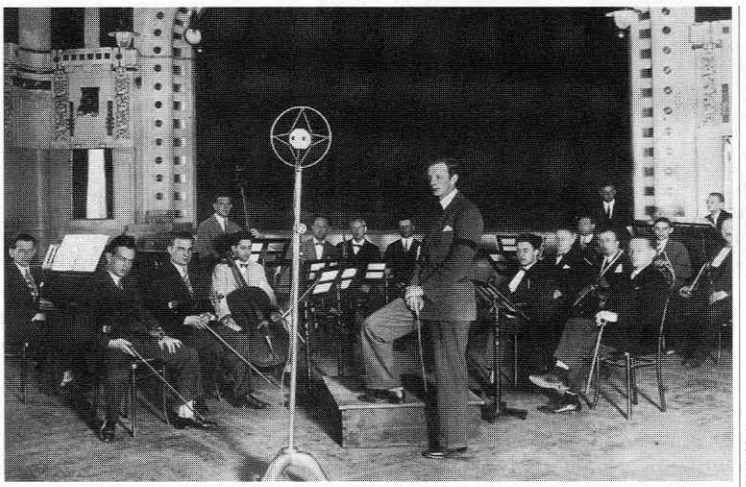


Foto SRo

NAJSTARŠIA FOTOGRAFIA DNEŠNÉHO SOSR-U (1929). DIRIGENT O. PAŘÍK, PRI KLAVÍRI J. MATUŠKA, KONTRABAS F. BABUŠEK

Hudobné produkcie odbočky v nasledujúcich mesiacoch až rokoch spočívali z veľkej časti práve na vystúpeniach spevákov a hudobníkov SND, na prenosoch operných predstavení. Divadelný orchester, podobne ako na verejnosti, aj v rozhlase účinkoval ako Bratislavský symfonický orchester. Speváci a inštrumentalisti prichádzali okrem toho z Hudobnej akadémie, orchestrálne skladby interpretovala aj amatérska Slovenská filharmónia, zábavná hudba bola vecou cigánskych kapiel, často vystupovali vojenské hudby. Išlo o jednoduchý program na vyplnenie večerných a podvečerných hodín vo všedný deň a v nedeľu aj predpoludnia. No už zabezpečovanie účinkujúcich pre takýto program neraz sprevádzali ťažkosti: najväčšie starosti spôsobovali kolízie medzi povinnosťami umelcov v divadle a účinkovaním v rozhlase. Dalo sa predpokladať, že rozširovanie programu prinesie častejšie a väčšie komplikácie. Predísť im, ušetriť finančné prostriedky obmedzením honorárov, zbaviť sa závislosti od externého

prostredia malo sa aj v Bratislave, podobne ako v ostatných rozhlasových strediskách ČSR, zriadením vlastného orchestra.

Na jar roku 1928 rozhodlo vedenie Radiojournalu o usporiadaní konkurzu na obsadenie miest v budúcom bratislavskom rozhlasovom hudobnom telese. V posledný májový deň sa uchádzači predstavili porote, v druhej polovici júna šestnásť prijatých hráčov pod vedením šéfa brnianskeho rozhlasového orchestra Jana Janotu, resp. Otakara Paříka z pražského rozhlasu absolvovalo skúšky a na 1. júla ohlásil Radiojournal prvú reláciu so svojím novým orchestrom. Prenos poludňajšieho koncertu zaradila rozhlasová spoločnosť aj do programov rozhlasových staníc Praha, Brno a Ostrava (košickému rozhlasu vtedy ešte chýbalo spojenie s partnermi).

Do konca leta 1929 sa programovali desiatky relácií zábavnej hudby s Orchestrom bratislavskej odbočky Radiojournalu, všetky pripravené takisto aj pre ďalšie rozhlasové stanice v ČSR. Orchester, od posledného júlového týždňa už so

Foto SRo

Zľava: M. Schneider-Trnavský, M. Ruppeldt, A. Moyzes a J. PösténYi

stálym dirigentom Františkom Dykom, zvyčajne vystupoval napoludnie, niekedy popoludní a od začiatku augusta občas aj dvakrát denne.

Prioritou činnosti Radiojournalu bol jednotný program ako výsledok spoločného úsilia Prahy a odbočiek. Väčšina relácií sa vysielala simultánne, len v určitých častiach dňa sa odbočky odpájali a ponúkali poslucháčom relácie, ktoré produkovali vo svojich štúdiách. V tridsiatych rokoch vlastné relácie bratislavského rozhlasu predstavovali asi tretinu jeho vysielania. Jednotnému programu zodpovedala aj organizačná štruktúra rozhlasovej spoločnosti a systém tvorby programu. Zložky odbočiek a ústredia s príbuznou náplňou práce patrili do jedného celku – oddelenia, neskôr odboru – s vedením v Prahe. Tak všetci pracovníci hudobného vysielania podliehali vedeniu oddelenia (odboru) v Prahe, v čase založenia bratislavského rozhlasového orchestra na čele s Otakarom Jeremiášom, od roku 1930 s Karlom B. Jirákom. Príspevky do programu navrhovali jednotlivé programové zložky na základe smerníc vedenia spoločnosti, definitívne zameranie programu a jeho obsah sa záväzne stanovovali na programových konferenciách – poradách vedúcich pracovníkov programu z ústredia a odbočiek, konaných dvakrát ročne na rôznych miestach republiky.

Systému jednotného programu sa podriaďovali aj orchestre. Už roku 1928 sa na jesennej programovej konferencii v Bratislave stanovilo základné zameranie ich činnosti v závislosti od trojitého druhového rozlíšenia hudby prijatého v Radiojournali. (Rozlišovala sa hudba vážna, populárna a zábavná vrátane tanečnej, pričom pomenovanie zábavná sa vzťahovalo na vtedajšiu obdobu produkcie dnes označovanej ako populárna hudba a pod populárnou hudbou sa vtedy rozumeli širokým publikom akceptované menej náročné pôvodné skladby alebo spracovania skladieb, ktoré patrili vlastne už do okruhu symfonickej, komornej a opernej tvorby. Ako sa vyjadril K. B. Jirák, populárna hudba je dobrá a páčivá hudba, teda taká, ktorú si pri jej umeleckých hodnotách rád vypočuje aj poslucháč bez odborného hudobného školenia.)

V rámci rozdelenia úloh pripadla bratislavskému súboru interpretácia populárnej a zábavnej hudby, ako aj šírenie slovenskej tvorby. Symfonická hudba prichádzala do úvahy len v obmedzenom rozsahu – o túto oblasť sa starala Praha, prípadne Brno orientované na populárnu hudbu. Košice vtedy ešte kvôli absencii spojenia na spoločnom programe neparticipovali, neskôr ich orchestru pripadla menej náročná zábavná hudba. Takáto deľba úloh v zásade platila až do vojny, vedenie rozhlasovej spoločnosti ju odbočkám občas pripomínalo – veľmi dôrazne napr. na programovej konferencii v Znojme roku 1935.

Bratislavská odbočka sa vehementne ujala zverenej úlohy, o čo sa postaral najmä František Dyk, zanietený umelec, veľmi skúsený v oblasti zábavnej hudby. Niekoľko úspechov s predvedením operety zo štúdia priviedlo vedenie hudobného vysielania Radiojournalu k záveru, že Bratislava sa má prednostne zamerať na tento žáner. Opereta bola potom po celé tridsiate roky ťažiskom, ale, ako sa čoskoro ukázalo, aj kameňom úraz pôsobenia bratislavského rozhlasového orchestra.

Činnosť orchestra, aj keď v nej dominovala opereta, bola neobyčajne rozsiahla a rozmanitá. Predovšetkým sa produkovalo niekoľko koncertov týždenne so skladbami nenáročnej povahy: pochodmi, tancami, potpourri, operetnými melódiami, ale aj opernými predohrami, suitami, baletnou hudbou, populárnymi drobnými skladbami rôznej proveniencie.

Rozsiahlejšie orchestrálne skladby sa v súlade s určeným zameraním vyskytovali pomenej. Orchester na ich interpretáciu ostatne ani nemal adekvátne zastúpenie jednotlivých nástrojových skupín. Do roku 1932 sa so zreteľom na rozširovanie vysielania do ďalších častí dňa počet hráčov síce zvýšil na 25, ale keď sa k uvedeniu diel s väčším obsadením pristúpilo, muselo sa aj tak siahnuť po výpomociach.

Potom sa objavila ďalšia prekážka – priestory. Od začiatku roku 1930 orchester, tak ako celá bratislavská odbočka, sídlil síce v novostavbe na Jakubovom námestí s miestnosťami riešenými špeciálne pre rozhlasové potreby, doplatilo sa však na konzervativizmus investora. Poštová správa, do kompetencie ktorej spadala výstavba rozhlasových zariadení, sa prednostne starala o tradičné oblasti poštovej služby, nový masovokomunikačný prostriedok nedoceňovala a nedokázala predvídať jeho rozvoj. Nová budova mala síce moderný konštruktivistický zovňajšok, ale, ako sa čoskoro ukázalo, jej priestory čo do veľkosti nezodpovedali potrebám rozhlasovej práce, ani koncertom rozhlasového orchestra. Veľké štúdio – pracovisko orchestra – bolo dimenzované na 18 až 29 účin-

kujúcich. Rozšírený súbor v tomto štúdiu síce vystupoval, nevhodnými pracovnými podmienkami trpeli však hráči, aj kvalita ich výkonov. Práve z priestorových dôvodov sa pri niektorých reláciách vracal do niekdajšieho provizórneho štúdia vo Vládnej budove. Napriek zložitým podmienkam František Dyk predviedol s orchestrom rad diel, predovšetkým od J. Haydna, W. A. Mozarta, L. v. Beethovena, F. Mendelssohna Bartholdyho, J. Masseneta, P. I. Čajkovského, A. Dvořáka a v súlade s úlohami súboru skladby slovenských skladateľov J. L. Bellu, M. Schneidera-Trnavského, M. Moyzesa, E. Suchoňa, A. Očenáša, F. Babuška, J. Móryho.

Bez orchestra sa často nezaobišli režiséri rozhlasových hier a slovesno-hudobných relácií. Rozhlasové hry sa neraz vysielali s pôvodnou hudbou. V prípade slovesno-hudobných relácií išlo o kompilácie prevzatých textov, najmä poetických, a podobnej hudby, známych pod dobovým označením rozhlasová montáž, alebo o umelecky často náročné kompozície pôvodného slova a spravidla aj originálnej hudby nazývané rozhlasové pásmo alebo rozhlasový film. Znamenité pásma vznikli zo spolupráce Ľuda Zúbka s Alexandrom Moyzesom, napr. Dolu Váhom, z ktorého hudba dodnes žije v samostatnej podobe.

Orchester sa stal aj materským telesom Sláčikového kvarteta Radiojournalu (J. Aktardjieff alebo B. Puchta, K. Trattner, J. Kampitsch, J. Šimandl, ale aj iní), Dychového kvinteta Radiojournalu (B. Beza, J. Honka, F. Mašek, R. Mráz, A. Votýpka a i.), ďalších menších a menej stálych inštrumentálnych zoskupení, ktoré svojimi produkciami pravidelne vypĺňali nemalé časti hudobného programu.

Foto ŠRo

Orchester bratislavskej odbočky Radiojournalu s dirigentom F. Dykom vo veľkom štúdiu na Jakubovom námestí.

Rozhlasová spoločnosť dokonale využívala to, že mala v stálom pracovnom úväzku hudobníkov, ba neraz ich aj zneužívala. V roku 1930 členovia bratislavského orchestra v memorande vedeniu Radiojournalu poukázali na svoje neúmerne rozsiahle povinnosti, a to aj v porovnaní s výkonmi hráčov ostatných hudobných súborov spoločnosti. Na danom stave sa však veľa nezmenilo.

Rozširovanie vysielania si vyžiadalo zamestnať ďalšieho dirigenta. Roku 1933 prijal bratislavský rozhlas na toto miesto Kornela Schimpla. Profesionálne školený dirigent, absolvent pražského Konzervatória, sa usiloval posunúť činnosť orchestra do oblasti interpretácie symfonických diel. S orchestrom uviedol predovšetkým diela J. Haydna, W. A. Mozarta, skladateľov českej hudobnej emigrácie 18. stor. (A. Benda, J. Mysliveček, J. L. Dusík, A. Rejcha), pravidelne skladby slovenských autorov – J. L. Bellu, V. Figuša-Bystrého, M. Moyzesa. M. Schneidera-Trnavského, E. Suchoňa, A. Moyzesa, A. Očenáša, J. Móryho, L. Stančeka. Pokiaľ však išlo o väčší priestor pre symfonickú tvorbu, zostalo len pri snažení, pretože narazil na neprekonateľnú prekážku – na operetu, stále vytrvalo protežovanú vedením Radiojournalu.

Bolo zrejmé, že bratislavský orchester sa pri operetných produkciách vyčerpal, že pripraviť na sezónu šestnásť operiet a popritom ďalšie relácie je nad jeho sily a nad možnosti miestnych spevákov, ale pražské ústredie trvalo na stanovených prioritách. Zlom nastal až v apríli 1937, keď Zdeněk Knittl, šéf novoutvoreného oddelenia zábavných programov, príkro skritizoval kvalitu bratislavských operetných relácií: „Od bratislavskej odbočky, pokiaľ ide o relácie operetné, naučil som sa len to, ako sa to robiť nemá. Nemožní speváci, dialógy, ktoré pôsobia ako prvá čítaná skúška, nezaujímavé tempá, dynamicky fádne mezzofortá, nie vždy čistá hra orchestra..." Okrem toho označil ako nesprávnu prax rozhlasovej spoločnosti plniť želanie poslucháčov a uvádzať veľký počet operiet, hoci úroveň mnohých z nich bola pochybná. Zhodou okolností vtedy poukázali na nízku úroveň bratislavských operiet aj členovia jedného z vrcholných orgánov Radiojournalu, jeho Poradného zboru. Výsledkom bolo, že vedenie rozhlasovej spoločnosti prikázalo radikálne obmedziť vysielanie tohto žánra.

Rozhodnutie vedenia znamenalo úľavu pre bratislavský orchester, nie však zmenu koncepcie jeho činnosti. Keď v lete 1937 Alexander Moyzes, len krátko predtým prijatý do služieb bratislavského rozhlasu, obhajoval obsiahlejšie zastúpenie symfonickej tvorby v pláne orchestra na nadchádzajúcu sezónu, stretol sa s jednoznačným odmietnutím i s výčitkami. Tolerantne voči narušiteľovi pokynov pristupoval predseda Radiojournalu Ladislav Šourek a dokonca ho obhajoval pred vedením bratislavskej odbočky tým, že „má ešte malú skúsenosť v našej špeciálnej činnosti".

Snahy pracovníkov hudobného vysielania bratislavskej odbočky Radiojournalu sa nenaplnili, orientácia bratislavského rozhlasového orchestra na popularnu a zábavnú hudbu sa zachovala až do roku 1939. Bolo by však nespravodlivé viniť vedenie rozhlasovej spoločnosti z prehliadania potrieb slovenského poslucháča a slovenskej kultúry. Išlo skôr o nesúlad medzi záujmami niektorých rozhlasových pracovníkov a rozhlasovej spoločnosti. Pracovníci orientovaní na symfonickú tvorbu, pochopiteľne, presadzovali tento druh hudby vo vysielaní. Povinnosťou rozhlasovej spoločnosti nebolo zabezpečovať pre Slovensko symfonické teleso, ale poskytovať poslucháčom celý diapazón hudobných žánrov. To rozhlasová spoločnosť plnila spôsobom pre ňu najúčelnejším, teda aj deľbou práce medzi jednotlivé orchestre. Vedenie spoločnosti síce nedospelo k toľkej veľkorysosti, že by doprialo slovenskému poslucháčovi symfonické teleso v podobe rozhlasového orchestra, ale Radiojournal aj tak vykonal veľa pre slovenskú hudobnú kultúru. Práve cez jeho vysielanie sa mohli obyvatelia Slovenska zoznámiť s druhmi hudby, s ktorými sa mnohí predtým nikdy nestretli, jeho vysielanie poskytovalo spoľahlivý priestor pre realizáciu umeleckých snažení slovenských hudobných skladateľov, mnohým hudobníkom poskytovalo materiálnu zábezpeku nielen pre tvorbu, ale aj pre živobytie.

Dokončenie v budúcom čísle.

Tabea Zimmermannová
JERUZALÉMSKÉ KVARTETO

Neobvyklý zážitek připravila návštěvníkům koncertu violistka **Tabea Zimmermannová** (28. 9.). Na pódiu v Rudolfinu, kde o dva dny později vystoupila s Českou filharmonií, stála úplně sama, neboť si troufla na program krajně neobvyklý – celý večer hrála skladby pro sólovou violu. Zřídka jsme mohli slyšet koncert se sólovým houslistou či violoncellistou tematicky většinou zaměřený na Bacha a další barokní autory, ale vystoupení violistky, jež kromě transkripcí Bachových skladeb (*Suity č. 3* pro violoncello a *Sonáty g mol* pro housle) uvedla skladbu soudobou (jí věnovanou *Sonátu pro sólovou violu* György Ligetiho) a skladbu romantickou (*Suitu č. 3* pro sólovou violu Maxe Regera), není velmi běžné. Stejně tak nevelice běžný byl projev umělkyně, která od prvního taktu tónem svého nádherně nosného a zvukově barevného nástroje zachytla posluchačský nerv a nepustila se až do přídavku. Jestliže hovorově říkáme, že není snadné „utáhnout" monotematický program, pak Tabea Zimmermannová nejenže nic nemusela táhnout, ale od první skladby nadšené publikum „jelo" s ní. Zvuk violy, barvou i intenzitou blízký zvuku violoncella, jehož transkripci hrála, rytmická a dynamická vytříbenost projevu bachovské dikce a muzikantské posvěcení provázely sedmidílnou *Suitu*. Pouze pět let stará Ligetiho *Sonáta*, formovaná do jednovětého proudu hudby vnitřně členěného, dala vyniknout technickým přednostem sólistky. Široká škála její tónové kultury se stala silným prostředkem interpretačního přínosu, neboť Ligetiho hudební mluva využívá maxima různobarevnosti zvukových možností nástroje. Violistka ji vrchovatě naplnila a v konfrontaci s Bachovými kompozicemi stanovila této soudobé hudbě plnohodnotné místo. Regerova *Sonáta*, sytě rezonující barokní předobraz divákovi předložený v první a poslední skladbě koncertu, zněla úchvatně. Jistá strohost výrazu, podmiňující bachovskou interpretaci a hudební mluvu Ligetiho, se rozplynula v díle romantického skladatele, nicméně charakter *Sonáty* ponechával projevu Tabey Zimmermannové řád. Pronikl jím však hluboce muzikální přístup umělkyně k jemným stylovým odlišnostem, jež by ve skladbách pro sólovou violu mohly snadno zaniknout v monotematičnosti programu. Reger zněl rigorózně, ale s utajovanou vroucností a plný agogických nuancí. Návrat k hudbě J. S. Bacha uzavíral kruh večera a ač tato druhá Bachova skladba vyzněla s větší výrazovou uvolněností, ponechávala na posluchači rozhodnutí, které skladbě výjimečného večera se nejvíce přikloní.

Často se lze přistihnout při namyšlené národní hrdosti, uvažujeme-li, že tolik výborných kvartetních souborů, co jich je u nás, stěží najdeme v jiné zemi. I když je na tom mnoho pravdy, pro konfrontaci se světem bylo hostování **Jeruzalémského kvarteta** (30. 9.) tím nejlepším popíchnutím k úvahám. Za třicet let sledování interpretace nejrůznějších kvartetních souborů jsem se domnívala, že nic zásadního mě nemůže překvapit. Výkon souboru čtyř mladičkých sólistů kolem dvacítky však překvapením byl. Záměrně říkám sólistů, neboť kvalita hry jednotlivců natolik upoutávala pozornost, že to lze stěží vyjádřit jinak. Podřízení se v komorní souhře, která ve výsledku vnucovala pocit desítek společných let práce, se mi pak zdálo neuvěřitelné. Čtyři výjimeční jedinci hrají spolu šest let a jejich soubor vznikl „v rámci projektu" Jeruzalémského hudebního střediska a Americko-izraelské kulturní nadace. Z těchto slov propagačního materiálu lze usoudit, že soubor vznikl za výjimečné podpory a ze snahy pedagogického působení okolí. To však nic nemění na faktu obdivuhodného výsledku. Každý z členů kvarteta by mohl okamžitě nastoupit dráhu velmi nadějného sólisty. Odpověď na otázku, proč to neudělají, hledejme v jisté přeplněnosti těchto drah. Faktem je, že čtyři dokonale disponované sólisty někdo přiměl ke komorní hře a naplnil tak předpoklad další cesty, jak může vzniknout výjimečný soubor. Místo sólistické kariéře dali tito entuziastičtí hráči své schopnosti komorní interpretaci a vložili do ní tolik vkladu, že nemohli neoslnit. I v zemi plné kvartetních souborů. Program měli méně obvyklý (Šostakovičův kvartet č. 8, Bartókův kvartet č. 6 a smyčcový kvartet č. 3 izraelského soudobého skladatele Marka Kopytmana), ale ve sluchovém vjemu poněkud stejného zrna. Kopytmanovo dílo je našemu posluchači povětšinou neznámé a seznámení s ním prostřednictvím tak zapalující interpretace má dobrý dopad. V jednom toku plynoucí skladba upoutá vstupním, bohatě rozpracovaným tématem stísněné melodiky a přes řadu poryvů, dramaticky vyklenutých nedokončených závěrů se ztiší do zklidnění s opětně zaznívajícím úvodním tématem. Emocionálně koncipované dílo přináší posluchači teritorium podvědomě známé, avšak nesnadno zařaditelné hudební zpovědi. Teskný šestý Bartókův kvartet zněl v podání mladých interpretů s nadějí, či s neskrývanou neutuchající energií mládí. I tak je možné jej přijmout, je-li brilantně provedený. Avšak vstupní vjem, které Jeruzalémské kvarteto předložilo interpretací osmého kvartetu Dmitrije Šostakoviče v úvodu koncertu, už nic nemohlo zastínit. Impulsívní prožitek, který sázel na zaujatost výpovědi každého z hráčů, na neomylnost technického provedení těžkých partů, na výsostný respekt jednoho ke druhému z pozice prolínání hlasů, sólových míst a výrazných témat, byl vítězící devizou mladého souboru. Jakkoli v podstatě depresivní hudba, plná záludností a ironizujících popěvků, zněl Šostakovičův kvartet v podivuhodně mistrné interpretaci jak bolestně, tak i nadšeně, jak mladistvě, tak i plný (byť přenesených) životních zkušeností. Obohacující nevšední zážitek.

EVA VÍTOVÁ

KALEIDOSKOP

V rámci cyklu **Európske stretnutia**, pri príležitosti stretnutia primátorov Viedne, Budapešti a Bratislavy, sa pod taktovkou Jacka Martina Händlera uskutočnil 21. novembra v Koncertnej sieni SF v Bratislave koncert NewEuropeFestival Orchestra. V programe z tvorby Ludwiga van Beethovena spoluúčinkovali Boris Kuschnir (husle), Miklós Perényi (violončelo) a Jurij Smirnov (klavír).

Židovské múzeum mesta Viedeň usporiadalo 6. – 29. novembra **Židovské kultúrne týždne**, v rámci ktorých sa konali prednášky, prezentácie kníh a najmä koncerty s židovskou hudbou zo všetkých kútov Európy i Palestíny. Podrobnejšie sa k tomuto podujatiu vrátime v budúcom čísle.

Les Indes Galantes

Keby sa Jean-Philippe Rameau narodil v 20. storočí, jeho kompozície by boli na vrchole rebríčkov „hitparád" a „best of". Predstaveniam by predchádzali videoklipy, scénografi by sa vyžívali v ktovieakých audiovizuálnych možnostiach a prostriedkoch, aké len videoprojekcia a digitálne ozvučenie poskytujú. Režiséri by vyrábali „show", na ktoré by sme chodili na veľké štadióny.

Foto Opera Garnier

Les Indes Galantes – Fatime (Nátalie Dessay), Osman (Nathan Berg), Damon (Paul Agnew)

Našťastie pre nás sa J. Ph. Ramaeau narodil v storočí „Kráľa Slnko" a na jeho predstavenia sa ani dnes nechodí na štadióny, ale do divadla, kde je predsa len radostná hravosť jeho diel plnšia a teplejšia. Tým nakrajším (podľa hudobného slovníka Bordas) – *„Les Indes Galantes"* – Opera Garnier v túto jeseň začala poslednú sezónu tisícročia.

Prečo táto odvážna komparácia so súčasným slovníkom hitparád, ktorým Sylvie Bouissouová nepohrdla v programe slávnej parížskej Opery?

Pretože už za života skladateľa opery-baletu *Les Indes Galantes* bola „hitom" pospevovaným na ulici a každé predstavenie publikum vášnivo prerušovalo divokým potleskom. Za necelých 40 rokov, od roku 1735, dátumu kreácie, do roku 1773 bola najznámejšia francúzska barokova opera hraná 320-krát! Pretože opera-balet je jedna gigantická „show", kde jednoduché, takmer neexistujúce intrigy okolo lásky, geograficky (ne)prepojené (dej sa odohráva v štyroch kútoch Zeme) ožívujú búrky a kataklizmy, zemetrasenie a sopečné výbuchy, po ktorých publikum 18. storočia bažilo rovnako ako dnes. Pretože v *Les Indes Galantes* logické dejstvá sú nahradené *„entrées"* – nezávislými „vstupmi": opera sa tak mohla hrať v integrálnej alebo skrátenej forme – podľa obsahu mešca – bez toho, že by utrpela na logike. Rameau narušením klasickej opernej drámy dejstva s logickým (alebo) dramatickým vývojom, mytologickou, či historickou inšpiráciou operu inovoval a dal jej nové možnosti prejavu.

Je zaujímavé, ako rýchlo je historka jednotlivých vstupov „vyexpedovaná". Vznešených protagonistov-bohov a mytologických hrdinov nahradili obyčajní ľudia. Lásky, na hranici serióznosti, nie sú bolestné ani týrajúce, tobôž dramatické. Qui pro quo, krátkodobé sklamania, rýchla útecha v náručí milého (milej), vernosť, ktorá nevyžaduje príliš veľkú námahu a pod.; napokon nebyť exotických kostýmov (turecké, peruánske, perzské, indiánske), ťažko by sme pocítili geografickú vzdialenosť od francúzskeho dvora. „Exotický svet je len dekórum pre idealizovanú Európu. Ide o čistú scénografickú zámienku divadelnej fantázie," napísal Alain Patrick Olivier v článku *Utopická Európa à propos Les Indes Galantes*. – „Naivné a nenáročné libreto podáva rovnako naivný a nereálny obraz exotického sveta, v ktorom Európan zohráva rolu barbara a cudzinec model cnosti, vzor morálneho správania."

Opera-balet *Les Indes Galantes* nie je nič iné ako nádherná ilustrácia *libertinage* – roztopašníctva francúzskeho dvora, slobodných a bezstarostných lások, kde žiarlivosť je len pigmentom a korením, vďaka ktorému sa dá vyhnúť prípadnej nude protagonistov.

Les Arts Florissants v plnom rozkvete

Kto by si sťažoval: opäť William Christie a jeho barokový orchester Les Arts Florissants v plnej kráse a sile, na vrchole svojho umenia. Málokto má taký pozitívny kredit u kritiky i publika ako „Les Arts Flo". Pripomeňme, že orchester tento rok slávi 20. výročie založenia a ani jedno predstavenie v jeho podaní neprešlo za 20 rokov bez povšimnutia. A diváci Opery Garnier 1999, tak ako diváci Académie Royale roku 1735, sa dali strhnúť sviežosťou a šarmom partitúry. V záverečnom tanci sa zbor úplne „odtrhol" a s ním i celá operná sála. Na derniére pri „bis" tancoval už na scéne aj **William Christie**, a to veru seriózny a rešpektovaný „Pán Barok" nerobí tak často.

Réžia a scénografia korunovali onú radosť a hravosť partitúry explóziou farieb, didakticko-humoristicko-naivných prvkov: gigantický klas kukurice a kolosálny moriak ako evokácia amerického kontinentu, klišé motýľa a kvetiny – alegória lásky, búrka na mori hodna holywoodských „peplum" produkcií, peruánska sopka chrliaca kamene, či slnko zámerne a účelne gýčových farieb.

Nenahraditeľná a substanciálna zložka opery, baletná časť, je čírym pôžitkom a výzvou pre každého choreografa. Opera Garnier ju v tejto novej produkcii zverila mladej mnohotvárnej choreografke **Bianke Li**, známej okrem iného gymnastickou minulosťou. V mysliach širokej verejnosti je andalúzska tanečnica zapísaná tiež ako herečka z filmov Almodovara, baletka Marthy Grahamovej, či autorka španielskeho kabaretu. Ak jej neprajníci vyčítajú diletantský prístup (a vraj v niečom majú pravdu), jej prekypujúca energia, miešanie štýlov a žánrov bez akéhokoľvek komplexu a predsudkov i nepopierateľný humor dávajú jej kreáciám nevídanú sviežosť, pričom choreografia 3. vstupu v perzskej záhrade nazvaná „Kvety, perzská slávnosť po búrke" v gigantických kvetináčoch je rozkošný kúsok plný humoru. Bianca Li vie roztancovať aj početný zbor (zvyčajne strnulá a nepohyblivá masa):

(Dokončenie na str. 47)

Mieczysław Karlowicz

11. 12. 1876 (Wiśniew) – 8. 2. 1909 (neďaleko Malého Koscielca)

Tomáš Horkay

TOHTO ROKU UPLYNULO 90 ROKOV OD SMRTI VÝZNAMNÉHO POĽSKÉHO SKLADATEĽA MIECZYSŁAWA KARLOWICZA, KTORÝ V NEMALEJ MIERE SPOLUURČOVAL HUDOBNÝ ŽIVOT SVOJEJ KRAJINY NA ROZHRANÍ 19. A 20. STOROČIA. NAPRIEK TOMU JE MIMO HRANÍC SVOJEJ VLASTI TAKMER NEZNÁMY. NEZASLÚŽENE, AKO SA DOČÍTAME V NASLEDUJÚCOM STRUČNOM PORTRÉTE.

„Vládlo čarokrásne, slávnostné ticho. Bol nádherný júlový deň; odpočívajúc na rozvoniavajúcej lúke, zažíval som pocity, obyvateľom rovín také cudzie: pocit neobmedzenej slobody. Zabudol som na maličkosti všedného dňa, na slabé túžby, sny a sklamania. Tu, obklopený horami, pripadal som si ako malý prášok, a naplnila ma túžba po veľkých, ušľachtilých veciach. V tomto podivuhodnom tichu som čerpal silu pre budúce nevyhnutné boje s osudom a cítil, že každý, kto by potreboval pokoj a oddych po práci, v tomto jedinom okamihu by našiel seba samého."
(Z Karlowiczových spomienok na výlety v Tatrách, citované v Geschichte der polnischen Musik, Verlag Interpress, Warschau 1988.)

Najprv otázka: Viete, čo Mieczysława Karlowicza so Slovenskom najviac spája? Tatry. Karlowicz bol totiž nielen skladateľom, huslistom, dirigentom a muzikológom, ale (napríklad) aj vášnivým turistom, horolezcom a vyznávačom vtedy dosť neobvyklého športu – behu na lyžiach (v Poľsku bol dokonca jeho priekopníkom). A práve beh na lyžiach sa mu stal osudným: 8. februára 1909 ho na ceste zo Zakopaného do Czarného Stawu zmietla smrtonosná lavína.

Dedičstvo rodinného kozuba

Veľmi skoro, iba vo veku niečo vyše 30 rokov, vyhasol život tohto nádejného tvorcu. Spomeňme si na dvoch najslávnejších s podobným údelom: Mozart skonal ako 36-ročný, Schubert ako 31-ročný. Tí dvaja však za sebou zanechali nielen neopakovateľné, ale aj úctyhodné dielo; Karlowicz iba stihol naznačiť, čo všetko by mohol dokázať. Veď kompozícii sa začal venovať ozaj neskoro, prvé diela napísal ako 19-ročný, takže nečudo, že jeho odkaz dnes pozostáva z 54 opusov, pričom 24 z toho je sólových piesní s klavírom... Zodpovednosť za takýto časový posun majú zaiste aj Karlowiczove široko rozvetvené záujmy. Túto, v dimenziách dnešnej informačnej spoločnosti absolútne nepochopiteľnú šírku zasa zdedil po otcovi Janovi, ktorý sa okrem hudby (violončelista, odchovanec konzervatória v Bruseli, takisto muzikológ) venoval etnológii, lingvistike, literatúre, estetike, histórii, filozofii, sociológii... Mieczyslaw sa sústredil skôr na hudbu, i keď sa roku 1895 zapísal na Prírodovedeckú fakultu Varšavskej univerzity (tú po roku opustil), holdoval i fotografovaniu a popri aktívnom horolezectve ako jeden z najaktívnejších členov Tatranskej spoločnosti pravidelne referoval o svojich túrach v časopise *Taternik*. (V tejto súvislosti pripomeňme, že trvalé bydlisko M. Karlowicza bolo od roku 1908 v Zakopanom, zopár kilometrov od poľsko-slovenských hraníc.)

No dedičstvo rodinného kozuba Karlowicza pozitívne ovplyvňovalo aj v rýdzo hudobnej oblasti: otec, zámožný zeman, organizoval v dome komorné hudobné večery, na ktorých sa veľmi skoro zúčastňoval aj Mieczysław, a neslobodno zabudnúť ani na matkino mimoriadne hudobné nadanie. Okrem toho bol dom Karlowiczovcov otvoreným miestom, kde sa s obľubou stretávala elita poľských intelektuálov – v tomto prostredí mohla celkom ľahko vzniknúť náklonnosť k myšlienkovej vlne (či skôr skupine umelcov) *Mladé Poľsko*, ktorej kľúčovou postavou sa nakoniec aj stal. Spočiatku túžil po vavrínoch huslistu-virtuóza. Aké obrovské muselo byť jeho sklamanie, keď ho slávny Joachim v Berlíne odmietol... Zato študoval v Berlíne kompozíciu a hudobnú vedu, v Lipsku dirigovanie u Arthura Nikischa; dirigentskú zručnosť neskôr využil ako riaditeľ Hudobnej spoločnosti vo Varšave(1904–1906). Problémy so živobytím Karlowicz vďaka svojmu finančne spoľahlivému rodinnému zázemiu nikdy nemal – aj to zaiste je jeden z dôvodov, prečo toho napísal tak málo.

Mladé Poľsko

K tomuto literárno-umeleckému spolku (alebo ide skôr o generačne podmienené ideové hnutie?) Karlowicz „oficiálne" pristúpil roku 1906. Jeho genéza v stručnosti: roku 1898 začal mladý publicista Artur Górski uverejňovať sériu článkov s názvom *Mladé Poľsko*. Čoskoro sa začalo toto označenie používať pre poľskú literatúru začiatku 20. storočia a najslávnejšie literárno-kritické dielo týchto čias z pera Stanisława Brzozowského nieslo názov *Legenda o mladom Poľsku*. V súlade s ostatnými národno-literárnymi hnutiami šlo prominentom Mladého Poľska o obhajobu slobody umelca a jeho odlišného videnia sveta; roku 1905 založili Ludomir Różycki a Grzegorz Fitelberg jeho hudobný pendant, ku ktorému sa neskôr pripojil najslávnejší z tejto generácie poľských skladateľov Karol Szymanowski. Mladé Poľsko v hudbe sa zasadzovalo predovšetkým za prehĺbenie a zdokonalenie kompozičného majstrovstva ako výlučného garanta ideovo-výrazovej nosnosti hudby, za otvorenosť podnetom zo západoeurópskej (pochopiteľne, najmä nemeckej) hudobnej kultúry, za prekonanie konzervatívnej orientácie na Moniuszka a, samozrejme, za všetko „nové".

Hoci Karlowiczova tvorba, ako sme spomenuli, je kvantitatívne značne obmedzená, svojím charakterom verne odráža hudobnoumelecké snaženia Mladého Poľska. Rozsah výrazových vplyvov siaha od Čajkovského cez Wagnera a Mahlera až po „najmodernistickejšie" výboje Richarda Straussa a Skriabina; i keď hudobnojazykový súzvuk spomenutých autorov je u Karlowicza miestami dosť silný, epigónom by som ho rozhodne nenazval. Naopak, jeho kompozičný rukopis sa vďaka rastúcemu počtu hudobných zážitkov a ciest po Európe (Berlín, Praha, Lipsko, Mníchov, Paríž atď.) neprestajne skvalitňoval, pričom on sám absorbované podnety postupne zvnútorňoval. Čo sa týka žánrovo-druhovej orientácie, Karlowicz nenávidel opery (vraj s výnimkou *Salome*) a uprednostňoval symfonickú báseň. Tých napísal šesť, okrem nich *Serenádu pre sláčikový orchester* a *Husľový koncert*, potom už iba komorné miniatúry a piesne... Jeho hudobné myslenie, aspoň v neskorších dielach, inklinuje k intenzívnej chromatizácii, občas i s polyfonickými komplikáciami hudobného tkaniva, k mohutnému orchestru, no v intenciách jemne odstupňovanej senzualistickej inštrumentácie, a k využívaniu „voľnej" formy, organizovanej najmä pomocou sémanticky a emocionálne nasýtených „príznačných" motívov.

Smutný príbeh

Karlowiczov hudobnovyjadrovací arzenál je teda výsostne novoromantický, opierajúci sa predovšetkým o novátorsko-dekadentný symfonizmus Richarda Straussa. Odkiaľ sa však vzalo v tomto mladom, ekonomicky dobre zabezpečenom autorovi toľko pochmúrneho pesimizmu, tragickej beznádeje? Je to vari iba zveličený odraz módneho neskororomantického „svetabôľu"? Karlowiczove príbehy sa končia, na rozdiel od Mahlerových síce idealistických, no predsa katarzných záverov, vždy smutne; ich lyrická nostalgia sa navyše približuje skôr k ruskej hudbe konca storočia než k prepiatej vášnivosti nemeckého novoromantizmu. Čo ho ťahalo k sujetom, ktorých najdôležitejším hrdinom je Smrť? *Husľový koncert A dur* (1902) sa z tejto významovej sféry ešte vymyká, aj štylisticky je trochu konzervatívny; pravda, expresívna pomalá časť už naznačuje všeličo z Karlowiczovej mystickej kontemplatívnosti. V symfonickom triptychu *Večné piesne* (1904–1906) našli vyjadrenie skladateľove turistické zážitky z Tatier, umocnené panteistickým nazeraním na svet. *Litovská rapsódia* (1906) je, naopak, zaujímavá tým, že ako jediná skladba svojho autora je inšpirovaná ľudovou hudbou, a aj to litovskou, ako hovorí samotný názov. Keďže Karlowiczovo rodisko Wiśniew bolo vlastne litovskou usadlosťou, *Litovskú rapsódiu* môžeme považovať za akúsi hudobnú spomienku na detstvo; napriek absencii jasného mimohudobného programu sa zvykne zaraďovať k symfonickým básňam a ani v melancholii za nimi nezaostáva.

Symfonická báseň *Stanislav a Anna Osviečimovci* (1907) je jednou z najcenenejších Karlowiczových kompozícií, aj keď v nej autor markantne prezrádza hudobné, psychologické a námetové fascinovanie Wagnerom, totiž tematiku nenaplnenej lásky brata a sestry, či určité motivické „alúzie" na *Valkýru*. *Smutný príbeh* (1908) nakoniec dospel k pokročilej deštrukcii funkčnej harmónie i života ako takého, čo je tentoraz explicitne vyjadrené: programom je totiž samovražda. Samotné dielo, podobne ako všetky spomenuté, sa nesnaží o fabulovité prerozprávanie mimohudobného príbehu, ale o filozofickú kontempláciu. Prečo však takýto sujet, takáto inšpirácia? Neprivolával si tak autor svoju vlastnú smrť – iba sedemnásť dní po varšavskej premiére? Alebo ju „tušil"? Jedno je isté: Karlowiczov život je vynikajúcim materiálom pre filmové scenáre a romány (nemám informácie o tom, do akej miery boli v týchto oblastiach naši susedia aktívni); pre muzikológov, aktívnych hudobníkov a „labužníkov" sú však rozhodujúce jeho diela, z ktorých aspoň niektoré sa určite oplatí spoznať. Prinajmenšom kvôli geografickej blízkosti a Karlowiczovej láske k Tatrám...

Dielo Mieczysława Karlowicza (výber)

Hudba pre orchester

Serenáda pre sláčikový orchester (1897)
Koncert pre husle a orchester A dur (1902)
symfonické básne
Vracajúce sa vlny (1904)
Stanislav a Anna Osviečimovci (1907)
Večné piesne, symfonický triptych (1904-1906)
Litovská rapsódia (1906)
Smutný príbeh (1908)
Príbeh na maškarnom plese (1909, dokončené a inštrumentované G. Fitelbergom)

Komorné diela

Largo, Marcia funebre pre dychový orchester (1898)
Pochod pre dychový súbor (1899)
Impromptu pre husle a klavír (1895)
Marcová serenáda s mačkou pre husle a klavír (1896)
Serenáda G dur pre violončelo a klavír (1896)

(Dokončenie zo str. 45)

v záverečnom obraze 4. vstupu, keď zbor spieva a tancuje „indiánske" tance s fajkou mieru v ústach a patričným šušľaním z toho vyplývajúcim, to vyvolalo v divákoch viac ako zhovieva-vý úsmev. Bianca Li zvládla náročný synkretizmus barokovej hudby a exotickej inšpirácie štýlom jej vlastným, poznačeným gymnastickou minulosťou, cirkusovými skvelými akrobaciami i štúdiom avantgardného baletu na klasickej báze veľkej Marthy Grahamovej.

Publikum ocenilo, čo na to kritika?

Pre *Libération* je táto „hollywoodská produkcia" s estetikou pohľadníc hrozného vkusu „nestráviteľná". V očiach Erica Dahana si tu nič nezaslúži zhovievavý pohľad. Scénografia a réžia „peplum" je hodná filmov Cecila B. de Mille, kostýmy sú ilustratívne a akademické, orchester je „uniformný ako techno muzika", choreografia má málo spoloč-né s dejom a vizuálne efekty zabíjajú partitúru. Stačí?...

Protipólom je subtílnejšia kritika Marie-Aude Rouxovej v *Le Monde* pod titulom „Na pôžitok sa čaká, ale publikum sa dočká". Les Arts Flo, zbor a interpreti sú neodolateľní, choreografia šarmantná a vtipná, kostýmy, scénografia a svetlá bez príliš okatých klišé s istou invenciou a sviežosťou; réžia je pre ňu v prvých dvoch obrazoch (v prológu a prvom vstupe) preťažená, v druhej časti opery šarmantná, slobodná, vzdušná a hravá. Na javisku i v orchestri cítiť radosť z hry, spevu a baletu. Dôkazom toho boli nepochybne ovácie, ktorými publikum nešetrilo.

Podľa definície skladateľa J. Ph. Rameaua *Les Indes Galantes* je predstavenie zbavené akejkoľvek psychológie a realizmu, kde hudba je čírym zmyselným pôžitkom a rozkošou. Predstavenie, ktoré nemá inú ambíciu ako rozptýlenie – čarovné slovo – *divertissement*.

Dejiny mu dávajú za pravdu. 250 rokov po premiére *Les Indes Galantes* nikdy nestratili titul veľdiela barokovej opery.

Zuzana Evrard-Bojnanska

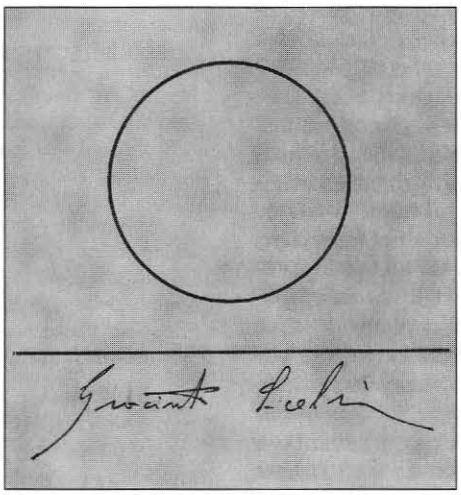
KAPITOLY Z HUDBY 20. STOROČIA

GIACINTO SCELSI

Zuzana Martináková

Giacinto Scelsi, celým menom Giacinto Maria Scelsi, Conte d'Ayala Valva, patrí k najzaujímavejším a najtajomnejším postavám hudby 20. storočia. Narodil sa 8. januára 1905 v La Spezia v južnom Taliansku v bohatej šľachtickej rodine, čiastočne španielského pôvodu z matkinej strany. Jeho starý otec získal zásluhy v hnutí risorgimento, otec, pilot a dôstojník patril k priekopníkom letectva. Životopis Scelsiho poznáme len v náznakoch, on sám sa totiž pokladal len za médium, nie za tvorcu umenia, pričom sa nikdy nedal fotografovať a po sebe zanechal len niekoľko nepresných, protichodných biografických a kompozičných údajov. Namiesto fotografie používal zenový symbol kruhu nad priamkou, pod ktorú sa podpísal.

Scelsiho hudobný talent sa začal prejavovať už v ranom detstve v podobe improvizácií na klavíri. Základy harmónie a kompozície získal u Giacinta Sallustia v Ríme a inšpirovaný bol Ottorinom Respighim i Alfredom Casellom, aj keď sa ich žiakom nikdy nestal. Až do roku 1950 podnikal početné cesty do Afriky a na Ďaleký východ a dlhý čas žil aj v Paríži, v Londýne a vo Švajčiarsku. Niekedy v tomto období sa oženil s Angličankou, ktorá ho však počas druhej svetovej vojny opustila.



Roku 1935 začal študovať vo Viedni u Walthera Kleina, Schönbergovho žiaka a stúpenca. Scelsi sa tak stal prvým talianskym skladateľom, ktorý už roku 1936, dlho pred Dallapiccolom, komponoval dvanásťtónové skladby a spolu s Goffredom Petrassim roku 1937 organizoval v Ríme koncerty dodekafonickej hudby. Dodekafonické a seriálne myslenie však skoro odmietol, prakticky roky pred povojnovým vypuknutím serializmu. Väčší osoh mu prinieslo štúdium u Skriabinovho žiaka Egona Köhlera v Ženeve, najmä pokiaľ ide o zvukovo-farebnú zložku a záujem o východné hudobné i filozofické kultúry. Scelsi sa v rokoch 1940–1950 ocitol v ťažkej osobnej a zdravotnej kríze a bol hospitalizovaný v psychiatrickom ústave. Toto obdobie znamená pre Scelsiho aj zmenu kompozičnej orientácie, keď od skladieb inšpirovaných spočiatku talianskym futurizmom a francúzskym bruitizmom (*Rotative*, ca 1929), neskôr neoklasicizmom (*Sinfonietta*, 1933, *Concertino a Toccata*, 1934), dodekafóniou (mnohé dodekafonické diela zničil) i Skriabinom, nachádza roku 1952 svoj osobnostný štýl. V tom istom roku sa natrvalo usadil v Ríme. Začiatkom 60. rokov sa síce prihlásil ku skupine skladateľov Nuova Consonanza, viedol však prevažne utiahnutý a uzavretý život.

Scelsi sa osobne poznal s mnohými významnými maliarmi, literátmi, hudobníkmi a skladateľmi (s Henri Michauxom ho spájalo dlhodobé priateľstvo); v rokoch 1949–1987 uverejnil básnické zbierky vo francúzštine a autobiografickú rozpravu v taliančine. Zomrel 9. augusta 1988. V 80. rokoch sa Scelsi konečne dožil uznania v západnom Nemecku, hoci doma zostal ešte dlho nepovšimnutý.

Giacinto Scelsi žil dlhý čas v ústraní a jeho tvorba bola takmer neznáma. Až rok pred smrťou zažil veľký debut v Kolíne počas svetových hudobných dní ISCM (Medzinárodnej spoločnosti pre súčasnú hudbu), keď v rámci jedného koncertu zazneli viaceré jeho orchestrálne diela. Odvtedy sú Scelsiho skladby nedeliteľnou súčasťou programov festivalov a koncertov súčasnej hudby na celom svete.

Mimoriadny význam pre jeho skladateľskú orientáciu mali improvizácie na klavíri už v ranom detstve, ktorým celkom podľahol. Traduje sa, že Giacinto bol pekný, kučeravý blondiačik, zásadne odmietajúci česanie, pri ktorom nesmierne trpel. Jedine pri improvizáciách nič nevnímal a dovolil matke túto neľúbivú činnosť. Neskôr tieto improvizácie zohrali dôležitú úlohu v jeho kompozičnej praxi: mnohé jeho diela nesú znaky improvizácie.

Scelsi sa skladateľsky našiel zdanlivo paradoxne počas osobnej krízy, keď hospitalizovaný v psychiatrickom ústave vynašiel svojrázny spôsob terapie svojho psychického stavu: s najväčšou sústredenosťou dlhé hodiny načúval zvuku jedného tónu na klavíri. Objavoval pritom svet tohto zvuku, jeho nekonečnú energiu, ktorú – na rozdiel od jej spútavania v dodekafonickom či seriálnom spôsobe komponovania – sa snažil oslobodzovať. Sám pritom zdôrazňoval, že do tejto osobnej krízy ho dostalo komponovanie v dodekafónii a v európskej tradícii. Objavením zvuku, jeho hĺbky, šírky a nekonečného množstva podôb sa Scelsimu otvoril svet skutočnej hudby. „Kto neprenikne do vnútra, do srdca zvuku, je možno zručný remeselník, ale nikdy sa nestane skutočným umelcom, skutočným hudobníkom." Často pritom zdôrazňoval, že on sám sa necíti ako „skladateľ" v pôvodnom zmysle slova (pokiaľ to slovo pochádza zo základu *componere*, t. j. skladanie, či kombinovanie), ale len ako sprostredkovateľ, posol medzi dvoma svetmi: našim reálnym svetom a svetom, ktorý je nášmu reálnemu vnímaniu neprístupný, je nadskutočný, mystický.

V skutočnosti sa Scelsimu podarilo ešte dlho pred vypuknutím postmoderny komponovať v celkom odlišnom šate, než do akého sa odievala západoeurópska hudba. Objavil, že tón nie je len akási kombinácia frekvencie, dĺžky a intenzity, ale že obsahuje nekonečné množstvo kvalít, ktoré sa z neho dajú vyťažiť. Nezaujíma ho tón, ale zvuk, ktorého korene siahajú až k prazákladu – k veľkému tresku. „Zvuk je prvý pohyb nehybného, začiatok stvorenia". Pre Scelsiho je každý tón zvukom, ktorý, na rozdiel od predstavy jedného bodu, je skôr guľou s rozmermi hĺbky a plnosti, pričom tento zvuk možno ďalej rozkladať na jeho elementy. Zvuk je živý orga-

Giacinto Scelsi:
(Bez názvu)[3]

Každý skladateľ by mal byť uzavretý, avšak v určitom komforte, samozrejme. Malo by to byť v luxusnom dome, alebo len vo veľmi jednoduchom; mal by mať možnosť slobodne si vybrať.

Malo by mu byť dovolené pobaviť sa s priateľmi, mať ženy a všetko, čo má rád.

Ale nemalo by mu byť dovolené zblúdiť tak, aby mohol skorumpovať hudbu, žiť neduživým životom, alebo sa stupídne obliekať, či dať sa fotografovať a ukazovať sa so svojím tupým nosom.

Pravda, nie každý nos je tupý. Sú aj inteligentné, hanblivé a nástojčivé nosy.

V Ríme sa nachádzajú dva parky s bustami slávnych osobností, ktorým chýba buď hlava, alebo nos.

Raz som stretol starého muža, ktorý opravoval takéto nosy. Povedal mi, že je profesorom v odbore nosov a na moje otázkytakto odpovedal takto:

Pozri, nosy mi naozaj povedia všetko. Štúdiom nosov som schopný spoznať charakter, dokonca život ich majiteľov. Niektorí ľudia predpovedajú z brady, ale mali by z nosa.

Inokedy som v Ríme opäť stretol starého muža. Meral steny meracou tyčou. Bol som dosť prekvapený, pretože existujú mnohé iné spôsoby ako merať steny a vzdialenosti, čo som mu aj povedal.

To nie je nič iné, ako remeslo. Áno, odpovedal som, myslím, že musíš poznať tieto steny a domy veľmi dobre. Keď sa obzrel, všimol som si, že má malú sivú briadku a prenikavé oči.

Áno, povedal, poznal som ich predtým, než som ich začal merať, ale teraz ich už viac nepoznám.

Vtom som si uvedomil, že vyzerá ako Lao -C'.

To je Rím. Rím je hranicou medzi Východom a Západom. Juhom Ríma sa začína Východ, severom Ríma sa začína Západ. Táto hranica presne prechádza cez Forum Romanum. To je môj domov, to vysvetľuje môj život a moju hudbu.

Nemyslím, že mám ešte čo dodať.

nizmus, ktorý má nekonečne komplexný a jemne štruktúrovaný život. Žije a pohybuje sa, vznáša sa v priestore ako plazma, má hĺbku a hustotu. Oživovanie zvuku prebieha širokou škálou možností jeho tvorenia rôznymi nástrojmi i hlasom, bohatou artikuláciou, kontrastnými polohami od drsného až k hladkému zvuku, priestorovými orientáciami atď., ktoré obyčajnému tónu dodávajú nekonečné množstvo nových dynamicko-farebných odtienkov. V Scelsiho hudbe sa takto prirodzenou cestou objavujú mikrointervalové vzťahy, narúša sa klasický stupňový prechod od jedného tónu k druhému a namiesto toho nastupuje tónové kontinuum. (Je vecou dohody, že v európskej hudbe akceptujeme za najmenšiu jednotku poltón, ktorý je aj v ľudovej hudbe skracovaný na menšie intervalové vzťahy, napríklad v melodických ozdobách či tzv. cifrovačkách.)

Aká je v skutočnosti Scelsiho hudba? Aké je komponovanie pomocou jediného tónu a jeho nekonečných vlastností? Ako je vôbec možné, že Scelsiho hudba zrazu prilákala pozornosť záujemcov z rôznych kútov sveta?

Scelsiho hudba nie je hudbou v klasickom zmysle slova, takou, na akú sme boli zvyknutí v európskom kontexte, je blízka hudbe, ktorá bola spojená s náboženskými obradmi či mystickými predstavami. Takýto druh hudby má schopnosť vyvolávať vibrácie, ktoré sa napájajú na vyššie vibrácie až dochádza k efektu spoluvibrácie. Znie to veľmi jednoducho, ale realizácia je podmienená celým radom faktorov. Človek cvičený v meditácii pozná tento pocit veľmi dobre, no aj človek, ktorý nemá prax v meditácii, sa môže dostať do stavu silného zážitkového a pocitového stavu, ktorý vzniká v momente spoluvibrácie, dosiahnutej v súčinnosti už s prítomnými bytosťami, alebo s vyššími, neviditeľnými, ale citeľnými entitami. Môže k tomu dôjsť napríklad pri náboženských obradoch, ale veľmi často aj prostredníctvom výnimočného umeleckého diela.

A to je prípad Scelsi.

Scelsi tým, že dlhú dobu objavoval svet zvuku, objavil aj jeho skryté energie, ktoré za určitých konštelácií vyvolávajú onen efekt rezonancie. Skúsme si na jeho vrcholných orchestrálnych a vokálno-inštrumentálnych dielach priblížiť spôsob jeho kompozičnej práce, ku ktorému dospel tŕnistou cestou vývoja.

Giacinto Scelsi: Tvorba po roku 1952 (výber):

Suita č. 8 *Bot-Ba* pre klavír (1952)
Suita č. 9 *Ttai* pre klavír (1953)
Suita č. 10 *Ka* pre klavír (1954)
Hyxos pre altovú flautu a bicie nástroje (1955)
Kya pre sólový klarinet a sedem inštrumentalistov (1959)
Quattro pezzi per orchestra (ciascuno su una nota) (1959)
Hurqualia pre štyroch hráčov na bicích nástrojoch, tympanistu a orchester (1960)
Aion pre šesť hráčov na bicích nástrojoch, tympanistu a orchester. Štyri epizódy jedného dňa života Brahmu (1960)
Khoom pre soprán a šesť inštrumentalistov. Sedem epizód jednej bájky o láske a smrti v jednej ďalekej krajine (1962)
Hymnos pre organ a dva orchestre (1963)
Anahit pre husle a 18 inštrumentalistov (1965)
Elohim pre sláčikové kvarteto, dvojo huslí a dvojo amplifikovaných huslí a violončiel (1965-1967)
Uaxuctum pre sedem hráčov na bicích nástrojoch, tympanistu, miešaný zbor a orchester (1966)
Ko-Lho pre flautu a klarinet (1966)
Konx-om-pax pre zbor a orchester (1969)
Phat pre miešaný zbor, trojmanuálový organ a orchester (1974)
Krishna e Rada pre flautu a klavír. Improvizácia v spolupráci s Carin Levine (1986)
Mantram pre kontrabas (1987).

Prvé skladby Scelsiho tvorivej etapy po r. 1952 boli napísané pre komorné obsadenie. Jeho zvukovým predstavám predsa však najviac zodpovedajú orchestrálne diela, resp. diela pre zbor a orchester. Prvou takouto skladbou sú **Quattro pezzi per orchestra (ciascuno su una nota sola)**, čiže Štyri kusy pre orchester (každý len na jeden tón) z roku 1959. Orchester tvorí 26 hráčov, pričom Scelsi uprednostňuje nástroje s hlbokým zvukom (altová flauta, hoboj, anglický roh, dva klarinety, basklarinet, fagot, štyri lesné rohy, saxofón, tri trúbky, dva trombóny, basová tuba, píla alebo flexatón, tympány, bicie, dve violy, dve violončelá a kontrabas). Všetky štyri skladby sú premyslene a úsporne inštrumentované, keď súčasne nevyužívajú celý arzenál nástrojov. Každý kus v skutočnosti uprednostňuje jeden jediný tón, aj keď s osciláciou mikrointervalových vzťahov a bohatou artikuláciou. Prvý kus je vytvorený z tónu *F*, druhý z tónu *H*, tretí z *As* a štvrtý z *A*. Výber tónov pravdepodobne sleduje určitú vzájomnú súvislosť: tritonus *F–H*, je tónom *As* v treťom kuse rozpoltený (*F–As–H*), pričom tón *A* v záverečnom kuse je akoby rozvedením citlivého tónu *As*, ktoré mu predchádzalo.

Ako však možno komponovať na jeden jediný tón? Už samotná predstava sa zdá absurdná. Veď jeden jediný tón nemôže predsa zaručiť dynamiku, vývoj, dianie v hudbe. A predsa to Scelsi dokázal. Hudobný dej sa odvíja na základe celej škály možností spôsobu tvorenia tohto jediného tónu, schopnosti otvoriť jeho priestor, dodať mu pulzáciu, rytmus, dynamickosť a farbu. V rovine intonácie dochádza k uvoľneniu kontinua v priestore medzi týmto základným tónom a jeho štvrťtónmi, poltónmi, celými tónmi a miestami až po malú terciu.

Ďalšie možnosti tvarovania tohto jediného tónu umožňuje rovina dynamiky v podobe postupného zosilňovania a zoslabovania v rámci jedného znenia tónu, tiež rovina artikulácie a tvorenia tónu (rovný tón, vibráto, tremolo, glissando, alla tastiera, al ponticello, suono flautato, con sordino, atď.).

Na tomto mieste možno spomenúť Scelsiho názor na rytmus, melódiu, stavbu (konštrukciu) a harmóniu, ktorý publikoval vo francúzštine v časopise *Suisse Contemporaine* (1944/No. 1).[2] Tieto štyri kategórie zodpovedajú rytmu, afektivite, intelektu a psychizmu. Podľa Scelsiho je najdôležitejší rytmus a bez neho neexistuje ani umenie. Rytmus je prepojený s dynamizmom. Melódia je výrazom afektivity. Pokladá ju za starší element ako harmóniu. Intelekt sa prejavuje v stave, v samotnom konštruovaní diela a harmónia je výrazom psychického stavu. Scelsi však nemá na mysli harmóniu ako náuku o akordoch či kontrapunkt, väčšmi patriace do kategórie intelektu, ale harmóniu, ktorá je výsledkom súčinnosti ostatných parametrov a ktorá vyvoláva určitý psychický stav. Scelsi neskôr prakticky dokázal nutnú koordináciu týchto kategórií v kompozíciách na jeden tón, resp. na obmedzený počet tónov, vychádzajúc z predpokladu, že aj jeden jediný tón obsahuje vo svojich alikvotných tónoch melódiu, svojím trvaním či vibráciou (frekvenčnými vlnami) reprezentuje rytmus, v spôsobe použitia v skladbe sa uplatňuje intelekt a otvorením jeho priestorovosti v súčinnosti s ostatnými parametrami dochádza k harmónii.

Quattro pezzi na rozdiel od mnohých ďalších diel, ktoré zazneli až vyše dvadsať rokov po ich vzniku, boli uvedené už v roku dokončenia (1959) v podaní Orchestre National de Radio Paris pod taktovkou Mauricea le Roux, ktorý si vtedy skutočný význam tejto kompozície neuvedomoval. Až koncom 80. rokov, keď svet objavil veľkosť Scelsiho umenia, si *Quattro pezzi per orchestra* považovali za česť uviesť viaceré symfonické orchestre a dirigenti (o. i. aj Orchester Hessenského rozhlasu pod vedením Ladislava Kupkoviča).

Aion pre 6 hráčov na bicích nástrojoch, tympány a orchester (1961) je Scelsiho najrozsiahlejším dielom (čo sa týka dĺžky trvania). Uvedenia sa dočkalo až roku 1985 v Kolíne nad Rýnom v interpretácii Orchestra Západonemeckého rozhlasu pod taktovkou Zoltána Peskóa. Obsahovo hovorí o „štyroch epizódach Brahmovho jedného dňa života" a autor nie bez patričnej dávky humoru k tomu poznamenáva, že takýto deň zodpovedá 90 000 rokom v ľudskom ponímaní, no jeho skladba je, žiaľ o niečo kratšia. Inštrumentálne obsadenie je pre Scelsiho typické: drevené dychové nástroje bez fláut, silná sekcia plechových dychových nástrojov (6 lesných rohov, 3 trúbky, 4 trombóny, 4 tuby), bicie, harfa a sláčikové nástroje bez huslí. Prvá časť je najrozsiahlejšia, je zameraná na tvarovanie zvukov a farieb zvolených nástrojov. V rámci nej dochádza k trom dramaticky vypätým vrcholom, kde sa uplatňujú predovšetkým bicie nástroje (metalofóny) a tiež dvestolitrový plechový kanister na naftu, na ktorom hráč udieraním a škrabaním dosahuje neuveriteľne drsné a prenikavé zvuky. Centrálnymi tónmi sú *F, A* a *Gis* (citlivý tón k druhému tónu), ktoré sú dôležité pre celú stavbu skladby, pretože druhá časť sa začína tónom *F* a mikrotonálnymi a kontinuálnymi posunmi zdôrazňuje jeho citlivé tóny *E* a *Ges*, kým tretia časť má centrálny tón *E* a svoje družice *Es* a *Fes* (*Fes* nie je ten istý tón ako *E*, nakoľko Scelsi využíva celú škálu mikrointervalových vzťahov) a záverečná časť je vystavaná na *Gis*, pričom sa v priebehu hudby objaví tón *E* a *Ais* a záver vyznieva opäť na tóne *Gis*. Ak hľadáme súvislosti medzi zvolenými tónmi vidíme, že ak ku dvom centrálnym tónom z prvej časti *F–A* pridáme ich citlivé tóny, dostaneme celú škálu tónov, ktoré Scelsi použil v skladbe (*E–F–Ges, Gis–A–ais*).

Anahit pre sólové husle a komorný orchester (1965) patrí ku klenotom Scelsiho tvorby. Podtitul skladby *Lyrická báseň venovaná Venuši* (Anahit je egyptská bohyňa lásky) vystihuje charakter tohto subtílneho a čarokrásneho diela. Podľa obsadenie ide o koncertantné dielo (v jeho tvorbe ojedinelé), predsa však v celkom inom ako klasickom zmysle: husle len dotvárajú zvukový svet diela a nemajú funkciu koncertantného sólistického nástroja. Sólová kadencia je umiestnená približne v zlatom reze dvojdielnej skladby.

Roku 1966 napísal Scelsi **Uaxuctum**, prvú z trojice veľkých diel pre zbor a orchester z najzrelšieho kompozičného obdobia. Po jemnej, intímnej, presvetlenej a priezračnej hudbe *Anahit* je *Uaxuctum* skladbou dramatickou, mnohovrstvenou a extrovertnou. Jej obsah vyjadruje podtitul: *Legenda mesta Mayov, ktoré sa z náboženských dôvodov samo zničilo.*

Scelsi kladie vysoké nároky na interpretáciu vokálnych partov v zbore aj štyroch elektronicky zosilnených sólových hlasov, predpisujúc mnohotvárne, miestami až extrémne vokálne techniky: trilky, tremolá, mikrotonálne chvenie, nazálne hlásky, dychové šumy, hrdelný a hlavový spev, efekty nádychom atď. Orchester je zostavený z podobného inštrumentára ako v ostatných Scelsiho skladbách t. j. s početne obsadenou sekciou plechových dychových nástrojov, kým na rozdiel od iných skladieb sú zo sláčikových nástrojov zastúpené len kontrabasy a partitúru dopĺňajú Martenotove vlny; posilnená je aj sekcia bicích nástrojov (7 hráčov; nechýba kanister na naftu a alumíniová pologuľa, dvojmetrová kovová platňa a pod.). Skladba čakala na uvedenie vyše dvadsať rokov (1987, Kolín nad Rýnom, WDR, dirigent Hans Zender).

Tri slová, obsiahnuté v titule skladby **Konx-Om-Pax** pre zbor a orchester (1969) sú trojjazyčným vyjadrením toho istého slova „mier": v starej asýrštine, v sanskrite a v latinčine. Podľa Scelsiho má skladba vyjadriť tri aspekty zvuku: 1. prvý pohyb nemenného, 2. tvorivú silu, 3. prostredníctvom slabiky óm, ako svätej slabiky budhizmu.

Skladba duchovného charakteru, akoby z iného sveta, zo sveta večnej harmónie, pokoja, mieru... je napísaná pre veľký orchester s plným obsadením sláčikových nástrojov s organom, so zborom v záverečnej tretej časti.

Aj **Phat** (s podtitulom *Un éclat... et le ciel s'ouvrit!* (Tresk... a nebesá sa otvorili!) pre miešaný zbor, trojmanuálový organ a orchester (1974) zaznelo spolu s *Konx-Om-Pax* až roku 1986. Dielo je štvorčasťové, pričom prvá využíva komorný inštrumentár (2 flauty, štyri tuby, organ, čelestu, violu a štyri kontrabasy) a zbor, ktorý nespieva, ale „vzdychá" (šumy a zvuky pomocou techniky dychu). Náhlym kontrastom, v tutti zboru a orchestra hudba plynule prechádza do druhej časti, vystavanej na hustom clustri. V tretej, najdlhšej časti sa proces pomaly odvíja od tichého zvuku jedného tónu cez masívny zvuk clustra až k vrcholovej fáze vysokých zvukov jednak v orchestri (pikola, flauta, čelesta, klavír a organ), jednak v zbore, pričom všetci ostatní inštrumentalisti a zboristi vyzváňajú zvukovo prenikavými a vysoko znejúcimi zvončekmi. Efekt je naozaj mimoriadny. Pri vnímavom a odovzdanom počúvaní, za predpokladu adekvátnej, precítenej interpretácie, poslucháč zabúda, že je v koncertnej miestnosti či pred prístrojom, z ktorého znie nahrávka – stáva sa súčasťou tejto hudby, je celý preniknutý ňou, stráca pojem o vlastnej prítomnosti. Je to hudba, ktorá má veľa spoločného s rituálnou hudbou napríklad tibetských mníchov alebo iných entít, ktoré dokážu svojou hudbou vyvolať vibrácie blízke kozmickým...

Scelsi – mystik, znovuobjavujúci duchovný rozmer hudby...

Poznámky:

[1] Bližšie o živote a tvorbe G. Scelsiho pozri v encyklopédii *Komponisten der Gegenwart*. edition text + kritik, München, 9 Nflg.

[2] V nemčine vyšiel pod názvom *Sinn der Musik*. In: *Musik-Konzepte. Giacinto Scelsi*. edition text + kritik, München 1983, s. 3–10.

[3] Uverejnené v angličtine in: *Musik-Konzepte. Giacinto Scelsi*. edition text + kritik, München 1983, s. 111.

Ľadoborci

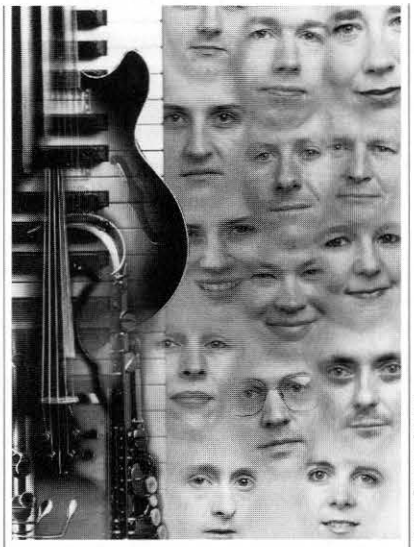
ICEBREAKER vo Viedni

Ako zbúrať mantinely medzi súčasnou hudbou a širokým publikom? Ako vyrovnať disproporciu medzi rapídne sa vpred rútiacim vývojom kompozičného myslenia a percepčnými schopnosťami/očakávaniami väčšiny hudbymilovnej populácie? Ako pritiahnuť človeka konca tisícročia na koncerty hudby (vážnej/klasickej/artificiálnej) vznikajúcej na konci tisícročia? Ako prelomiť tieto ľady...?

Odpovedí a už aj overených riešení je určite viac. Jedným z pokusov, alebo skôr jedným z hľadačov odpovedí je aj britský projekt ICEBREAKER – doslova: ten, ktorý láme ľady. Vďaka Wiener Musik Galerie a British Council in Austria sa skupina ľadoborcov v októbri priblížila takmer na dosah Bratislavy: 7. – 9. októbra totiž vystúpila vo Viedni, v Museum für angewandte Kunst.

Nech už ide o projekt po viacerých stránkach kontroverzný, isté je, že ICEBREAKER patrí do kategórie tých vizionárskych, ktoré, aj keď nemusia vo svetle ďalekej perspektívy obstáť samy osebe, nesú v sebe potenciál akéhosi hýbateľa, posúvača dejov vpred. Spoločným menovateľom viacerých prúdov súčasnej hudby, ktoré hľadajú zabudnuté kódy zrozumiteľnej komunikácie medzi skladateľom a poslucháčom, je snaha vystúpiť z rútiaceho sa vlaku povojnovej avantgardy/moderny často v podobe zjednodušenia jazyka, spriehľadnenia poetiky či obracaním sa k už zažitým, počutým prvkom, napríklad k starším štýlovým obdobiam. ICEBREAKER ponúka svojský a výstredný recept – zjednodušene povedané, súčasnú vážnu hudbu zaodetú do rafinovaného šatu popkultúry. S elektricky zosilňovanými nástrojmi, videom a svetelnou show. Nejde však len o vonkajší obal či formu. Toto „účelové" zoskupenie interpretov a skladateľov vzniklo r. 1989 ako reakcia na ich neschopnosť akceptovať súdobú hudobnú produkciu najmä vo Veľkej Británii. Príslušníci generácie „klasicky" školených hudobníkov, „odchovaní" pritom rockovou hudbou, našli vhodný impulz v „avantgardnej minimalistickej hudbe komunikujúcej s jazzom 20. rokov" Holanďana Louisa Andriessena. Práve jeho *Hoketus* bol prvým repertoárovým opusom zoskupenia ICEBREAKER a do určitej miery pomohol definovať základnú inklináciu súboru k výraznej, drsnej hudbe s dominantnou rytmickou zložkou, často s permanentnou, neúprosnou pulzáciou, k hlasnej zosilňovanej produkcii balansujúcej na hrane tzv. vážnej hudby a rocku. Súbor (momentálna zostava: dvaja hráči na panových píšťalách/flautách/dychových syntezátoroch, dvaja saxofonisti, dvaja hráči na klávesových nástrojoch, hráč na elektrických husliach, hráč na elektrickom violončele, gitarista, basgitarista a perkusionista) je údajne doma, vo Veľkej Británii, prijímaný oveľa chladnejšie ako v zahraničí, najmä v USA. A ukázalo sa, že skúškou mal byť aj pre Viedeň, kde sa naň prišlo pozrieť len niekoľko desiatok ľudí.

Trojdňové podujatie celkom logicky otvorilo kľúčové dielo súboru – Andriessenov *Hoketus*. Postminimalistické dielo, opierajúce sa o techniku známu už v stredoveku, exponuje dva identické súbory, ktoré hrajú to isté, ale striedavo, v rozdielnom čase. Už v tejto, prvej skladbe, bolo jasné to, čo hráči ICEBREAKER potvrdzovali aj počas ďalšej produkcie – že ide



Autor Douglas Fischer

Oficiálny image viedenského ICEBREAKER Festival

o teleso s úžasnou schopnosťou ansámblovej súhry v dielach s komplikovanou rytmickou stránkou, v dielach plných zložených metier, či komplementárnych rytmov, že ide o teleso, hrajúce s obrovským nasadením, doslova s rockovým drivom. Večer pokračoval Andriessenovou štúdiou fenoménu rýchlosti v hudbe *de Snelheid* a vrcholil premiérami dvoch skladieb viedenského rodáka Lukasa Ligetiho (*A Pattern Language*, *Second Line*; tie mi však nebolo dopriate počuť kvôli odchodu posledného večerného autobusu do Bratislavy, podobne ako záver ďalšieho koncertu).

V rámci druhého koncertu odzneli diela skladateľa skrývajúceho sa za umeleckým menom Mel, ktorý v skladbách *Live Arc* a *Beach* exponuje enviromentalistické témy životného prostredia a jeho znečisťovania. Obe skladby spája protipostavenie akejsi music concrète na magnetofónovej páske s mixom konkrétnych zvukov industriálneho sveta a produkcie živých hudobníkov na pódiu, členov Merkin Zimmer Ensemble, akejsi odnože ICEBREAKER pre uvádzanie diel Mel. Zatiaľ čo ICEBREAKER takmer výhradne interpretuje znotovanú, presne vypísanú hudbu, Merkin Zimmer Ensemble sa práve cez tvorbu Mel orientuje smerom ku kvázialeatorike a poloimprovizovanej hudbe. Z tohto večera som nepočula skladby Damiana le Gassick (*Mad Legs in a Sack*) a premiéru diela Gordona McPhersona (*Baby Bear's Bed*).

Sumarizujúc počuté, ICEBREAKER má svoj vlastný repertoárový kľúč – aj keď je produkcia súboru rôznorodá, spája ju širšie ponímaný minimalizmus. Obľúbený princíp fázového posunu, materiálový redukcionizmus, repetitívnosť, ale aj revolta voči interpretačnej i percepčnej konvencii vážnej hudby priznávajú minimalistické východiská, no v realizácii ide ICEBREAKER ďalej svojou vlastnou cestou – bez „páčivosti" Glassa, či Reicha, s často neúsprosnou pulzáciou pripomínajúcou skôr rockovú hudbu a predovšetkým s odlišným zvukovým ideálom – programovo zosilňovaný cez reproduktory a používajúci nielen obligátne elektrické gitary, ale aj elektrické violončelo a husle. Samozrejme, to, čo predvádza ICEBREAKER, vyvoláva viaceré otázky. Napríklad, či je ich repertoár implicitne viazaný na zosilňovanú produkciu, alebo do akej miery zaujmú niektoré skladby „samy osebe" – bez veľkolepej svetelnej show a videoprojekcie. To, čo sa odohráva pred očami i ušami prítomných, sa však podáva na takej vysokej technickej úrovni, s takou presvedčivosťou a vervou, že stojí za to „zažiť to".

ICEBREAKER sa viedenskému publiku predstavili v spolupráci s dizajnérskym duom Thomas Hadley–Jvan Morandi z londýnskeho Cor Design Studio. „...umenie, ktorého napätie vyviera z os-

cilácie medzi vysokým a nízkym, medzi dancefloorom a operou, medzi reklamou a ezoterikou...," hovorí jeden z podnetných textov festivalového bulletinu. A naozaj, videoprojekcia a svetelná show dua Hadley–Morandi prezrádzala podobné východiská ako hudobná zložka na pódiu uprostred čistého galériového priestoru – postavenie vecí na hranu, na ostrie noža. Veď už samotné spojenie hudby a filmu/videa je kontroverznou témou. Hadley–Morandi podobne ako ICEBREAKER vychádzajú z tradície, no zároveň ju svojím spôsobom negujú. Vizuálne motívy, exponované na plátne, pripomínajú materiál, ktorý často vidíme napríklad vo videoklipoch. Ich spracovanie je však diametrálne odlišné. Dizajnérske duo sa pohráva so synchronizovaním obrazu s hudobným priebehom (koordinácia obrazového rytmu s hudobnou pulzáciou), alebo naopak: s ich komplementaritou či tempovými kontrastmi (pomalé tempo obrazového strihu versus rýchly hudobný pulz, ale aj horizontálne striedanie bleskového strihu s pokojnými, dlhými zábermi). Nie sú tu žiadne príbehy – videá sú akýmisi abstraktnými, viacrozmernými štruktúrami, s jasnou horizontálnou (strih, práca s motívom) i vertikálnou zložkou (akcia v rámci záberu, viacexpozície). Jednoducho, video je vydarenou paralelou znejúcej hudby. Dizajnéri pracujú s malou množinou prvkov (minimalizmus), časté sú rýchle strihy, dosahujúce takú rýchlosť, že pri nej divák vníma len akési rýchle blikanie, apelujúce na jeho podvedomie: nerozmýšľajte o tom, čo vidíte, uvoľnite sa a vnímajte všetko, čo sa na vás doslova valí – či už je to video, alebo svetelné reflektory, ktoré, z času na čas nasmerované aj do publika, diváka vťahujú do akcie. Video hudbu nevykladá, neinterpretuje ju, teda ani do nej vulgárne nezasahuje, jednoducho je zmysluplnou súčasťou multimediálneho predstavenia.

ICEBREAKER je údajne v pláne budúcoročných Večerov novej hudby a ja sa už neviem dočkať...

ANDREA SEREČINOVÁ

Sobotňajší koncert ICEBREAKER bol záverom festivalu, neobvyklého aj v pomeroch oproti nám „progresívnej" Viedne. Taký bol napokon aj zámer usporiadateľov (Wiener Musikgalerie) – Viedeň musí prejsť zaťažkávacou skúškou, ktorá ukáže, či je schopná prijať fenomén, vymykajúci sa z radu modernistických konceptov. Čím bol zaujímavý tretí koncert? V prevedení sedemnástich hudobníkov zvaných ICEBREAKER, doplnených o dve štvorčlenné skupiny dychárov zazneli dve skladby: *Slow Movement* Davida Langa a *Trance* Michaela Gordona.

Dôraz však, podobne ako pri predchádzajúcich vystúpeniach, nebol vonkoncom kladený len na zvukovú stránku – organickú súčasť predvedenia predstavovala aj videoprojekcia a naprogramované pohybujúce sa svetlá farebných reflektorov. Cieľom multimediálnych projektov je umocniť dojem z výsledného predstavenia spojením viacerých súčasne pôsobiacich podnetov na rôzne ľudské zmysly – v prípade ICEBREAKER sa osvedčenosť tohto modelu jednoznačne potvrdila. Zvuk bez svetla by zrejme samotný nepostačoval na naplnenie tridsaťminútového priestoru (*Slow Movement*), už o niečo sebestačnejšie vyznievala takmer hodinová Gordonova kompozícia. Nadväznosť na minimalizmus, ku ktorému sa ako pozitívnemu odkazu minulosti ICEBREAKER i autori pre nich píšúci hlásia, je zrejmá v zvuku i v korešpondujúcom (?) obraze. V prípade premiéry kompletnej verzie *Slow Movement* ide o pomalý hudobný vývoj, autor chcel podľa jeho vlastných slov napísať „kus, v ktorom sa nestane vôbec nič.". Idea je to nepochybne zaujímavá, ale nebyť bohatých farebných možností elektrifikovaných nástrojov, stalo by sa jej predvedenie pomerne nudným. Asi nie je náhodou, že nápad veľmi podobného druhu realizoval – hoci inak – napríklad aj Zygmunt Krauze na Večeroch novej hudby. Okrem toho, skladby postavené na jedinom princípe považujem za trochu prvoplánové. V prípade oboch kompozícií je na prvý pohľad i na prvé počutie zrejmé, že autori i interpreti používajú úplne nové výrazové prostriedky. Nové z hľadiska klasickej európskej hudobnej tradície, v ktorej zajatí sa aj veľká časť súčasnej hudby stále pohybuje, a nové aj pre poslucháča, ktorý vyrastal podobne ako ICEBREAKER na rockovej, jazzovej, ambientnej či minimalistickej hudbe, tvoriacej z dnešného pohľadu opozíciu k moderne typu darmstadtskej školy. Takto nastolené elementy z jedného i druhého brehu predstavujú syntézu, ktorá môže byť víziou hudby ďalšieho storočia. A to so všetkými (aj negatívnymi) črtami, ktoré prináša. Intenzita hluku ako na rockovom koncerte, pódiová show však žiadna, náročnejšie skladby versus minimalistické opakovanie (groove). Ak si uvedomíme dosah podujatia vo viedenskom Museum für angewandte Kunst (účastníkmi bolo, ako to pri progresívnom umení býva, niekoľko desiatok ľudí) zdá sa, že prelomiť ľady sa podarilo iba tak na päťdesiat percent. Skôr by sa dalo povedať, že ľady sa pomaly topia. ICEBREAKER sú jedným z urýchľovačov.

SLAVOMÍR KREKOVIČ

FOTO HEIDI HARSTEHER

ZÁBERY Z VIEDENSKÉHO ICEBREAKER FESTIVALU

IGOR WASSERBERGER
POSOLSTVO JAZZU VI.

PUBLICISTIKA A KNIHY O JAZZE: 90. ROKY – 1. ČASŤ

Zjednodušené retro

Ak sme v predchádzajúcich zamysleniach mohli konštatovať, že intenzita jazzového života (kontakty so zahraničím, kvalita a kvantita domáceho zázemia, situácia v školstve a pod.) zaznamenala po spoločenských zmenách v 90. rokoch predtým nebývalú dynamiku, rozhodne to neplatí pre sféru teórie a publicistiky. Stálo by za samostatnú štúdiu charakterizovať deje minulé: postavenie teórie a publicistiky v štruktúre vtedajšej spoločenskej a kultúrnej klímy bolo špecifické. Ľudia do tohto procesu svojho času zainteresovaní majú však prirodzenú nechuť danou témou sa zaoberať (nevyhli by sme sa hodnoteniu vlastných aktivít a aktivít kolegov) a mladší majú ľahko pochopiteľnú tendenciu deje minulosti zjednodušene paušalizovať. Preto len vo všeobecnosti zaznamenajme, že v ére izolácie od zahraničného diania publicistika o. i. nahradzovala prirodzený kontakt: napr. namiesto noviniek na pultoch obchodov sa záujemcovia o závažnejších počinoch dočítali v odbornej tlači, rovnaký význam mali tiež profily hudobníkov a pod. Zvláštnu kapitolu tvorí éra časopisu Melodie, a to do zlomu, ku ktorému v redakcii došlo r. 1983. Atmosféra fundovanej kritiky a pohotových informácií v Melodii bola v najhorších rokoch ostrovom výmeny názorov a búrania tabuizovaných stereotypov. Spoločným menovateľom publicistov a teoretikov zo sféry jazzu bola snaha poňať oblasť svojho záujmu do hĺbky a z rôznych aspektov (ako príklady by sme mohli uviesť knižné práce, štúdie v odborných časopisoch a štandardnú novinovú a časopiseckú publicistiku).

90. roky: útlm domácej publicistickej aktivity

V uplynulom desaťročí presne podľa priamočiarych zákonitostí tržnej ekonomiky aj jazzová publicistika a teória sa stali takými, alebo aspoň zdanlivo takými, aké si trh vyžaduje. Napríklad v českých rozšírených denníkoch dostáva jazz primeraný priestor, ale takmer vždy účelovo: najčastejšie pri príležitosti účinkovania tej-ktorej významnej osobnosti zo zahraničia, prípadne sa objavia komentované prehľady noviniek na trhu zvukových nosičov, informácie o pripravovanom festivale a pod. Úlohy novinovej popularizácie sa chopila prevažne nová generácia publicistov. Neprirodzený, príliš prudký generačný zlom možno pripísať aj pasivite príslušníkov predchádzajúcej (staršej) garnitúry teoretikov a publicistov a ich odklonu od jazzu. Informatívne články „nových" mien sú väčšinou na prijateľnej úrovni: v dnešnej dobe nie je ťažké získať o tom-ktorom protagonistovi jazzu podrobné informácie (napr. z internetu). Budem osobný: so záujmom čítam napríklad eseje a recenzie niektorých autorov posledného desaťročia so širokými hudobnými (menšinovými) záujmami, ktorí sa príležitostne dotýkajú aj jazzu. Z českej scény na um prichádzajú mená ako napr. Pavel Klusák a Vladimír Vlasák. Zaujme sugestívnosť ich postrehov a zabaví niekedy zdravá, inokedy preexponovaná neúcta k autoritám. Ani najnadanejší príslušníci novej generácie sa však zatiaľ neprezentovali knižnými prácami a hlbšími rozsiahlejšími nadčasovými štúdiami.

Rozpúšťanie sa v úlohách dňa plne zodpovedá spoločenskej objednávke kladenej na „teoretický front". Aj seriózni špecializovaní fanúšikovia síce zbierajú platne, chodia na koncerty, ale odborná literatúra je najčastejšie mimo okruhu ich záujmov. Nezáujem o publicistiku (okrem inštruktívnej literatúry, programových bulletinov, článkov o koncertoch a festivaloch) je charakteristický aj pre prevažnú väčšinu aktívnych hudobníkov. Paradoxne: samotná nová generácia publicistov nepreukazuje vo väčšine (česť výnimkám) o odbornú literatúru záujem (vychádzam z empírie: z kontaktov so študentmi v školách, z dojmu zo spisby mladých autorov a pod., takže nejde o dokázateľné tvrdenie).

Prečo chýba časopis?

Nedostatok záujmu je zrejme jediným dôvodom toho, že v novej atmosfére, kde nie sú žiadne mimokomerčné prekážky pre vznik špecializovaného odborného časopisu, taký zatiaľ nemáme. Jazzová scéna neprestala byť aspoň čiastočne československá (personálne prepojenia mnohých skupín, spoločné festivaly, kurzy a série koncertov, kde české a slovenské formácie sú pociťované ako tuzemské na oboch stranách), preto aj uvažovaný časopis by zrejme mal slúžiť scéne oboch krajín. Každopádne podľa logiky veci: keď len vezmeme do úvahy akcie, volajúce po recenzovaní, množstvo obchodov predávajúcich zvukové nosiče (niekto predsa tie platne kupovať musí, mal by teda mať záujem aj o prípadné systematické recenzovanie ponúkaných nahrávok), televízne a rozhlasové projekty, tak už základný servis by znamenal prelom. Nová generácia publicistov (často vyrastajúca na denníkovom chlebe) nezažila to, čo publicisti 60.–70. rokov odchovaní Melodiou – čiže špecializovanými redaktormi, ktorí dokázali kvalifikovane prispievateľom oponovať. No, časopis však nie je, takže využívajme efektívne ponúkané možnosti.[1] Priestor pre odbornú jazzovú publicistiku ponúkajú časopisy zamerané primárne na artificiálnu hudbu. Jazzové články a štúdie (či už príležitostné alebo v stálych rubrikách) v časopisoch ako Opus musicum, Harmonie, Hudobný život a pod. dávajú o. i. jedinečnú možnosť pre uplatnenie aj rozsiahlejších textov so širšou platnosťou (ktoré navyše nie sú poplatné priamočiarym požiadavkám dňa alebo týždňa). Tieto časopisy celkom prirodzene nepriťahujú v širšej miere fikciu zvanú „typické jazzové obecenstvo", skôr tvoria most medzi žánrami pre hudbymilovných záujemcov (z veľkej časti zároveň hudobných profesionálov). Každopádne laxnosť, s akou jazzoví publicisti pristupujú k tejto ponúkanej a nie plne využitej možnosti, je ťažko vysvetliteľná.

Knižné doznenie jednej éry

Prvé dva roky dekády znamenali doznievanie predchádzajúcej éry a knihy, ktoré vyšli v medznej situácii, utrpeli ocitnutím sa „v zemi nikoho". Ako spoluautor a spoluautor encyklopedickej práce[2] môžem potvrdiť, že jej prvé tri diely sa veľmi rýchlo vypredali (prvý diel dokonca vyšiel aj v 2. vydaní), ale štvrtý diel venovaný domácej scéne, pri ktorom sme predpokladali širokú odozvu, nakoniec z veľkej časti skončil v sklade, odkiaľ namiesto do štandardných predajní nárazovo putoval do bazárov zlacnených kníh. Prácu na štvrtom diele encyklopédie sme skončili r. 1986, ale kniha vyšla až r. 1990, v celkom odlišnej spoločenskej klíme. Napriek tomu sme radi, že aj s rizikom nevydania knihy sme do nej zaradili emigrantov a odporcov bývalého režimu (i keď nie v takom rozsahu, aký ich prínosu zodpovedá a aký sme považovali za adekvátny). Podobný osud diela na prelome dvoch etáp spoločenského vývoja stihol tiež knihu rozhovorov s českými jazzmanmi od Lubomíra Dorůžku.[3] Atypicky rozsiahle rozhovory s protagonistami rôznych generácii sú vlastne orálnou historickou mozaikou dovtedajšieho vývoja a zaujmú o. i. aj vďaka viacerým slovenským väzbám[4]. Tieto rozhovory Dorůžka zaznamenal v rokoch 1987–1988 a keď vyšli r. 1992, putovali rovno do knižných výpredajov (obe publikácie o. i. pripomínajú neuveriteľné – až päťročné – výrobné cykly kníh za predchádzajúceho režimu).[5]

Panoráma spomienok

Za najvýznamnejšie pôvodné knižné počiny, ktoré vznikli už v novej situácii, možno označiť dve reminiscenčné publikácie. Je skutočne šťastie, že Gustav Brom ku koncu života svoj príbeh zaznamenal, a to s pomocou dvoch spoluautorov. Kniha vyšla v apríli r. 1994 a história orchestra je v nej spracovaná do konca roka 1993.[6] Na jej konto pripojme dve rôznorodé poznámky. Na jednej strane pre pamätníkov je kniha o Gustavovi Bromovi a o ľuďoch jeho orchestra nostalgickým čítaním: hľadáme a nachádzame tu svoje väzby a spomienky súvisiace s veľkou osobnosťou českej a slovenskej scény. Viacerí kolegovia a priatelia potvrdili, že kniha pre nich znamenala čítanie, od ktorého sa nemohli odtrhnúť. A opäť, v tomto prípade zvlášť výrazne, treba zdôrazniť bohatý zdroj faktografických informácií. Spomienky Gustava Broma osvetľujú i mnohé, doteraz často nepresne definované väzby orchestra na Slovensko. Už prvé bratislavské legendárne angažmán, keď Bromov band sa premenil na oficiálny bratislavský rozhlasový orchester, malo pre Broma i pre slovenskú scénu nesmierny význam, pričom trvalo necelé tri mesiace (16. 12. 1946 – 28. 2. 1947). Doteraz vo viacerých prácach (a to aj od autora tohto článku) sa uvádzal skresľujúci rámcový dátum 1946–1947, tak akoby angažmán trvalo približne dva roky[7]. Na druhej strane kniha napriek svojej emociálnej naliehavosti nepresahuje rámec memoárovej literatúry písanej až príliš ľahkým perom. Je to zrejme pod vplyvom prístupu oboch spoluautorov (Jiří Zapletal, Jiří Majer), ktorí dávali dôraz na príhody „zo života orchestra" a neustrážili, kde ony majú výpovednú hodnotu a kde už sú hromadením ďalších a ďalších spomienok. Autori sa menej starali aj o hudobnú charakteristiku jednotlivých období orchestra, o názorové strety, nehovoriac už o hodnotiacom pohľade zvonka. Krátke vyznania mnohých známych ľudí zaberajú dosť výrazný segment práce, pričom sa v rôznych obmenách nutne opakujú všeobecne uznávané pravdivé stereotypy o Bromových ľudských vlastnostiach, hudobnej poctivosti a diplomatických schopnostiach. Každopádne však buďme vďačný, že takáto kniha vyšla, že je v nej podrobne zachytená faktografia, a najmä vyzdvihnime kompletnú diskografiu Bromovho orchestra od Jana Beránka.

Z doteraz publikovaných, jazzu blízkych kníh desaťročia (chýliaceho sa ku koncu) prvenstvo môžeme bezpochyby prisúdiť autobiografii Lubomíra Doružku[8]. A nie je to len prvenstvo kvalitatívne: ide o prvú domácu knihu z tejto oblasti, ktorá vznikla už v ponovembrových rokoch a ktorá vyšla v prestížnom vydavateľstve. Dorůžkovo dielo je preto dobre distribuované a predávané (dodnes sa neobjavilo v ponuke knižných výpredajov). Ak by sme chceli voči tejto práci uplatniť niektoré výhrady, tie by útočili na iné (vyššie) poschodie autorskej kvality. Dorůžka potvrdil schopnosť udržať autobiografické rozprávanie v proporciách, schopnosť pointovať jednotlivé udalosti tak, že zároveň dopĺňajú obraz doby a vypovedajú aj mimo svojho zaujímavého rámca (pritom autor svoje videnie niekdajších reálií nepovažuje za jedine záväzné, ale navádza čitateľa-pamätníka na vlastné hodnotenie dejov a ich protagonistov). V knihe nezaujme len formulačná obratnosť a odborná spôsobilosť, ale v neposlednom rade (najmä v dnešnej dobe) vzácna kultivovanosť prístupu k ľuďom, a to dokonca aj k tým, ktorí autorovi v živote ublížili. Ako orálna história prináša *Panoráma pamäti* informácie o mnohých sférach, spadajúcich rovnako do českej i do slovenskej histórie populárnej hudby a jazzu. Cenným pramenným materiálom je napr. zachytenie udalostí spojených práve s úsilím o vytvorenie priestoru pre teóriu, kritiku a publicistiku. Zaznamenanie snáh a postojov okolo ročeniek Taneční hudba a jazz, časopisu Melodie zároveň zachycuje nástup niekoľkých generácií publicistov na scénu a ostali zaznamenané aj zákulisné udalosti (napr. séria zákazov a metódy ich prekonávania), ktoré odhaľujú podstatu totality neraz výstižnejšie ako politologické rozbory. Dorůžková práca má aj ďalšie, dalo by sa povedať všeobecne kultúrne dimenzie: zaujímavé opísanie dlhoročného priateľstva s Josefom Škvoreckým, spoľahlivé referovanie o udalostiach okolo Jazzovej sekcie, ako aj nepreberné množstvo ďalších postrehov, idúcich nad rámec štandardnej autobiografie.

Avízo pohľadu do zahraničia

K podstatnejšiemu obrazu dekády domácej literatúry nám chýba ešte jeden titul „visiaci vo vzduchu" a to je *Slovník slovenského jazzu* od Yvetty Kajanovej. Ten už vyšiel a my aj bez znalosti definitívnej podoby práce (dielo som videl ešte v zárodočnej fáze pred jeho prepracovaním a rozšírením) predbežne všeobecne konštatujme, že prinajmenšom ide o prvú knižnú prácu autorky novej generácie a to so zameraním nanajvýš potrebným.

Neúplná (výberová) bilancia českých a slovenských kníh s jazzovou tematikou je skutočne kvantitatívne chudobná. Pritom český a slovenský nezáujem o jazzovú literatúru rozhodne nie je súčasťou svetového trendu, skôr opak je pravdou. Ponuky zahraničných knižných vydavateľstiev sú stále bohatšie. „Starú" garnitúru „svetových" osobností, ktoré dominovali v období 50.–80. rokov (z americkej scény len výberovo prichádzajú na um mená: Whitney Balliett, Nat Hentoff, Barry Ulanov, Gunther Schuller, Stanley Dance, Leonard Feather, Martin Williams, James Collier a mnoho ďalších), doplnila a niekedy aj nahradila nová garnitúra vynikajúcich autorov. Väčšina z nich pôsobí na univerzitách a ich diela už opúšťajú stereotypy predchádzajúcej generácie, keď autori sa často z komerčných príčin venovali jazzu v príliš širokom spektre, v celej historickej šírke a vo všetkých žánroch spisby. Nová garnitúra autorov tým, že má existenčné zázemie na univerzitách, menej podlieha tlaku na kvantitu publikovania a na ich prácach venovaných parciálnym témam cítiť čas a dôkladnosť venovanú danej práci (v tomto smere nadväzujú najmä na Schullera, ktorého tretia, už dávno sľúbená kniha, tentoraz o modernom jazze, sa netrpezlivo očakáva). Okrem užšie zameraných prác vstupujú nové osobnosti do najrôznorodejších súvislostí. V každom období pretrváva záujem o spoľahlivého knižného „sprievodcu" jazzovou históriou. Dlhé desaťročia v tomto smere dominoval Joachim Ernst Berendt. Zdá sa, že v posledných rokoch ho nahradzuje relatívne nová takto zameraná kniha Teda Gioiu.[9] Sledovanie noviniek zahraničnej literatúry je dosť náročné a aj ľudia v jazzovej literatúre relatívne dobre orientovaní sú vystavení prekvapeniam. Osobne som sa napríklad domnieval, že trvalou bodkou (aspoň z perspektívy dekády) v jazzovej lexikografii bude rozsiahla dvojdielna publikácia *The New Grove Dictionary of Jazz* (Macmillan Press Limited, London 1988). Pred niekoľkými týždňami sa však objavila nová podrobná encyklopédia pre mňa neznámeho autora a editora[10], ktorá je súčasťou mamutieho projektu, zahrnujúceho rôznorodé smery populárnej hudby. K naznačeným témam je, samozrejme, potrebné dodať viaceré ďalšie podrobnosti, o čo sa pokúsime v budúcom pokračovaní jazzových posolstiev.

Poznámky:

[1] Náznak časopisu predsa len existuje. Je to spravodaj Českej jazzovej spoločnosti, ktorý vychádza štvrťročne pod názvom *Jam* v rozsahu 30 str. Nie je v bežnom predaji, ale záujemcom zo Slovenska zrejme nič nebráni stať sa členmi spoločnosti (Česká jazzová společnost, U družstva ideál 6, 140 00 Praha 4).

[2] Matzner – Poledňák – Wasserberger: *Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby. Část jmenná – Československá scéna* (Editio Supraphon, Praha 1990).

[3] Lubomír Dorůžka: *Fialová koule jazzu. České jazzové konfese* (Panton, Praha 1992).

Poľský časopis Jazz forum priniesol v novembrovom čísle titulný príspevok venovaný 60. narodeninám poľského saxofonistu **Zbigniewa Namyslowského**. Sledovať vyše 35-ročnú Namyslowského sólovú kariéru, ktorá sa začala pamätným vystúpením jeho kvarteta na festivale Jazz Jamboree v roku 1963, znamená sledovať najdôležitejšiu časť histórie poľského jazzu. Hudba Zbigniewa Namyslowského odráža hlavné štýlové trendy moderného jazzu, v rámci ktorých našiel Namyslowski vždy dostatok priestoru pre uplatnenie osobitého melodicko-harmonického myslenia vychádzajúceho z folklórnych inšpirácií. Táto záľuba kulminovala v 90. rokoch pozoruhodnou crossoverovou spoluprácou s goralským folklórnym súborom Zakopane Highlanders Band. V ankete o najlepší album poľského jazzu sa umiestnila Namyslowského nahrávka *Winobranie* zo 70. rokov na druhom mieste, hneď po nahrávke *Astigmatic* Krzysztofa Komedu. Časopis Jazz forum pripravil pri príležitosti 60. narodením Zbigniewa Namyslowského pre svojich predplatiteľov CD s názvom *Mozart Goes Jazz* so živou nahrávkou jeho úpravy Mozartovho Klarinetového kvinteta A dur (KV 581) pre sláčikové kvarteto, jazzové kvarteto a klarinet.

(sc)

Cenu časopisu Down Beat za celoživotné dielo získal v tomto roku bývalý editor vydavateľstva Oxford University Press Sheldon Meyer. Do „Oxfordu" prišiel Meyer v roku 1956, v čase keď vyšla prvá jazzová publikácia vydavateľstva – *The Story of Jazz* od Marshalla Stearnsa. Jej úspech otvoril Meyerovi podľa jeho vlastných slov dvere k ďalšej editorskej činnosti. Zásluhou Sheldona Meyera je v súčasnosti Oxford University Press vydavateľstvom s najširším katalógom knižných publikácií na tému jazz. Od svojho nástupu až do oficiálneho odchodu na dôchodok v roku 1996 sa zaslúžil o vydanie publikácií autorov, medzi ktorými figurujú mená ako Gary Giddins, Gunther Schuller, Martin Williams, Mark Tucker, James Lincoln Collier a mnoho ďalších.

Siedmy ročník medzinárodného jazzového festivalu Pet Jazz sa uskutočnil 13. novembra v petržalskom Dome kultúry Lúky za účasti popredných osobností slovenskej kultúry. Festival sa pravidelne koná niekoľko týždňov po tradičných Bratislavských jazzových dňoch. Tohtoročný jazzový večer otvorila slovenská skupina Virus, ktorá svoj repertoár, zameraný najmä na fusion music, predstavila už na BJD. Po nej na javisku vystúpili známi bratislavskí jazzoví hudobníci spojení do kapely Jazz s.r.o. Peter Lipa vystúpil spolu s formáciou T.B.G.Ž., ktorú tvoria Juraj Tatár, Marcel Buntaj, Martin Gašpar a Michal Žáček. Jazzové quinteto saxofonistu Dušana Húščavu bolo poslednou slovenskou skupinou, ktorá sa predstavila v rámci Pet Jazzu. Zlatým klincom programu bola skupina De Profundis z Poľska. Okrem saxofonistu, vokalistu a vedúceho skupiny Jareka Stryszowského publikum zaujal huslista s populárnym menom – Michael Jackson.
Americký saxofonista Peter Cardarelli v spolupráci so slovenskými hudobníkmi dostal publikum „do varu".

(sc)

7TH INTERNATIONAL MUSIC COMPETITION JEUNESSES MUSICALES

Bukurešť, 9. – 15. máj 2000
klavír
klarinet
trúbka
termín na podanie prihlášok:
15. marec 2000.
Súťaží sa v štyroch vekových kategóriách: od 10, 14, 18, 30 rokov.
Informácie:
JEUNESSES MUSICALES ROMANIA
C. P. 13 - 53 Bucharest 13, Romania
Tel.: +4092 383542
Tel./Fax: +401 230 32 05, 323 66 00
e-mail: jmrluigi@dial.kappa.ro

ACCADEMIA NAZIONALE DI SANTA CECILIA

Majstrovské kurzy 1999 – 2000
harfa
kompozícia
súborová hudba
klavír
husle
violončelo.

Majstrovské kurzy Akadémie prebiehajú od roku 1939 a stali sa trvalou tradíciou. Podmienkou prijatia je prijímacia skúška. Cieľom kurzov je poskytnúť účastníkom možnosť vysokej kvalifikácie a umeleckej skúsenosti.

Informácie:
Fondazione Accademia Nazionale di Santa Cecilia,
Via Vittoria 6 – 00187 Roma
Tel.: (0039) 06 328171
Fax: (0039) 06 3611402
www.santacecilia.it

[4] Zajímavé slovenské súvislosti prinášajú napr. rozhovory s Inkou Zemánkovou a Jaromírom Hniličkom. Zemánková je na českej scéne swingovou speváčkou zakladateľského významu. To, že detstvo strávila na Slovensku (žiačka E. Fuchsovej, riaditeľ Drašar ju prijal ako elévku baletu Národného divadla), sme vedeli len zo slovníkového hesla, ale neuvedomovali sme si, že Zemánková prvotnú swingovú inšpiráciu získala práve v Bratislave: „Reduta byla pravidelnou zastávkou na cestách nejrůznějších, i zahraničních pěveckých a hudebních atrakcí, včetně černošských kapel. Já se snažila slyšet co nejvíc. A co jsem slyšela, předváděla jsem pilně holkám v šatně baletu. Když jsem byla trochu větší, hostovalo v Redutě sexteto Singing Girls. Byli to krásné mladé holky, každá oblečená do jiné pastelové barvy, a mně se hrozně líbilo, jak zpívaly." (*Fialová koule jazzu*, s. 32.)

[5] Dorůžka sám charakterizuje zameranie knihy rozhovorov: „Vzorem byla v jazzu oblíbená metoda *oral history*, ústní svědectví jazzových pamětníků. Ale jejich české protějšky dokumentují také proměnlivé osudy, jimiž tato hudba u nás procházela. To mě právě na takovém projektu přitahovalo: byla tu možnost zachytit v autentických svědectvích atmosféru třicátých let, válečného protektorátu, kratického nylonového věku, ždanovovského propadliště, zlatého období šedesátých let, i zcela odlišné epochy let osmdesátých. Dva z protagonistů těch dřívějších epoch – dr. Jana Hammera a Karla Velebného – se mi podařilo zachytit ještě před jejich odchodem. Myslím, že je tu dost materiálu ‚z první ruky' se všemi přednostmi i nevýhodami, které taková metoda přináší." (*Panoráma paměti*, s. 469.)

[6] Gustav Brom – Jiří Zapletal – Jiří Majer: *Můj život s kapelou* (Thalia, Praha 1994).

[7] „Toto období bylo pro nás dost důležitý, třebaže poměrně krátký. Ale i za toho čtvrt roku jsme tam, myslím, udělali kus práce. Byli jsme vlastně prvním profesionálním big bandem na Slovensku a pomáhali tam na svět moderní taneční hudbě." (*Můj život s kapelou*, s. 28.)

[8] Lubomír Dorůžka: *Panoráma paměti* (Torst, Praha 1997).

[9] Ted Gioia: *The History Of Jazz* (Oxford University Press, New York 1997).

[10] Colin Larkin: *The Virgin Encyclopedia of Jazz* (Virgin. London 1999).

jazz

BRATISLAVSKÉ JAZZOVÉ DNI
HORIZONT 1999

Možno sme si už zvykli na to, že sa oslavy jubileí (a niekedy i obyčajných výročí) na Slovensku konajú (alebo nekonajú) v závislosti od rôznych ekonomicko-spoločensko-politických faktorov. V prípade osláv jubilea Bratislavských jazzových dní (25 rokov) je možné odvolávať sa, ako to z vonkajšieho pohľadu vyzerá, (našťastie, alebo bohužiaľ?) iba na faktor ekonomický. Či bola strata bývalého generálneho sponzora, pivovaru Corgoň, ktorého v tomto roku vystriedala spoločnosť Horizont, až taká bolestná, ako sa javí z porovnania programových ponúk tohto a minulého ročníka BJD – s ohľadom na očakávanie ponuky skutočne jubilejnej – ťažko odhadnúť. Každopádne sa mi zdá, že tieto oslavy sa niesli viac v rovine slovných deklarácií. Môj dojem, podporený viacerými viac-menej štandardnými výkonmi „štandardných" účinkujúcich a „zlyhaním" – podotýkam, že nezavineným – jedného z headlinerov, nepomohlo korigovať ani rozšírenie programu o obnovenú samostatnú prehliadku slovenského jazzu. V súvislosti s ňou zostáva len dúfať, že sa téza: pocit nutnosti serióznej prípravy na vystúpenie nepriamo-úmerne klesá v pomere k miere etablovanosti (ktorá mi vírila hlavou v spojení s vystúpeniami niektorých domácich účinkujúcich), nezaradí do zásobárne pikantných slovenských špecifík.

V priebehu mnou mapovaných festivalových večerov (piatok a nedeľa) sa na pódiu vystriedalo okrem hlavných účinkujúcich viacero štýlovo síce rôznorodých, no v podstate konvenčných zoskupení. Medzi nimi bolo možné zoznámiť sa napríklad s kultivovanou poctou venovanou nedožitým stým narodeninám Duka Ellingtona v podaní septeta **American Jazz All Stars** (piatok) zloženého z bývalých členov Ellingtonovho orchestra, ako aj zúčastniť sa výletu do „srdca Afriky" spolu s rakúskym saxofonistom **Sigi Finkelom** (nedeľa) a jeho skupinou **African Heart** s tromi bengálskymi perkusionistami a nie príliš originálnou, určite však prvoplánovo komunikatívnou afro-jazzovou fúziou. Nesporným prekvapením bolo vystúpenie mladého (trvaním i vekom členov) maďarského klavírneho tria vedeného nezvyčajne zručným a vynachádzavým klaviristom **Zsoltom „Kutas" Kalteneckerom** (piatok). Pri možnom priraďovaní istých predobrazov podobných triám Michela Camila alebo Acoustic Bandu Chicka Coreu k hudobnej poetike tohto zoskupenia by nebolo namieste nezmieniť sa o prekvapivej vyzretosti podporenej silným hráčskym a kompozičným potenciálom. Azda najdiskutovanejšie bolo vystúpenie headlinera piatkového večera, kubánskeho trubkára **Jesúsa Alemañyho** a jeho skupiny **Cubanismo!**. Zamýšľať sa nad tým, či tento súbor patrí, alebo nepatrí na jazzové pódium, nie je namieste, najmä ak človek rešpektuje zažitý dramaturgický zámer usporiadateľov festivalu uvádzať každoročne aspoň jedného účinkujúceho len okrajovo spätého s jazzom. Skupina Cubanismo! reprezentuje typ tzv. *son* orchestra, teda tradičného kubánskeho

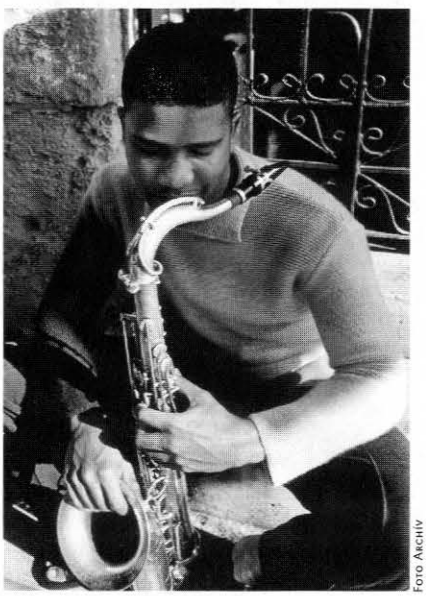


FOTO ARCHÍV

DAVID SÁNCHEZ

hudobného telesa špecializujúceho sa na interpretáciu hudobného druhu s názvom *son*, ktorý tvorí základ kubánskej piesňovej a tanečnej tvorby a predstavuje „najvplyvnejší element v latinsko-americkej populárnej tanečnej hudbe". Obsadenie *son* orchestra v podobe, akú sme mohli vidieť prostredníctvom skupiny Cubanismo!, s dôležitým postavením sólového trúbkára, niekoľkočlennou dychovou sekciou, s kontrabasom, klavírom, gitarou *tres* (gitara s tromi sadami zdvojených strún), s dvoma sólovými speváckmi a širokou sekciou perkusií, je výsledkom čerpania podnetov z jazzu, konkrétne z obsadenia jazzových big bandov (dychová sekcia) v čase módnych „kultúrnych výmen" medzi jazzom a kubánskou hudbou na newyorskej scéne v odbobí 40. a 50. rokov. Cez jazzovú optiku by teda bolo možné nazvať skupinu Cubanismo! big bandom, avšak s určitými korekciami. Okrem toho, že v ňom chýba napr. konvenčná sada bicích, je i podiel improvizovaného a komponovaného (resp. aranžovaného) elementu mierne odlišný. Slovami publicistu Luisa Tamarga: ide o hudbu vychádzajúcu z konceptu *descarga* (jam session), ktorý umožňuje spojenie s tancom, pričom ponecháva hudobníkom dostatočnú improvizačnú slobodu na plné uplatnenie vlastných hráčskych štýlov. Najvýraznejšiu odlišnosť však treba hľadať v prísnej autenticite repertoáru, postaveného na tradičných kubánskych tanečných formách, a v autenticite interpretácie, čím sa hudba Cubanismo! vzďaľuje i od rôznych komerčných odvodenín kubánskeho pôvodu, rozšírených i za hranicami Latinskej Ameriky, všeobecne spadajúcich pod strešnú komerčnú nálepku *salsa*. Cubanismo!, víťaz tohtoročnej ankety časopisu Down Beat v kategórii skupina za hranicami jazzu, má povesť all-stars bandu, zloženého z najlepších kubánskych hudobníkov viacerých generácií, čo sa presvedčivo odrazilo na piatkovom vystúpení, plnom neúnavného optimizmu (i hlboko po polnoci), iritujúcej hybnosti bezchybne fungujúceho zložitého rytmického kontinua alebo inšpirujúcich sólových vstupov spevákov, dychárov, či perkusionistov, medzi ktorými samozrejme vládla špecificky ostrá „stratosférická" trúbka Jesúsa Alemañyho.

Vyplnenie optimistických očakávaní spojených s osobnosťou portorikánskeho tenor- a sopránsaxofonistu **Davida Sáncheza**, odchovanca slávneho big bandu Dizzy Gillespieho The United Nation Orchestra, nebolo už také jednoznačné ako v prípade skupiny Cubanismo!. Úvodná pripomienka o „zlyhaní" jedného z headlinerov sa týkala práve záverečného koncertu tohtoročných BJD, avizovaného vystúpenia Sánchezovho kvinteta. Dôvodom bola neplánovaná absencia bubeníka, ktorá dala jasne najavo, aká nenahraditeľná je jeho pozícia v jazzovom combe, najmä ak je nielen rytmika, ale i saxofónový a klavírny part závislý od afro-kubánskej rytmickej komplementarity. Možnosti kompenzácie tohto handicapu – u divákov napríklad asociatívnym domýšľaním kontextov – sa ukázali ako veľmi limitované a Sánchezova snaha o podpornú hru na činely v priestoroch saxofónových páuz tak trochu zúfalá.

AUGUSTÍN REBRO

jazz

BJD Horizont '99:
SOBOTA A SLOVENSKÍ INTERPRETI

Obnovenie tradície spred niekoľkých rokov sa na jubilejnej štvrťstoročnici „bratislavských jazzových slávností" prejavilo tým, že v hre boli striedavo dve pódiá: na prvom z nich sa prezentovali slovenskí interpreti. Etablovaní a „opočúvaní", ale aj nové tváre: mladá fusion úderka Virus, štandard si udržalo zoskupenie **Bee Connection Berca Balogha** i **Jozef „Dodo" Šošoka and Friends**, príliš neprekvapilo elektrické expozé Šebanovho **ASH Bandu**, úsilie **17'Men Big Bandu** treba oceniť napriek tradicionalistickému prístupu, na pódiu sa dokonca v role interpreta objavil aj hlavný dramaturg **Peter Lipa** a jeho **Band**. Na druhé pódium sa zameriavalo očakávanie zrejme väčšej časti prítomných divákov: mali sa tu postupne dostať k slovu hviezdne zjavy súčasného svetového jazzu. Tento princíp sa však nakoniec – ktovie prečo – nedodržal bezo zvyšku, keďže už program sobotňajšieho večera otvárala na veľkej scéne **Adriena Bartošová** s popovo naladeným bandom gitarového preborníka Henryho Tótha. Nasledujúce vystúpenie akustického kvinteta popredného poľského vokalistu **Mareka Balatu** však už dávalo tušiť, že v tento večer predsa len nepôjde iba o už obohranú platňu. Zas a znova sa nemôžem ubrániť presvedčeniu, že veľkosť mena interpreta na plagátoch nie je priamo úmerná kvalite jeho nositeľa. Balata vôbec nepatrí k nováčikom – na poľskej scéne i na pódiách v Belgicku či Nemecku sa objavuje už pekných pár rokov. Získal niekoľkokrát najvyššie ocenenia Jazz Forum Magazine, a ako sa ukázalo, nie bezdôvodne – jeho mierne zastretý hlas je schopný mnohých výrazových polôh, jeho scat je majstrovskou ukážkou krajných možností improvizovaného vokálneho prejavu. Hudobníci v skupine (Nagórski, Wylezol, Debski, Sitkowski) však tiež výrazne prispeli k pozitívnemu výsledku: perfektnou súhrou a rozvedením príťažlivých, často folklórne podfarbených nápadov vytvorili vynikajúcu atmosféru.

Foto J. Catz

Joe Lovano

Jedným z najočakávanejších zoskupení festivalu boli istotne **Earthworks** kedysi artrockového britského bubeníka **Billa Bruforda**, žijúcej legendy, vyškolenej skupinami ako Yes, Genesis alebo King Crimson. S tou poslednou strávil dokonca významný čas ešte v deväťdesiatych rokoch. No a spoluhráči? Ako inak, výborní hudobníci, zväčša príslušníci mladšej generácie: klavirista **Steve Hamilton**, saxofonista **Patrick Clahar** známy z popjazzovej skupiny Incognito, na kontrabase **Mark Hodgson**. Osobne by som viac preferoval akcent na artrockový výsek z iste bohatej výrazovej palety hudobníkov, ale ani precízne zahratý akustický jazz nie je zlou ukážkou toho, čo na Slovensku často nepočuť: skvelej (ako inak) hráčskej techniky, umocnenej perfektnou orientáciou v teréne vymedzenom striedavo nepravidelným metrom, bezchybným frázovaním i nevyhnutným oduševnením hráčov.

Treba konštatovať, že dramaturgovia jazzových dní stavili – možno nechtiac či, naopak, zámerne – na akustické, prevažne mainstreamové zoskupenia. Samo osebe by to ani nebolo negatívum, keďže išlo zväčša naozaj o „vyberanú spoločnosť", kvantita však v dôsledku tohto faktu pôsobila trochu proti kvalite. Skrátka, program bol presýtený jednou z mnohých tvárí jazzu. Tentoraz absentovala pestrosť, taká výrazná črta minulých ročníkov, až zostavovatelia programu bývali často kritizovaní za jazzovú „nepravovernosť".

Nebolo to inak ani pri koncerte headlinera prostredného jazzového dňa, nestora americkej jazzovej gitary **Jima Halla**. Šesťdesiatdeväťročný pán koncertoval ešte s Ellou Fitzgerald, nahral doposiaľ vyše tridsať platní s poprednými svetovými jazzmanmi. V poslednom čase vzbudilo zrejme najväčšiu pozornosť jeho vydarené CD duetov s Patom Methenym. Majstrovi sekundovala skupina s trochu športovým názvom **Grand Slam**, v ktorej okrem **Joe Lovana** (tenorsaxofón), **Lewisa Nasha** (bicie), vystúpil aj kontrabasista **George Mraz**. Ak toto nie je jazz, tak potom ním nie je nič, mohol si niekto povedať pri záverečnom vystúpení sobotňajšej noci. Aj keď, viac ako hudba Jima Halla je dnes aktuálna tvorba a interpretačný spôsob spomínaného Methenyho alebo trebárs Johna McLaughlina (že by vari už aj títo hudobníci patrili minulosti?), uvedení sa napriek prísľubom organizátorov zrejme do Bratislavy opäť zavítať nechystajú. A preto sa musíme uspokojiť s tým, čo je v ponuke, alebo zavítať do napokon ani nie takej ďalekej Viedne. Na záver: Bratislavským jazzovým dňom by po tomto ročníku iste nezaškodil závan čerstvého vzduchu v podobe koncertov progresívnejšieho zamerania, ktoré by sa „zviezli" s vystúpeniami komerčných, no z hudobného hľadiska už nie natoľko zaujímavých interpretov.

Slavomír Krekovič

jazz

Abc jazzu

FOURS

Štvortaktové výmeny improvizovaných sólových vstupov dvoch a viacerých hudobníkov alebo nástrojovových sekcií, ktoré patria k častým gradačným vyvrcholeniam série improvizovaných *chorusov* pred nástupom repetície témy skladby. Ide o model vychádzajúci z archaického princípu zvolania a odpovede (*call and response*). Zo začiatku výhradne používané označenie *chase chorus* pokrývalo i dvojtaktové alebo osemtaktové varianty výmen sólových vstupov a v neposlednom rade vypovedalo viac o charaktere týchto výmen (*chase* – angl. prenasledovať, stíhať, nahánať), slúžiacich tiež ako vzájomná konfrontácia hráčskych a improvizátorských schopností jednotlivých sólistov. Používanie označenia *fours* sa datuje približne od konca 40. rokov, keď sa v praxi zaužívalo práve štvortaktové členenie *chorusov*, pričom medzi improvizované vstupy dychových nástrojov sa najčastejšie vkladali štvortaktové sóla bicích nástrojov. Významné uplatnenie momentu „súťaživosti" predurčuje tento model na častejšie zakomponovanie do formového rozvrhu skladieb pri koncertných vystúpeniach alebo *jam sessions*.

sc

KALEIDOSKOP

Bluegrassová speváčka a huslistka **Alison Kraus** prichádza na trh s albumom *Forget About It*, ktorý pravdepodobne výrazne rozšíri rady jej fanúšikov. Album je totiž bluegrassovo-popovým crossoverom. 28-ročná Alison Kraus prešla v detstve klasickým husľovým školením a túžila viesť školský zbor. Vypracovala sa však na jednu z mediálne najúspešnejších bluegrassových hviezd súčasnosti známu najmä vďaka kombinácii vynikajúcej hry na husliach a rovnako kvalitného vokálneho prejavu.

(as podľa CNN)

world music

Petr Dorůžka
Průvodce po world music

Indie a Pákistán

V Indii se mladí muzikanti učí dřív hrát než číst a hudební vzdělání se tu tradičně předávalo z generace na generaci. I když klasická hudba severní Indie nezná skladby zapsané do not, patří k těm nejvyšším uměleckým formám světové kultury.

Podobně jako stará evropská hudba či dnešní jazz také indická hudba užívá improvizaci, jejíž rámec vytváří *raga*, tónová řada, která může mít odlišné podoby při pohybu nahoru a při sestupu. Každá raga je spojena s jistou náladou, denní dobou, některé jsou určeny spíš pro mužský, jiné pro ženský hlas. Nejčastější nástrojovou sestavu indické klasické hudby tvoří melodický nástroj či zpěv, bubínky tabla a doprovodný nástroj *tambura*. Indická hudba nezná harmonii a pokud společně hraje víc melodických nástrojů, jedná se zpravidla o dialog dvou hlasů. „Hudebníci v Indii nejsou zvyklí slyšet čtyři tóny najednou: dávají přednost jednomu, na který se mohou soustředit," tvrdí hráč na tabla Zakir Hussain.

Hudebník představí posluchačům v úvodu ragy všechny její tóny; této pasáži, hrané bez rytmického doprovodu, se říká *alaap* a její obdoba se vyskytuje v perské, arabské a turecké hudbě pod označením *taksim*.

Podobně jako raga určuje melodickou stavbu, *taal* udává rytmickou strukturu.

V dnešním světě je severoindická *hindustánská* hudba známější nežli jihoindindická *karnatická*; obě tradice jsou si ale blízké, i když užívají některé odlišné nástroje. Jihoindická hudba je starší, severní je více dotčená islámem a intelektualismem.

Tím nejrozšířenějším severoindickým nástrojem je *sitar*; má podobně jako jiné indické nástroje přídavnou sadu „souznících" strun, které hráč nerozeznívá prsty, ale které rezonují samovolně a tím přibarvují tón a prodlužují dozvuk nástroje. Takový způsob zvukového obohacení ovšem není žádnou specialitou indické hudby. Rezonanční struny měla například *viola d'amore*, pro kterou skládal Bach a dodnes je najdete na lidových houslích *hardanger* užívaných v jižním Norsku, jimž se někdy přezdívá „sitar Severu". Podobného principu užíval také pružinový dozvuk, kdysi oblíbený doplněk elektrické kytary.

Na sitar se – podobně jako na bendžo – brnká kovovým prstýnkem. Široké mosazné pražce se dají po hmatníku posouvat, čímž lze ladění nástroje přizpůsobit jednotlivým tónům dané ragy, a navíc umožňují „natahování strun" v daleko větším rozsahu, nežli třeba kytara: hráč strunu vytáhne podél pražce do strany a vyloudí tak charakteristický klouzavý tón. Aby levou rukou dokázali rychle a bez rizika přehmatávat, natírají si indičtí hráči bříška prstů olejem.

Indická klasická hudba byla pro Evropany dlouhou dobu tím nejnápadnějším výhonkem značně různorodé hudební kultury celého subkontinentu. K jejím dalším tvářím patří svérázná a velmi prosperující filmová tvorba, zpívaná milostná poezie *ghazal*, islámské rituální zpěvy *qawwali* a *bhangra*, hudba dožínkových veselic v Pandžábu – jejíž elektrifikovaná odnož se úspěšně rozvíjí v Anglii. Další indickou specialitou, kterou objevilo evropské obecenstvo, jsou zpěvy *Baulů*, potulných mystiků z Bengálu. Jejich víra čerpá z buddhismu, sufismu i hinduismu a z principu odmítá církevní instituce; slovo „baul" znamená posedlý, očarovaný posvátným kouzlem, anebo prostě šílený. Baulové cestují od vesnice k vesnici a pomocí extatického zpěvu a tance usilují o splynutí s Bohem. **Purna Das Baul** navštívil v 60. letech USA, kde se spřátelil s Allenem Ginsbergem a Bobem Dylanem (viz foto na obalu *John Wesley Harding*, 1967, CBS) a když nedávno cestoval po evropských festivalech, doprovázel ho jeho syn **Bapi Das Baul**. Reprezentativní nahrávky baulské hudby i její taneční fúze natočil **Paban Das Baul**.

Jak se studuje indická hudba v Indii...

ZAKIR HUSSAIN, hráč na tabla: *Otec mě učil od tří let. Když se třeba vrátil z vystoupení ve dvě v noci, tak mě vzbudil a zpíval mi rytmy. Vyndali jsme bubínky tabla a dali na ně ručník, abychom nedělali hluk. Řekl mi třeba: „Tohle je fráze." A předzpíval mi ji: „Dha ge te te... Má čtyři a půl doby. Jak bys ji použil v rytmu, který má osm dob?" Já jsem mu to zazpíval a on mě opravil. A někdy mě naučil celou skladbu: „Ta je od učitele mého učitele a je víc než sto let stará. Musíš se ji naučit, protože při ní lidé házejí květiny." Skladby jsou spojeny s určitými akcemi, třeba s tím, jak skáče jelen, jak střílí dělo.*

Když mi bylo dvanáct, hrál jsem dobře, ale svými myšlenkami jsem už byl dál, předeběhl jsem to, co dokázaly moje ruce. Otec tehdy jezdil po světě s Ravi Shankarem a já jsem už mohl sedět u bubínků a cvičit sám. Když mi bylo šestnáct, otec se vrátil z Ameriky, přivezl spoustu nahrávek. Byl jsem zřejmě prvním Indem který chodil po ulici s walkmanem a poslouchal Grateful Dead a Doors. Otec tam se všemi hrál, se všemi mluvil. Už předtím jsem viděl v Indii filmy s Elvisem Presleym a říkal jsem si: to je zvláštní, ta písnička skončí za tři minuty a já jsem se ještě ani nestačil soustředit. Doors a Grateful Dead ale hráli skladby dlouhé sedm či jedenáct minut a to mi dávalo daleko víc smyslu. Když do Indie přijeli Beatles, přišli k nám domů na oběd. Byla to velká událost; jel jsem do hotelu pro George Harrisona, tehdy jsme neměli peníze na vlastní auto, musel jsem si ho půjčit, byl to starý Dodge Convertible s kulatými světly.

Původně otištěno v knize BEATY BIGBEATY BREAKBEATY (MAŤA, Praha, 1998), přetištěno se svolením vydavatele.

Dychová hudba ako tanečný underground

World music nám ponúka takú dychovku, ktorá vyrazí dych aj skúsenejšiemu poslucháčovi. Nestalo sa tak odrazu. Pôda bola pripravovaná pozvoľna. Znalci folklóru vedeli už dávno, že rómske dychové skupiny z Rumunska a Balkánu majú spoločné so stredoeurópskymi dychovkami asi to, čo má spoločné divoký pes s izbovým pudlíkom. Širšia poslucháčska obec si však najprv musela privykať na rómsky prejav. Kurz pre začiatočníkov viedli koncom 80. rokov uhladení Gipsy Kings a kurz pre pokročilejších rôzne neuhladené kapely „Gitans" (Cigánov) z južného Francúzska, napríklad Gitans Francúza Thierryho Robina. Potom si poslucháčska obec musela privyknúť na balkánsky prejav s orientálnou príchuťou. Ten sa cez západnú Európu prehnal spolu s bulharskými ženskými spevokolmi Le Mystére Des Voix Bulgares. V 90. rokoch sa crossovery využívajúce prejavy rómskej hudby stali súčasťou world music. Bretónska skupina Les Pires zachádzala aj do štýlu ukrajinských Rómov, spevák a klarinetista Erik Marchand nahral s rumunskou kapelou Taraf De Caransebes album *Sag an tan ell*, ocenený Akadémiou Charlesa Crosa (Bratislavčania tento album nájdu v požičovni cédéčiek Francúzskeho kultúrneho inštitútu). S rómskou hudbou začali experimentovať desiatky skupín a interpretov v Španielsku, Portugalsku, Francúzsku, Taliansku, dokonca aj v Nemecku, o východnej Európe ani nehovoriac. Prvý komerčný prienik „divokej dychovky" sa dostavil v podobe soundtracku ku Kusturicovmu filmu *Underground*, ocenenému Zlatou palmou na filmovom festivale v Cannes. Hudbu aranžoval **Goran Bregovič**, dnes už považovaný za popredného predstaviteľa východoeurópskej hudby (najnovší album nahral s poľskou speváčkou Kayah). Osou Bregovičovho aranžmánu bola dychovka z južného Srbska. Stačilo, aby ju zaranžoval rockovým spôsobom, zvýraznil bubny, basy, ostrosť dychových nástrojov, a nahrávka ukázala, aké netušené možnosti dychovka skrýva. Samozrejme, základnou podmienkou výsledného soundu bola prítomnosť ľudových muzikantov.

Pôvod svojráznych dychových orchestrov na Balkáne (*duvačky orkestar*) siaha až do roku 1839. Vtedy začali malé dychové ansámbly *mehter* sprevádzať janičiarske vojenské oddiely hliadkujúce v oblasti okupovanej Turkami. Mehtery sa premiestňovali spolu s janičiarmi a hrali na oslavách, obriezkach, ale aj na svadbách. Svadba predstavovala v chudobných častiach východnej Európy jedinú príležitosť masovej tanečnej zábavy. Je teda prirodzené, že mnohočlenné rómske rodiny si postupne osvojovali hudobný štýl mehterov. Tento typ ansámblov existuje v Macedónsku dodnes v rozličných modifikáciách. Najrozšírenejšie sú hlučné svadobné zurlové dychovky (*zurla* – hoboj tureckého pôvodu, nazývaný aj *pizge, zurna, curla*), davulové (*davul* – dvojstranný turecký bubon), tapanové (*tapan* – veľký cylindrový bubon). Začiatkom 20. storočia tieto ansámbly pod vplyvom západoeurópskej hudby do svojho inštrumentára začlenili aj trúbku, trombón, klarinet, saxofón, cimbal, basový bubon a tubu.

Macedónsko bolo oddávna pod plyvom rozličných kultúr. V etnickom zložení prevládajú Macedónčania, ale každý piaty obyvateľ je Albánec, každý dvadsiaty Turek a každý štyridsiaty Róm. Pre crossover je teda živná pôda pripravená...

Macedónčania a Srbi uprednostňujú basovú tubu, ktorá vytvára rýchly basový rytmický podklad. Trúbky a píšťaly zase dominujú v melodických linkách. Väčšinu dychových orchestrov tvoria príslušníci jednotlivých rómskych rodín. Takou rodinou je aj **Kočani Orkestar**. Lídrom je 42-ročný trúbkár **Naat Veliov**. Pochádza z turecky hovoriacej dediny Kočani. Prvé profesionálne nahrávky realizoval už ako 18-ročný. Po návrate zo služby v chorvátskej armáde nahral s Kočani Orkestarom hudbu pre Kusturicov film *Čas Cigánov*. Potom prišla ponuka od belgickej nezávislej gramofirmy Crammed Discs, realizácia prvého albumu *L`Orient est rouge* a úspech v Top Ten European Charts World Music (oficiálny rebríček redaktorov európskych rozhlasových staníc). Už na tomto prvom albume sa objavilo niekoľko vtipných fúzií, napríklad pieseň čínskych komunistov v balkánskom prevedení. Druhý, tohtoročný album *Gypsy Mambo* odkrýva spektrum hudobných typov dychových orchestrov. Pomalý tanec *efendi*, srbský *čačak*, rumunský *köček*, bulharský *račenitsa*, nechýba ani vplyv indickej filmovej hudby a Naatova globálna a eklektická záľuba v hudbe vrcholí v jeho skladbe *Mambo*, ovplynenej juhoamerickým jazzom.

Kočani Orkestar

Okrem už spomínaných hudobných nástrojov charakteristických pre balkánske dychové orchestre obohacuje Naat zvuk svojej kapely dvoma akordeónmi a ručnými arabskými bubienkami *darabukka*. Kto prvý raz počuje tento vulkanický gejzír exotických harmónií a rytmov, spŕšku virtuozity zomknutej do perfektnej zohratosti, je zväčša udivený.

Vyššiu kartu vytiahol Ben Mandelsohn, šéf berlínskej gramofirmy Piranha, jeden z konštruktérov scény world music a organizátor veľtrhu WOMEX. Tou kartou je **Fanfare Ciocarlia**, kapela Rumunov žijúcich v severovýchodnom regióne Moldavska. Basová tuba rýchymi tempami doháňa aj počítačom naprogramovanú rýchlosť a prelínanie dychových nástrojov je také rýchle, dokonalé a temperamentné, že keby na techno diskotéke odvážný dídžej odrazu prehodil šable na takúto rumunskú nôtu, tancujúci by pravdepodobne nestíhali udržať tempo. Fanfare Ciocarlia však na rozdiel od Kočani Orkestara aj spievajú, a to veľmi spontánne, naturálne z plných pľúc. Je to nefalšovaný folklórny underground, ktorý odstavuje domáce západne orientované elektronické skupiny na vedľajšiu koľaj. V poradí druhý album *Baro Baio* mieša balkánske tance *hora*, *ruseasca* a *sirba* s popom a džezom.

Miro Potoček

Kočani Orkestar

PIANO COMPOSITIONS BY WOLFGANG AMADEUS MOZART

Mikhail Petukhov
Opus 1991, 2676-2 (131)

O nahrávky diel W. A. Mozarta na našom a svetovom hudobnom trhu vôbec nie je núdza a biznis okolo jeho tvorby nebude asi nikdy neziskový. Profilová platňa Michaila Petuchova, jedného z najtalentovanejších predstaviteľov novšej generácie ruských klaviristov (Petuchov sa síce narodil vo Varne v Bulharsku, študoval však na moskovskom konzervatóriu u T. Nikolajevovej) má trochu zvláštnu genézu. Samotné nahrávky vznikli v Moskve (1.–3. v r. 1991, 4.–6. v r. 1995), remastering sa konal v ešte prebiehajúcom roku v Bratislave. Technická úroveň nahrávania ťažiskovej skladby platne, *Klavírneho koncertu Es dur* KV 271 *„Jeunehomme"*, zreteľne, bohužiaľ negatívne, poznačila zvukový charakter platne. Miestami akoby som počúval historickú nahrávku z roku 1925 – minimálne dynamické rozdiely, splývajúci zvuk orchestra, nevyužitie základných možností stereoefektov protipostavenia orchestra a klavíra na dramaticky exponovaných miestach. Na obranu zvukového inžiniera (Vladimír Kopsov) treba dodať, že ide o živú nahrávku... Takže „prefektnú prezícnosť pri tvorbe tónu", ako isté belgické noviny v booklete Petuchova ospevujú, môžeme na základe zvukových kvalít tejto platne iba tušiť. Inak sa mi zdalo, že jeho tón je skôr konkrétny ako éterický, ale o mäkkosti tohto tónu a príležitostnej – nie prehnanej! – sladkosti kantilény pochybovať určite nemožno. Petuchov preukazuje okrem toho ohromný nadhľad, inteligenciu a fascinujúci temperament, najmä v poslednej časti koncertu – jeho artikulácia je vzácne vzdušná a zreteľná, jeho interpretácia sa blíži k optimálnej syntéze spontánnosti a disciplinovanosti a nápadnejšie rubata si dovolil iba v kadencii prvej časti. Orchestrálneho sprievodu sa spoľahlivo zhostil Moskovský inštrumentálny orchester pod taktovkou Aleksandra Affanasjeva, jeho zvuk sa mi však zdal občas príliš „chudý", „tenký".

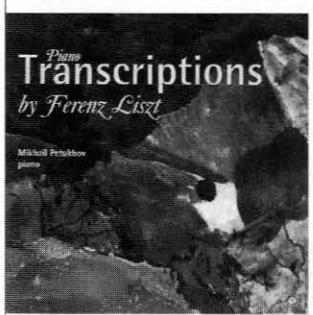
Zvyšné tri diela sprístupňujú menej známe končiny Mozartovej klavírnej tvorby: *Allegro B dur* KV 400, *9 Variácií na tému Duportovho menuetu D dur* KV 573 a *Gigue „Malá fúga"* (je to, ostatne, veľmi podarený hudobný žart) KV 574. Keďže už nejde o live nahrávky, technická kvalita týchto skladbičiek je o poznanie vyššia, pričom konečne odkrývajú (takmer) všetky nuansy sonoristicky diferencovanej Petuchovovej hry a možnosti jeho suverénnej brilancie. Pravda, tieto sólové kúsky Petuchov poníma o niečo voľnejšie a akoby „improvizatívnejšie", miestami sa mi žiadalo tiež viac ľahkosti, ale napríklad citová hĺbka, s akou stvárnil molovú variáciu zo skladby KV 573, a schopnosť udržať celistvý tok hudby i vo veľmi pomalom tempe, sa tak často nepočujú. Celkovo ide o nahrávku originálnu, zaujímavo a predsa „mozartovsky" interpretovanú, asi aj cenovo prístupnú, takže úspech na našom trhu s CD-platňami vážnej hudby je viac-menej istý.

TOMÁŠ HORKAY

PIANO TRANSCRIPTIONS BY FERENC LISZT

Mikhail Petukhov
OPUS 1999

Často sa nemôžem zbaviť dojmu, že transkripcie známych diel vážených a dobrých skladateľov pôvodnému zámeru autora skôr uškodia, ako pomôžu. Navyše mám stále pri transkripciách – možno neoprávnený – pocit akejsi druhotnosti, akoby boli



len odleskom originálu, azda umožňujúcim nahliadnuť naň z iného uhla, ale predsa len nijako nenahrádzajúcim predlohu. Samozrejme, kedysi bola úprava skladieb neoddeliteľnou súčasťou koncertného života: barokoví tvorcovia si s obsadením problémy nerobili: známe sú napríklad Bachove transkripcie Vivaldiho koncertov, a aj neskôr, ak sa interpretovi páčil nejaký kus, neváhal prispôsobiť si ho pre potreby praxe. Napokon, vydania štvorručných klavírnych úprav romantických symfónií boli v minulosti veľmi obľúbené. Transkripčná maniera bola prítomná aj v našom storočí – ak si však vypočujeme napríklad Stokowského orchestrálne úpravy Bachových komorných či chrámových skladieb, často váhame, či išlo o krok správnym smerom. Prišlo však aj k miernej zmene kurzu. Popri mechanickej úprave pôvodín sa objavuje aj tvorivé vysporiadanie s materiálom, obsiahnutým v originálnom umeleckom diele: že miera tvorivosti výrazne kolíše, možno sledovať na príklade úprav (iných verzií?) legendárneho Paganiniho *Capriccia číslo 24*. Hlavnú os tvorí Liszt, Rachmaninov, Lutoslawski, no nie sú jediní.

Prvý z menovaných – sám významný koncertný umelec rovnako ako skladateľ – zanechal značné množstvo transkripcií diel najmä svojich súčasníkov. Na CD *Piano Transcriptions by Ferenc Liszt* nájdeme výber z Lisztových transkripcií Schubertových piesní, Mozartovu *Lacrimosu* z *Requiem*, lisztovské spracovanie Rossiniho predohry k *Viliamovi Tellovi*. Pôvodom bulharský klavirista Michail Petuchov (alebo, ak chcete Petukhov), rozohrá svoje virtuózne umenie naplno až v *Dance Macabre op. 40*, pod ktorým je v tejto verzii podpísaný rovnako Saint-Saëns ako Franz Liszt (dovolím si zacitovať niekoľko obligátnych fráz z textu booklet: „celkové technické majstrovstvo, presvedčivé hmaty a perfektná precíznosť pri tvorbe tónu dodajú jeho interpretácii ohromujúcu silu.").

Bonbónikom je v intencii predchádzajúcich diel nahrávka Lisztovej dramatickej *Španielskej rapsódie* pre klavír a sláčikový orchester (podotýkam: naživo), ktorú autorsky dotvára sám Petuchov. Sekundujú mu Bolshoi String Soloists (diriguje Jurij Simonov), výborný ruský orchester. Čo je však trochu na škodu veci a čo nesvedčí o inak proklamovanej snahe predať CD do zahraničia, o repertoári nenájdeme v booklete ani zmienky a nedozvieme sa tiež, kto písal poznámky o interpretoch.

SLAVOMÍR KREKOVIČ

ANTONÍN DVOŘÁK SYMFÓNIA Č. 8 OP. 88 G DUR POLEDNICE OP. 108

Royal Concertgebouw orchestra/Nicolaus Harnoncourt
Teldec, 3984-24487-2

Jednou z tohtoročných noviniek americkej firmy Teldec na trhu je CD, ktoré prináša hudbu Antonína Dvořáka v podaní holandského orchestra Royal Concertgebouw pod vedením Nicolausa Harnoncourta. *Symfónia č. 8 G dur* doplnená symfonickou básňou *Poledníce* tvorí reprezentatívny výber z Dvořákovej symfonickej tvorby. Keďže v prípade Dvořákovej „ôsmej" ide o dielo často uvádzané a veľmi známe, bolo nesmierne zaujímavé zistiť, aký výsledný umelecký tvar kompozícia získa v podaní skvelého dirigenta a renomovaného orchestra.

Musím sa hneď na začiatku priznať, že nahrávka ma nadchla, a to aj napriek tomu, že som od Harnoncourta (vzhľadom na jeho minulosť) čakal výraznejší posun v aplikovaní čŕt typických pre vtedajšiu dobovú interpretačnú prax. Nasledovanie zvukového dobového ideálu prostredníctvom pôvodného rozmiestnenia nástrojových skupín, dôsledné opieranie sa o pôvodnú agogiku, dynamiku sú však zmysluplné pravdepodobne najmä v prípade, ak sa hrá na dobových nástrojoch. Harnoncourt uprednostnil výhody moderných nástrojov, pričom využil už hráčmi zažité rozmiestnenie orchestra. Určité tempové a štýlové zmeny Harnoncourtovi pomohli spriehľadniť štruktúru a osviežiť dielo väčšinou poznačené značnou ťažkopádnosťou a nezrozumiteľnosťou. Hudba Dvořákovej ôsmej symfónie je interpretačne veľmi náročná. Je poskladaná s úsekov, ktoré sú charakteristické, majú svoje štrukturálne a výrazové špecifiká. Devízou Harnoncourtovej koncepcie na tejto nahrávke je práve detailné charakterové vystihnutie každého jednotlivého úseku, navyše podporené dynamikou a ideálne zvolenými tempami. Čo je však najdôležitejšie, každému z úsekov kompozície sa dostáva adekvátneho stvárnenia, ktorým Harnoncourt výrazne pomáha odhaľovať hĺbku osobnej a umeleckej výpovede autora. Predvedenie kompozície netrpí na nijaké hlúpe nedostatky v základných interpretačných parametroch, hoci skladba v sebe skrýva viacero interpretačných úskalí. Dojem umocňuje aj fakt, že nahrávka je prevzatá z koncertu (life recording).

Symfonická báseň *Poledníce* je v porovnaní so symfóniou predsa len hudobne odlišná, čo je determinované naznačovanou programovosťou hudby. Interpretačne a umelecky si uchováva úroveň a kvality prezentované už v symfónii.

CD je technicky spracované na

štandardne vysokej profesionálnej úrovni, ktorá korešponduje s nespornými umeleckými kvalitami CD. Odporúčam ho nielen milovníkom Dvořákovej hudby!

RÓBERT ŠEBESTA

ALLA TURCA

Vladimír Ivanoff
Teldec 1999, 3984-24573-2

V záplave mnohých CD nahrávok s etnickou hudbou, buď výrazne exotickou a „čistou", alebo viac-menej ovplyvnenou dnešným všadeprítomným popom, je toto CD mimoriadne: ponúka totiž možnosť vstúpiť do orientálneho sveta hudby z čias osmanskej ríše. V. Ivanoff použil skladby a transkripcie európskych skladateľov a upravovateľov, počnúc H. Isaacom a končiac W. A. Mozartom.

Názov TURCA tomuto CD dalo rondo W. A. Mozarta. Je totiž uvedené štyrikrát. V. Ivanoff zrejme chcel využiť Mozartov fenomén a takto zvýšiť atraktívnosť disku. Je zaujímavé, že nepoužil Mozartovo rondo *Alla turca* v európskom origináli na hammerklavieri. Tak by bol asi dosiahol ešte väčší efekt – obliehanie Viedne Turkami v roku 1683 zanechalo po sebe hlbokú stopu; po ich porážke zostali po tureckom vojakovi nanajvýš iba ak šabľa a janičiarska hudba, ktorou si unudení mešťania uhášali smäd po exotických krajinách. Napríklad hammerklaviery mávali do roku 1815 vo chvoste pod rezonančnou doskou súpravu bubnov, tamburín a zvončekov, aby klaviristi mohli hrať janičiarsku hudbu so všetkým, čo k nej patrí. *Alla turca* bola teda vo Viedni vo veľkej móde. Ktovie: nebralo sa tak aj Mozartovo rondo? V. Ivanoff nechal zaznieť toto rondo štyrikrát, vždy ináč – možno v presvedčení, že to je iba Mozartova transkripcia – najprv s hobojom, kemandžou, kanunom a violončelom s obdivuhodnou intonačnou čistotou a čarovným koloritom, až sa Mozartovo rondo zmenilo na čiru janičiarsku hudbu.

Druhá ukážka je krátky úsek ronda na sólovom kanune. Je to drobná jemnôstka plná rozprávkovej fantázie; podobné je aj štvrté uvedenie s kanunom a kemandžou. V treťom uvedení Ivanoff popustil uzdu svojej inšpirácii a na nepoznanie sa vzdialil od Mozarta, ale aj od *Alla turca*.

Ostatné skladby, najmä s náboženským textom, sú celkom iného charakteru. O „tureckej" hudbe dnes môžeme ťažko tvrdiť, že to či ono je turecké. Od roku 1281 malo Turecko v osmanskej ríši vedúcu úlohu a po dobytí Carihradu v roku 1453 prúdili do Istanbulu umelci z celej ríše. Od strednej Ázie až po Atlantik mala náboženská a dvorná hudba jednotný štýl. Hudba na dvore sultánov bola pod silným vplyvom arabskej hudby, ktorá zas prijímala aj melodiku aj systém z Perzie. Vidieť to napokon aj podľa používaných nástrojov: *ud* je spomínaný v 10. storočí v Indii, neskôr v Perzii a v celom arabskom svete, prostredníctvom Maurov sa dostal do Španielska, odkiaľ sa rozšíril do celej Európy ako lutna. *Kemandža* (bodcová fidula s úzkym a dlhým hmatníkom a malým guľatým rezonátorom) i *kanun* sú perzské nástroje, *nay* je trstinová flauta rozšírená od Perzie po Mahreb a *šalmaje* sú známe celému Orientu. Takže priliehavejší názov tohto CD by bol: Hudba osmanskej ríše.

Hugenotské žalmy veľmi turecké tiež nie sú, ibaže boli preložené do osmanskej turečtiny. Ináč je to renesančná európska hudba. Ale fakt, že tieto žalmy sa spievali v Istanbule, je zaujímavý.

Trochu problematická je inštrumentácia niektorých skladieb. Napríklad tri turecké piesne, ktoré zapísal G. B. Dona a ktoré boli vydané v roku 1688 v Benátkach, by som interpretoval buď s európskymi barokovými nástrojmi tak, ako to mohli urobiť v Benátkach v 17. storočí s hlasovým prejavom európskeho speváka, alebo s tureckými (arabskými, orientálnymi) nástrojmi a s typickým hlasovým prejavom Orientu. V. Ivanoff inštrumentáciu pomiešal – spoločne hrajú Turci s Nemcami. Je to pekné, ale tieto piesne zaiste ani v Turecku, ani v Benátkach tak nezneli. Podobne je inštrumentácia interkontinentálne pomixovaná aj v iných skladbách (s hobojom a violončelom). V. Ivanoff zrekonštruoval perzskú (nie tureckú) melódiu, zapísanú v rokoch 1665–1669 v Perzii. Je to veľmi pôsobivé, ale aj veľmi smelé. Tiež by som bol za čírejšiu inštrumentáciu v niektorých skladbách. Napríklad v *Chanson Turque* v prvej verzii unisono so spevákom hrá aj lutna. Jej brnkanie pôsobí v hlase speváka ako kaz.

V. Ivanoff našiel vynikajúcich hudobníkov. Čudesná skladba H. Isaaca *ALLAHOY* je prednesená na tureckých šalmajach (presne také vyrábajú v Nemecku) nádherne čisto a s pekným modálnym rytmickým pulzom. Ivanoff aj tu zvýraznil islamský (nie turecký) „cantus firmus" tak, že ho dal spievať chóru. Tvorivá fantázia. Ahmed Kadri Rizeli hrá expresívne na kemandži. Má zaujímavý svietivý tón preteplený ozdobným vibratom. Mustafa Dogan Dikmen hrá na *nay*, trstinovú flautu s neobvyklým tónom. Nemecký lutnista Axel Weidenfeld svoje kvality mohol ukázať až v poslednej, najdlhšej skladbe, keď sám sprevádzal raz Turka Dikmena, raz Nemku Belindu Sykesovú. Dikmen spieval akoby sediac na perzskom koberci, Sykesová puritánsky ako hugenotka.

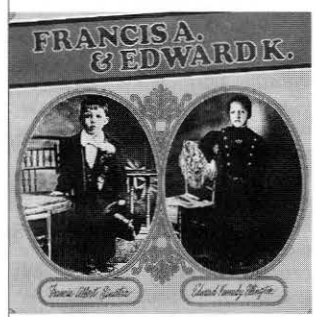
Veľmi zaujímavé, inšpirujúce CD, prinášajúce staré exotické melódie a pre naše uši nové nepočuté a neznáme farby – kemanca, nay, kanun – a otvárajúce svet z obdobia osmanskej ríše, keď turecký turban znamenal buď zajatie alebo smrť.

VLADIMÍR RUSÓ

FRANCIS A. & EDWARD K.

Reprise Records 1999

Medzi Edwardom Kennedym Ellingtonom a Francisom Albertom Sinatrom bol vekový rozdiel šestnásť rokov. Obaja však v podstate patrili do tej istej doby, oboch môžeme v ich oblastiach počítať k tým najlepším, obaja dosiahli v živote maximum. Naposledy sa stretli v štúdiu na Sinatrove narodeniny, 12. decembra 1967. Z tejto session bolo vybratých osem piesní na album *Francis A. & Edward K.*, ktorý sa na trhu objavil onedlho nato. Na obálke sú obaja hudobníci zachytení ako malí chlapci: začiatok nášho storočia – čas, keď vznikal jazz – sa na hnedobielych fotografiách prejavuje najmä pre nás dnes komicky pôsobiacim odevom. Francis vo fraku a s cylindrom, malý Edward (neskôr zrejme nie náhodou zvaný „Duke", teda „Vojvoda") v apartnej uniforme. Obaja sa podľa dobového zvyku pravou rukou opierajú o stoličku. Tvária sa vážne, akoby si boli vedomí svojej budúcej dôležitosti pre dejiny hudby. Už aj na týchto obrázkoch nás zaujme aristokratický, „vodcovský" postoj obetí objektívu.



Ale k veci. Je takmer zbytočné nostalgicky písať o objavujúcich sa reedíciách časom preverených albumov – Sinatra aj Ellington majú na celom svete milióny priaznivcov, ktorí budú namiesto praskajúcej platne potešení novým, dvadsaťbitovo remastrovaným zvukom. Pomaly sa dostáva na nový nosič všetka hudba minulosti, ktorá si to zaslúži. Klasické swingové šlágre (*Poor Butterfly*), ospalé šansóny (*Indian Summer*), filmové a muzikálové evergreeny (*Follow Me, All I Need Is the Girl, Come Back to Me*) sú pre Franka Sinatru ideálnym priestorom na vyjadrenie – tak ho poznáme a takého ho chceme počuť. Pod jeho bezchybným a – ako inak – šarmantným spevom znie nezameniteľný „dusítkový" sound slávneho ellingtonovského big bandu. V čase, keď sa album nahrával, išlo už viac-menej o retrospektívu, swing však zostal mnohým tvorcom doživotne pod kožou aj po nástupe moderného jazzu či rock'n'rollu v päťdesiatych rockoch. Ak darujete toto CD na narodeniny svojim blízkym, neurobíte žiadnu chybu.

SLAVOMÍR KREKOVIČ

JOHN ABERCROMBIE OPEN LAND

ECM 1683, 1999, distribúcia DIVYD

Mám vytypovaných niekoľko hudobníkov, u ktorých som dospel k presvedčeniu, že môžu s jedným obsadením nahrať maximálne 3 albumy. Tento počet vnímam ako vyčerpávajúcu príležitosť pre investovanie najpodstatnejšej časti ich tvorivého potenciálu v danom obsadení. Pri každom ďalšom zotrvávaní v nemennom obsadení už hrozí

prešlapovanie na mŕtvom bode. K takýmto hudobníkom patrí i americký gitarista John Abercrombie. S riešením svojho „trojjediného" problému (netvrdím, že to takto Abercrombie vníma), ktorý vyvstal nahratím predošlého tretieho albumu v hammond-organovom triu s Danom Wallom (hammond organ) a Adamom Nussbaumom (bicie), sa vyrovnal Abercrombie vskutku šalamúnsky. Na najnovšom albume *Open Land*, vydanom tradične v jeho domovskom vydavateľstve ECM Records, sa svojho tria nevzdal, ale ho rozšíril o nové nástroje – husle (Mark Feldman), tenor saxofón (Joe Lovano) a po rozhovore s producentom Manfredom Eicherom i trúbku, prípadne krídlovku (Kenny Wheeler). Neznamená to, že by sa Abercrombie, podobne ako pred časom jeho kolega John Scofield (do ktorého hráčskej poetiky sa pôvabne

John Abercrombie
Open Land

vštylizoval v záverečnej skladbe *That's For Sure*), dal na cestu aranžovania pre rozšírené nástrojové obsadenie. Pre hudobníka preferujúceho komorné obsadenia a bez vážnejších aranžérskych ambícií (a schopností) – ktorého Abercrombie stelesňuje – by to mohlo byť aj dosť nebezpečné. Nové nástroje spĺňajú „iba" jednak funkciu sólovú, preto ich takmer v žiadnej skladbe nie je počuť súčasne, a jednak funkciu akéhosi farebného doplnku k celkovému zvuku tria. Prácu s aranžovanými viachlasmi snáď až na pár nezávažných výnimiek teda očakávať netreba. Skôr je potrebné posluchácky sa orientovať na bohatšiu farebnosť albumu, pod ktorú sa azda najvýraznejšie podpísal široký výrazový a zvukomalebný register huslistu Marka Feldmana, takmer úplne oprosteného od konvenčného „pontyovsko-lockwoodovského" hráčskeho štandardu. Nezdráham sa v tejto súvislosti vysloviť výrazne subjektívne konštatovanie, že pokladám husle zo všetkých troch pridaných nástrojov za najhomogénnejší prvok v rámci zvukových a náladových kontextov hammond-organového tria. Myslím tým prvok, ktorý najlepšie zapadá do Abercrombieho síce staronového, stále však špecificky ušľachtilého a malebného hudobného sveta plného rôznorodých nálad, kde sa i vzrušený, vypätý výraz podáva akoby polohlasom a bez akejkoľvek stopy po okázalosti.

AUGUSTÍN REBRO

LEN TY JEDINÁ. OPERETNÉ MELÓDIE

Ján Móry
Music Master, THK 31 Banská Bystrica.

Jednou z osobností, ktorých odkazu venuje Literárno-hudobné múzeum Banská Bystrica nemálo energie, je bystrický rodák hudobný skladateľ Ján Móry (1892–1978). Ako skladateľ načrel Móry niekde menej, inde výdatnejšie do viacerých kompozičných žánrov. Patril ku skladateľom, ktorým príroda dala do vienka nevyčerpateľnú melodickú invenciu. Zaručovalo mu to úspech aj u širších posluchácskych vrstiev.

Uvádzaniu jeho scénických diel bránia v súčasnosti neaktuálne, i keď zavše exotické (výsledky ciest), neraz i plytké libretá. Bolo by ich treba upraviť, zaktualizovať, možno i hudbu preinštrumentovať. Výber operetných melódií ponúkaných na CD má takto retrospektívny dopad. S istou nostalgiou ich vypočujú tí skôr narodení. Škoda, že sa – hoci vychádzali aj na gramoplatniach, dokonca i v podaní slávnych tenoristov Josepha Schmidta a Louisa Graveura – nezachovali aspoň niektoré dobové nahrávky. Dokumentačnú hodnotu titulu by to bolo celkom iste zatraktívnilo. Všetci, čo sa na výrobe CD podieľali, sa snažili o čo najširší záber a 14 ukážok je v nejednom prípade aj výsledkom úspešného vystopovania stratenej partitúry (niektoré samostatné čísla vyšli aj tlačou).

CD obsahuje výber z 12 hudobno-scénických opusov: predohru, pieseň, duo a terceto z operety *Biela holubica*, áriu z doposiaľ neuvedeného titulu *Osud*, štyri čísla z operety *Námorný kadet* a po jednej ukážke z operiet *Slečna vdova*, *Torrero*, z rozprávkovej opery *Zlatovláska* a konečne pieseň *Ty jediná* z úspešnej operety *La Valière*. Z jej titulu urobili motto celého CD.

Na oživení hudby sa podieľa ŠKO Žilina s dirigentom Pavlom Tužinským. Spevácke party stvárňujú: Jozef Kundlák, Tamara Brummerová, Margaréta Vajdová Alžbeta Trgová, Dagmar Bezačinská a Ľubomír Kizek. Texty piesní v nemčine, resp. maďarčine vychádzajú z originálu príslušných partitúr, čo možno považovať tiež za snahu o širší záber na trhu zvukových nosičov aj v zahraničí.

VLADIMÍR ČÍŽIK

KNIHY

KATEŘINA DOBRÍKOVÁ: KRÁLOVSTVÍ HOUSLOVÉHO KLÍČE

TP, Praha 1999

V poslednom desaťročí sa na knižných pultoch objavilo viac publikácií z oblasti hudobnej pedagogiky. Okrem inštruktívnej literatúry, ktorá sa venuje výučbe hry na rôznych nástrojoch, sú nenahraditeľné aj novinky z oblasti hudobnej výchovy. Na rozdiel od predchádzajúceho obdobia súčasný vývoj zdôrazňuje úlohu kreativity a aktívneho zapojenia žiakov do vyučovacieho procesu.

Kniha Kateřiny Dobríkovej *Království houslového klíče* (48 s. + obrazová príloha) zaujme na prvý pohľad spôsobom spracovania. Uprednostňuje podanie učebnej látky formou, ktorá je deťom najbližšia a najzrozumiteľnejšia – rozprávkou, alebo príbehom. Určená je nižším vekovým kategóriam žiakov na základných školách (6–11 rokov) alebo v prípravnej hudobnej výchove základných umeleckých škôl. Okrem učiteľov ju môžu používať aj deti ako pracovný zošit, pretože obsahuje množstvo obrázkov ako v knihe, tak aj v prílohe. Cieľom autorky bolo sledovať prirodzený vývoj dieťaťa. Prostredníctvom rozprávky si získava detskú pozornosť, vývoj motorických schopností a predstavivosti podnecuje práca s obrázkami a jednoduchými inštrumentálnymi činnosťami. Na uvedomenie jednotlivých stupňov stupnice a intonáciu jednoduchých piesní využíva fonogestiku. Na konci knižky sú metodické poznámky pre rodičov a učiteľov, ktoré podľa slov autorky sú len návrhom, ako s knižkou pracovať. Obsahujú pokyny pre intonačný výcvik, notopis, inštrumentálne činnosti a hry na hodinách hudobnej výchovy.

Rozsah učiva, ako aj forma publikácie sú ovplyvnené vekovou kategóriou, pre ktorú sú určené. Obsahuje len základy hudobnej teórie a po obsahovej stránke sa vyznačuje použitím známych a overených pedagogických postupov. Prínosom publikácie je hlavne zvolený prístup k deťom prostredníctvom hry a rozprávok. Zámerom autorky bolo využiť hru, ktorá je pre deti prirodzená, na obohatenie vyučovacej hodiny o viaceré hudobné činnosti. Úspech práce s touto knihou však spočíva v schopnosti učiteľov tvorivo využiť predložený učebný materiál. Preto aj metodické pokyny sú fragmentárne a len naznačujú a navrhujú, ako s knižkou pracovať. To bolo aj zámerom autorky, podľa ktorej sa „materiál obsiahnutý v tejto publikácii môže využiť na tisíc spôsobov – záleží to len a len na tvorivosti učiteľov". V tom spočíva silná, ale zároveň aj slabá stránka tejto publikácie. Na jednej strane autorka nevnucuje svoj spôsob práce, na druhej strane však môže byť pri práci s týmto učebným materiálom

„bezradný" nielen málo kreatívny, ale aj začínajúci pedagóg, a to ešte nespomínam rodičov, ktorým je táto kniha tiež určená. Takéto „spoliehanie sa" na kreativitu učiteľov je síce veľmi sympatické, ale nový učebný materiál by sa mal predkladať v spojitosti s ukážkou vlastnej koncepcie. Prezentovanie vlastného spôsobu práce, ak je vhodne podané, nikdy nepôsobí obmedzujúco. Tým nechcem povedať, že ukážka vlastného spôsobu práce sa v knihe vôbec nevyskytuje (zvláštna pozornosť je venovaná rytmickej výchove a intonačnému výcviku, avšak vždy len v náznakoch).

Prínosom publikácie (akéhosi pracovného, hudobného zošita) je najmä spôsob prístupu k žiakom nižších vekových kategórií. Podporuje aktívnu spoluprácu dieťaťa, ako aj mimovoľné prijímanie poznatkov prostredníctvom rozprávok a príbehov. Predstavuje jednu z možností, ako stimulovať kreativitu dieťaťa a formou pútavého príbehu udržať jeho pozornosť. Rozprávková hudobná knižka venovaná najnižším vekovým kategóriám nie je v ponuke hudobnovýchovných publikácií bežná. A tak *Království houslového klíče* určite ocenia učitelia základných a základných umeleckých škôl.

ELENA KMEŤOVÁ

KAM KEDY] NOVEMBER – DECEMBER

Opera a balet SND

Št 1. 12. G. Rossini: Barbier zo Sevilly
Št 2. 12. P.I. Čajkovskij: Labutie jazero
So 4. 11. P.I. Čajkovskij: Labutie jazero
Po 6. 12. P.I. Čajkovskij: Luskáčik
Št 9. 12. E. Suchoň: Krútňava (1. premiéra)
Pi 10. 12. E. Suchoň: Krútňava (2. premiéra)
So 11. 12. G. Verdi: Falstaff
Po 13. 12. E. Suchoň: Krútňava
Ut 14. 12. P.I.Čajkovskij: Luskáčik
St 15. 12. G.Donizetti: Lucia di Lammermoor

ŠD Košice

Pi 19. 11. Pink Floyd (I. premiéra)
Ne 21. 11. Pink Floyd (2. premiéra)
Po 22. 11. La Traviata
Ut 23. 11. Snehulienka
St 24. 11. Terezka (DAB Nitra)
Št 25. 11. Pink Floyd
Pi 26. 11. Aida
Ne 28. 11. Sedliacka česť - Komedianti
Po 29. 11. Richard III.
Ut 30. 11. Pink Floyd
St 1. 12. Barbier zo Sevilly
Št 2. 12. Na skle maľované
Pi 3. 12. Na skle maľované
Ne 5. 12. Snehulienka
Ut 7. 12. Bludný Holanďan
Št 9. 12. Pokrvní bratia
Pi 10. 12. Pokrvní bratia
So 11. 12. Nabucco
Ne 12. 12. Benefičný koncert
Po 13. 12. Pink Floyd
Ut 14. 12. Snehulienka
St 15. 12. Richard III.

Štátna opera Banská Bystrica

So 20. 11. G. Donizetti: Don Pasquale
Po 22. 11. P. Michaud - Z. Hájková: Sattó (Tanec vetra)
Ut 23. 11. M. Stewart - J. Herman: Hello, Dolly!
Št 25. 11. G. Verdi: Ernani
Ut 30. 11. L. Janáček: Jej pastorkyňa
Ut 7. 12. G. Verdi: Nabucco
Ne 12. 12. Vianočný koncert Lúčnice
Pi 17. 12. J. Offenbach: Parížsky život

Bohéma klub

Po 29. 11. Koncert študentov FMU B. Bystrica

Slovenská filharmónia

Zač. koncertov o 19. 00
Št 18. 11.,Pi 19. 11 Konc. sieň SF
SF; O. Lenárd, dirigent, J. Slávik, violončelo
E. Lalo, G. Mahler
Ut 23. 11. Moyzesova sieň
Moyzesovo kvarteto
D. Mastroyanis, klavír, L.Fenyo, violonč.
I. Zeljenka, F.Schubert, R. Schumann
St 24. 11. Konc. sieň SF
Symfonický orchester Konzervatória v Bratislave
J. Karaba, dirigent, B. Malatinský, klavír
C.M.von Weber, E.H.Grieg, R.Schumann
Št 25. 11., Pi 26. 11. Konc. sieň SF
Musica aeterna
P. Zajíček, um.vedúci, J. Pastorková, K. Zajíčková, soprán
Z. Lacková, inscenátorka
A. Corelli. A. Scarlatti. D. Scarlatti, G. F. Händel
Št 2. 12., Pi 3. 12. Konc. sieň SF
Symfonický orchester VŠMU
M. Košík, dirigent, Z. Zamborská, klavír
Ľ. Rajter, R. Schumann, E. H. Grieg
St 8. 12. Konc. sieň SF
Štátny komorný orchester Žilina
P. Vronský, dirigent, J. Čižmarovič, husle, J. Figura, flauta
J. M. Sperger, B. Martinů, F. Mendelssohn Bartholdy
Št 9. 12., Pi 10. 12. Konc. sieň SF
Slovenský komorný orchester
B. Warchal, umelecký vedúci, C. Cattarino, violončelo
J. Haydn, W. A. Mozart
Ut 14. 12. Moyzesova sieň
Musica aeterna
P. Zajíček, um. vedúci, M. Bernášková, flauta, K. Zajíčková, soprán
J. S. Bach, A. Vivaldi, A. Corelli
Št 16. 12., Pi 17. 12. Konc. sieň SF
SF; Bratislavský chlapčenský zbor
O. Lenárd, dirigent, M. Rovňáková, zbormajsterka
Vianočný koncert

ŠKO Žilina – DU Fatra

Po 22. 11. - Pi 26. 11.
Prehliadka mladých slovenských organistov
Št 2. 12.
ŠKO Žilina; K. Kevický, dirigent, J. Slávik, violonč., A. Zúriková, organ
L. Kupkovič, G. F. Händel, L. van Beethoven
St. 8. 12.
Pressburger Klezmerband
súb. tradič. židovskej hudby
A. Werner, husle, D. Alexander, Viola, S. Alexander, basa, spev, P. Šuška, klávesy, M. Lago, klarinet, S. Nurnberger,
Ne 12. 12.
Matiné pre deti a rodičov
Hudobné Vianoce
Posluch. Konzervatória, J. Tarinová, K. Kevický
St 15. 12., Št. 16. 12.
Daj Boh šťastia tejto zemi
Symf. orchester Konzervatória v Žiline
Big Band the Young Generation
K. Kevický, M. Belorid, dirigenti

ŠF Košice

25. 11. - Dom umenia
Rok kresťanskej kultúry
Zbor sv. Cecílie pri Dóme sv. Alžbety
T. Koutník, dirigent, S. Tomová, G. Hubnerová, M. Lehotský, M. Gurbaľ,
W. A. Mozart, F. Schubert, J. Haydn
Ne 28. 11. - Evanjelický kostol
Hudobno - literárny večer
v spolupráci s Goethe Institut Bratislava
Ch. F. Lorenz, organ, L. Chudík, recitácia
Št 2. 12. - Dom umenia
Mikulášsky koncert
5 x B od Bernsteina k Beethovenovi
B. Režucha, dirigent, K. Debreová, klavír, D. Dudičová, spriev. slovo
Bernstein, Berlioz, Bizet, Borodin, Beethoven
Št 9. 12. - Dom umenia
Predvianočný koncert
Košický spevácky zbor učiteľov
Zbor sv. Cecílie pri Dóme sv. Alžbety
T. Koutník, dirigent, I. Sokol, organ, J. Hrubovčák, trombón
K. Petróczi, V. Gurbaľ, zbormajstri
Brixi, Bach, Frescobaldi, Ryba
Št 15. 12. - Dom umenia
Vianočný „Kafe koncert"
Komorný orchester Konzervatória
Akordeónový orchester
Ženský zbor Konzervatória
B. Buráš, V. Čuchran, dirigenti,
J. Drietomský, zbormajster
Cavallo, Cesti, Händel, Rachmaninov, Albinoni, Liszt a ď.

Hudobné centrum

Mirbachov palác, Bratislava
Zač. 10.30. h
Ne 28. 11. Speculum
Hudba starých majstrov
Ne 5. 12. Zuzana Paštéková, husle
Jana Nagy-Juhász, klavír
J. S. Bach, J. Brahms, C. Saint-Saëns, P. de Sarasate
Ne 12. 12. Mária Heinzová, klavír
D. Šostakovič, F. Liszt, R. Schumann

MKS Bratislava

Ut 30. 11. Zrkadlová sieň Prim. paláca
Quintett Wien
L. Janáček, W. A. Mozart, K. Schwertsik

Nová scéna

St 24. 11. Krysař
Št 25. 11. Krysař
Ne 28. 11. Beatles v pod. The Backwards
Po 29. 11. Beatles v pod. The Backwards
Ut 30. 11. Beatles v pod. The Backwards

SRo – Úsek hud. telies a agentážnej činnosti

Ne 12. 12. Konc. štúdio SRo, 10. 30 h
Organové koncerty pod Pyramídou
Ursula Philippi, Rumunsko
Po 13. 12. Konc. štúdio SRo,19. 00 h
Tradícia a avantgarda milénia
R. Stankovský, dirigent, D. Varínska, J. Palovičová, klavír
J. N. Hummel, L. van Beethoven
Pi 17. 12. Istropolis, Bratislava, 19. 30. h
Predvianočný koncert
SOSR; D. Štefánek, dirigent, E.Jenisová, M. Dvorský, D. Jenis, spev
Operné árie
So 18. 12. Konc. sieň SF, 16. 00 h
OĽUN a jeho hostia „Vianočný koncert"
A. Kohútková, A. Vargicová, J. Kollárová, J. Galla; žen. spev. skup. Povoja, muž. spev. skup. Rodokmeň, DFS Dovinka

Rádio Devín] Výber

Po 22. 11.
10.15 Symfonické matiné
Mozart, Kodály
16.35 Zo slov. zborovej tvorby
Burlas, Hrušovský, Zeljenka, Salva
22.05 SOSR dirieuje Š. Róbl
Lutoslawski, Glazunov, Schumann
Ut 23. 11.
0.00 Z hudobnej ponuky EBU
Bavorský symf. orch. dirig. L. Maazel
13.35 J. S. Bach: Hudobná obeť
St 24. 11.
9.15 4. Medzinárodná súťaž J. N. Hummela
Št 25. 11.
9.15 Anglická hudba pre sláčiky
Holst, Elgar, Ireland
19.35 Z hudobnej ponuky EBU
Estónsky filharm. komorný orch. dirig. T. Kaljuste
Pi 26. 11.
16.00 Hviezdy konc. pódií
V. Fedosejev
So 27. 11.
15.00 Stretnutie nad partitúrou - nové diela slov. skladateľov
Ne 28. 11.
10.35 Nedeľné matiné
Bartók, Bruckner
13.05 Z hudobnej ponuky EBU
Symf. orch. BBC dirig. T. Otaka, A. Madzar, klavír
Chopin, Sibelius
19.15 Dialógy s hudbou - posolstvo pre 3. tisícročie
20.00 Musica sacra
I.Hrušovský: Rekviem na koniec tisícročia
s autorom sa rozpráva E. Čárska
21.00 J. Massenet: Manon
Po 29. 11.
19.35 Skladatelia, diela, interpreti
Dukas, Debussy, Szymanowski, Prokofiev
Ut 30. 11.
9.15 Z tvorby A. Borodina
15.10 Spieva M. Freniová
Št 2. 12.
0.00 Z hudobnej ponuky EBU
Záznam z Mozartovej sály vo Viedni
19.35 Z hudobnej ponuky EBU
Saarbrücken Radio Symphony Orchestra
Pi 3. 12.
12.00 Hrá Ivo Moravec
Korte, Mendelssohn Bartholdy
23.05 Musica Slovaca
Malovec, Martinček, Parík, Bázlik, Salva
So 4. 12.
11.30 Spevom k srdcu
13.05 Dotyky s operou
50. rokov Suchoňovej Krútňavy
14.05 Akcenty, rezonancie
19.35 Skladatelia, diela, interpreti
Ne 5. 12.
10.05 Adventná kantáta J. S. Bacha
10.35 Nedeľné matiné
Brahms, Dvořák
13.05 Z hudobnej ponuky EBU
Franc. rozhl. orchester dirig. M. Janowski
20.00 Čo nového vo svete hudby
21.00 G. Puccini: Dievča zo západu
Po 6. 12.
23.05 Musica Slovaca
P. Šimai, P. Kolman
Ut 7. 12.
15.10 A. Honegger: Jana z Arcu na hranici
17.45 Euroradio Opera Season 1999/2000
satelitný prenos premiéry z La Scaly
L. v. Beethoven: Fidelio
Št 9. 12.
12.00 Predstavujeme: Ch. Valentin Alkan
19.35 Z hudobnej ponuky EBU
Symf. orch. Švédskeho rozhlasu
Pi 10. 12.
15.00 Konferencia BHS
16.00 Hviezdy konc. pódií - A. Brendel
So 11. 12.
15.00 D. Šostakovič - Život a dielo
Ne 12. 12.
13.05 Z hudobnej ponuky EBU
Royal Concertgebouw Orchestra dir. Sir C. Davis
20.00 Musica sacra
21.00 E. Suchoň: Krútňava
Po 13. 12.
13.35 Svetová komorná tvorba
I. Pogorelič hrá sonáty D. Scarlattiho
19.00 Tradícia a avantgarda v hudbe milénia
priamy prenos koncertu SOSRu
Ut 14. 12.
10.15 Vokálny recitál J. Smyčkovej
15.10 Spieva Josée Van Dam
Bizet, Delibes, Offenbach, Massenet, Fauré
St 15. 12.
13.35 Adventné spevy Petra a Marka Ebena
19.35 Skladatelia, diela interpreti
Walten, Britten, Brahms

SÚŤAŽ MUSIC FORUM – HŽ

noty • partitúry • CD • knihy o hudbe

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

AKÉHO UMELECKÉHO SPOLKU BOL ČLENOM POĽSKÝ SKLADATEĽ MIECZYSŁAW KARLOWICZ?

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 NETRADIČNÝ BRITSKÝ SÚBOR PRE SÚČASNÚ HUDBU, KTORÝ VYSTÚPIL 7.–9. OKTÓBRA VO VIEDENSKOM MUSEUM FÜR ANGEWANDTE KUNST?

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

Odpovede na súťažnú otázku posielajte na adresu redakcie.

Výhercovia súťaží HŽ 10 / 1999: MUSIC FORUM, Peter Kazán, Branč, DIVYD, Juliana Balážová, Sabinov

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

HUDOBNÉ CENTRUM

vypisuje k o n k u r z na projekty výchovných koncertov.

Ide o projekty pre tri vekové kategórie, a to žiakov 1. a 2. ročníka, 3. a 4. ročníka ZŠ, 5. – 9. ročníka ZŠ a študentov stredných škôl. Trvanie 50 minút, obsadenie max. 4 umelci, zámer – estetická výchova. Vybrané projekty sa budú ponúkať školám na jar 2000. Projekt musí obsahovať informáciu o vekovej kategórii, ktorej je určený, rozsah, finančné náklady, navrhovaných umelcov a obsahový zámer (prvý kontakt s hudbou, stretnutie s operou...).

Uzávierka projektov je 15. januára 2000.

Bližšie informácie dostanete na tel. č. 54434535.

Voľné miesto

Súbor TECHNIK

prijme organizačného vedúceho komorného orchestra.

Podmienky:
ukončená SŠ alebo študent VŠ,
vzťah ku komornej hudbe, organizačné schopnosti.
Pracovný vzťah bude dohodou
o pracovnej činnosti v rozsahu 6 – 10 h / týždeň.
Bližšie informácie na tel. č. 52964942, fax: 52921970,
e – mail:technik stuba.sk

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

Výroba historických nástrojov

JURAJ KOREC

Topoľová 14, SK-811 04 Bratislava
Tel./fax +421 7 43335364

B U R Z A]

Predám pianino zn. PETROF, 20 000,– Sk.
Tel. 07 43333570 od 15.00 hod.

B U R Z A]

Oprava

V príspevku Cyrila Dianovského *Fryderyk Chopin*, Hudobný život č.10 / 1999, došlo pri technickom spracovaní k niekoľkým nepresnostiam.Prosíme čitateľov, aby si chyby v texte opravili takto:

– str. 28, riadok 8 zhora, pravý stĺpec má byť: 4 – 148
– str. 28, riadok 6 zdola má byť: 20 – 265
– str. 28, riadok 11 zdola, pravý stĺpec má byť „senza anima"
– str. 29, riadok 15 zhora má byť: 21 – 368
– str. 29, riadok 5 zdola má byť: 6 – 179
– str. 30, riadok 8 zdola má byť 26 / II. 231
Čitateľom i autorovi sa ospravedlňujeme.

V článku Martina Jurča *Fuse Jazz* došlo k chybnému uvedeniu mena účinkujúceho. Na miesto Michal Gregorík má byť správne Michal Bugala. Čitateľom i účinkujúcemu sa ospravedlňujeme.

REDAKCIA

VÁŽENÍ ČITATELIA,
VYUŽITE PONÚKANÝ PRIESTOR PRE BEZPLATNÚ INZERCIU, TÝKAJÚCU SA PREDAJA, VÝMENY ALEBO KÚPY HUDOBNÝCH NÁSTROJOV, NÔT, KNÍH O HUDBE, HUDOBNÝCH NOSIČOV ČI INÉHO „HUDOBNÉHO SORTIMENTU".

Laudate Dominum 1999

CYKLUS KONCERTOV V RÁMCI ROKU KRESŤANSKEJ KULTÚRY

.5.11.1999 o 19.00 h
ilina, Dom umenia Fatra
driana Kohútková, soprán
lena Štolfová-Bandová, alt
imon Šomorjai, tenor
an Galla, bas
otný komorný orchester Žilina
ilinský miešaný zbor
antica Martin
ugio Maeda, dirigent
rogram: A.Dvořák – Omša D dur op.86

1.11.1999 o 18.00 h
ratislava, Veľký evanjelický kostol,
anenská ul.
ládežnícky zbor ECHO
ndrej Šaray, dirigent
elena Veselská, soprán
onika Fialová, mezzosoprán
ária Henselová, alt
atarína Kováčová, organ
omsky komorný orchester
ratislavský detský zbor
lena Šarayová-Kováčová, dirigentka
rogram: J.G.Albrechtsberger, J.Arcadelt, C.Saint-Saëns, P.G.Killeen, V.Bokes, D.Curlione, E.Cortese, M.Haydn

2.11.1999 o 16.00 h
rešov, Evanjelický kostol
ko Higano, soprán
uzana Ferjenčíková, organ
rogram: J.S.Bach, G.B.Pergolesi, N.Bruhns, Malovec, F.Mendelssohn Bartholdy, G.F.Händel

.12.1999 o 18.00 h
ratislava, Rímskokatolícky kostol
Milosrdných bratov
HARMONIA SERAPHICA
Marián Žuk-Olszewski, tenor
Jaroslav Pehal, bas
Mário Sedlár, organ
Program: J.S.Bach, J.Haydn, S.Karg-Elert, F.Mendelssohn Bartholdy, G.Rossini, A.Dvořák, C.Franck, M.Schneider-Trnavský, G.Donizetti

3.12.1999 o 19.30 h
opoľčany, Rímskokatolícky kostol
omsky komorný orchester
eter Šaray, husle
lena Šarayová-Kováčová, dirigentka
elena Veselská, soprán
ldikar Klein, tenor
rvol Remenár, bas
ládežnícky zbor ECHO
ndrej Šaray, dirigent
rogram: F.Manfredini, A.Vivaldi, F.Schubert

7.12.1999 o 19.00 h
ratislava, Koncertná sieň Slovenskej
filharmónie
Musica aeterna
Kamila Zajíčková, soprán
Helga Bachová, soprán
Petra Noskaiová, alt
Branislav Kostka, dirigent
Slovenský komorný orchester
Bohdan Warchal, dirigent
Camerata Bratislava
Jan Rozehnal, zbormajster
Program: A.Vivaldi – Gloria, RV 589, Magnificat, RV 610, F.Schubert – Omša G dur

10.12.1999 o 19.30 h
Trnava
Musica vocalis
Musica aeterna
Kamila Zajíčková, soprán
Jana Pastorková, soprán
Petra Noskaiová, alt
Stanislav Beňačka, bas
Branislav Kostka, dirigent
Program: P.P.Bencini, A.Corelli, A.Vivaldi, A.Scarlatti

12.12.1999 o 15.00 h
Nitra, Rímskokatolícky farský kostol,
Samova ul.
HARMONIA SERAPHICA
Marián Žuk-Olszewski, tenor
Jaroslav Pehal, bas
Mário Sedlár, organ
Program: J.S.Bach, J.Haydn, S.Karg-Elert, F.Mendelssohn Bartholdy, G.Rossini, A.Dvořák, C.Franck, M.Schneider-Trnavský, G.Donizetti

14.12.1999 o 19.00 h
Dolný Kubín, Rímskokatolícky kostol
Denisa Šlepkovská, mezzosoprán
Juraj Bartoš, trúbka
Ján Vladimír Michalko, organ
Program: M.A.Charpantier, T.Albinoni, F.Mendelssohn Bartholdy, G.B.Pergolesi, S.Karg-Elert, B.Marcello, M.Schneider-Trnavský, J.Podprocký, Ľ.Rajter, G.F.Händel

14.12.1999 o 19.00 h
Bratislava, Veľký evanjelický kostol,
Panenská ul.
Komorní sólisti Bratislava
Anton Popovič, dirigent
Jana Pastorková, soprán
Katarína Löfflerová, soprán
Petra Noskaiová, alt
Camerata Bratislava
Jan Rozehnal, zbormajster
Program: P.Malovec, V.Godár, E.Krák, P.Zagar

16.12.1999 o 19.00 h
Žiar nad Hronom, Rímskokatolícky kostol
BAROKOVÉ KVARTETO ŽILINA
Irena Lukáčová, soprán
Ján Figura, flauta
Veronika Figurová, violončelo
Bibiana Figurová, čembalo
Program: G.F.Händel, J.S.Bach, F.M.Veracini, A.Dvořák

16.12.1999 o 17.00 h
Bratislava, Hudobná sieň
Bratislavského hradu
MADRIGAL QUINTET BRNO
CHORUS ANGELORUM ENSEMBLE
BRATISLAVA
Program: Hudobné pamiatky a rukopisy na Slovensku zo 16. a 17.storočia

18.12.1999 o 18.00 h
Bratislava, Hudobná sieň
Bratislavského hradu
Bratislavský akademický zbor
Ľubica Halová, dirigentka
A Cappella Chor Donaufeld (Viedeň)
Helmut Nissel, dirigent
Miešaný zbor Híd (Šamorín)
Ladislav Pokstaller, dirigent

18.12.1999 o 19.00 h
Martin, Rímskokatolícky farský kostol
HARMONIA SERAPHICA
Marián Žuk-Olszewski, tenor
Jaroslav Pehal, bas
Mário Sedlár, organ
Program: J.S.Bach, J.Haydn, S.Karg-Elert, F.Mendelssohn Bartholdy, G.Rossini, A.Dvořák, C.Franck, M.Schneider-Trnavský, G.Donizetti

19.12.1999 o 15.00 h
Sečovce, Rímskokatolícky kostol
BAROKOVÉ KVARTETO ŽILINA
Irena Lukáčová, soprán
Ján Figura, flauta
Veronika Figurová, violončelo
Bibiana Figurová, čembalo
Program: G.F.Händel, J.S.Bach, F.M.Veracini, A.Dvořák

19.12.1999 o 16.00 h
Bratislava
Simona Šaturová, soprán
Wiener Barocksolisten
Alexander Krins, umelecký vedúci
Program: G.F.Händel, W.A.Mozart, C.Monteverdi

20.12.1999 o 19.00 h
Bratislava, Koncertná sieň Slovenskej
filharmónie
Komorný orchester mesta Bratislavy
Cappella Istropolitana
Spevácky zbor mesta Bratislavy
Adriana Kohútková, soprán
Denisa Šlepkovská, mezzosoprán
Jozef Kundlák, tenor
Gustáv Beláček, bas
Ladislav Holásek, dirigent
Program: A.Moyzes, I.Zeljenka, J.Haydn

HUDBA NA HRADE

HUDOBNÉ CENTRUM

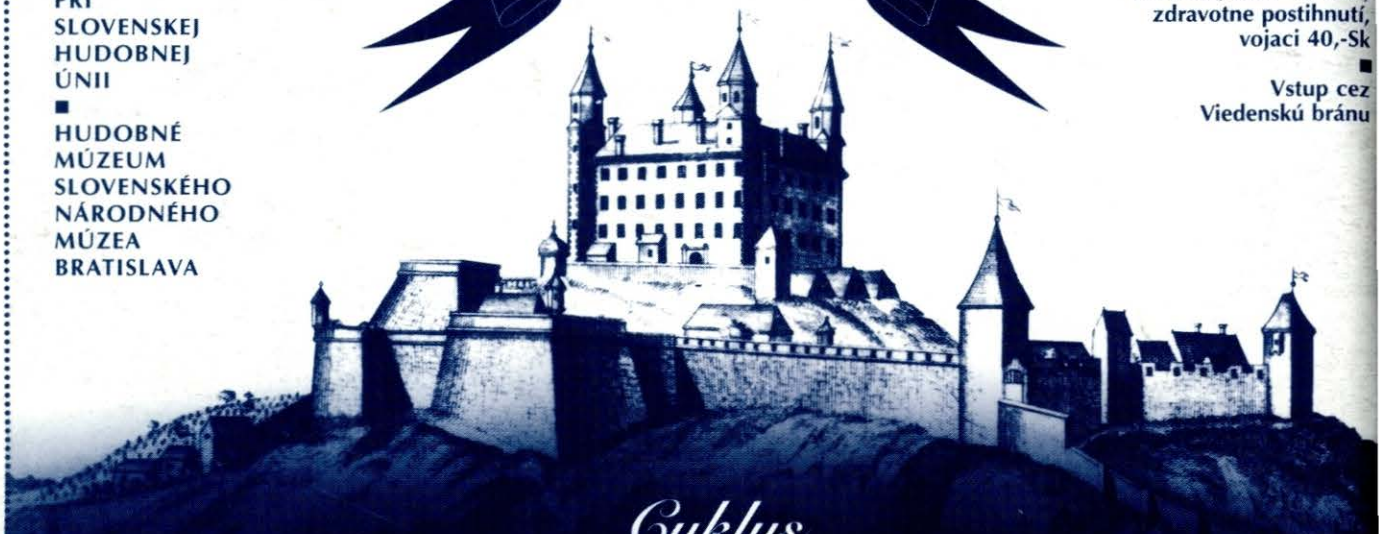
SPOLOK KONCERTNÝCH UMELCOV PRI SLOVENSKEJ HUDOBNEJ ÚNII

HUDOBNÉ MÚZEUM SLOVENSKÉHO NÁRODNÉHO MÚZEA BRATISLAVA

Predaj vstupeniek hodinu pred začiatkom koncertu v mieste konania koncertu

Vstupné 80,-Sk
Študenti, dôchodcovia, zdravotne postihnutí, vojaci 40,-Sk

Vstup cez Viedenskú bránu



Cyklus komorných koncertov v Hudobnej sieni Bratislavského hradu

Nedeľa / 14.11.1999 / 17,00 h

IMRICH SZABÓ - organ
Program:
J. S. Bach, F. Liszt, C. Franck, L. Vierne

Nedeľa / 21.11.1999 / 17,00 h

MAREK VRÁBEL - organ
MONIKA ŠTREITOVÁ-POPELÁŘOVÁ - flauta
Program:
I. Parík, J. Weaver, I. Zeljenka, J. Martin, J. Dvořáček, K. Fukushima, M. Sokola, K. Dietrich

Nedeľa / 28.11.1999 / 17,00 h

DANA ŠAŠINOVÁ - klavír
RADOSLAV ŠAŠINA - kontrabas
Program:
J. S. Bach, L. van Beethoven, Ľ. Rajter, I. Zeljenka

Nedeľa / 5.12.1999 / 17,00 h

MAGDALÉNA BLAHUŠIAKOVÁ - soprán
JÁN SALAY - klavír
EUGEN PROCHÁC - violončelo
Program:
J. S. Bach, V. Kaprálová, S. Rachmaninov, W. Lutoslawski, E. Suchoň

Nedeľa / 12.12.1999 / 17,00 h

DAGMAR ZSAPKOVÁ - flauta
JOZEF ZSAPKA - gitara
Program:
M. D. Pujol, E. Cordero, F. Borne

EMÍLIA DZEMJANOVÁ - organ
Program:
P. F. Boëly, L. van Beethoven, P. Eben, L. J. A. Lefébure-Wély

Nedeľa / 19.12.1999 / 17,00 h

JANA PASTORKOVÁ - soprán
PETRA NOSKAIOVÁ - mezzosoprán
AGNESA FERIENČÍKOVÁ - čembalo, organ
JURAJ KOVÁČ - viola da gamba
Program:
C. Monteverdi, P. Eszterházy, A. Scarlatti, D. Scarlatti, D. Buxtehude, J. S. Bach, A. Michna z Otradovic

Zmena programu a účinkujúcich vyhradená

REKLAMNÉ A PROPAGAČNÉ SLUŽBY • INFORMATIKA
Teslova 12, P.O.BOX 12, 810 00 Bratislava
Tel./fax: 07/4445 1522