Hudobný život

ROČNÍK XXXII
[3]
2000
29,- Sk

seriály

JÁN CIKKER: CANTUS FILIORUM

Z OPERNEJ HISTÓRIE IX

portrét

ERIK SATIE

modulácie

JAZZOVÁ DIELŇA

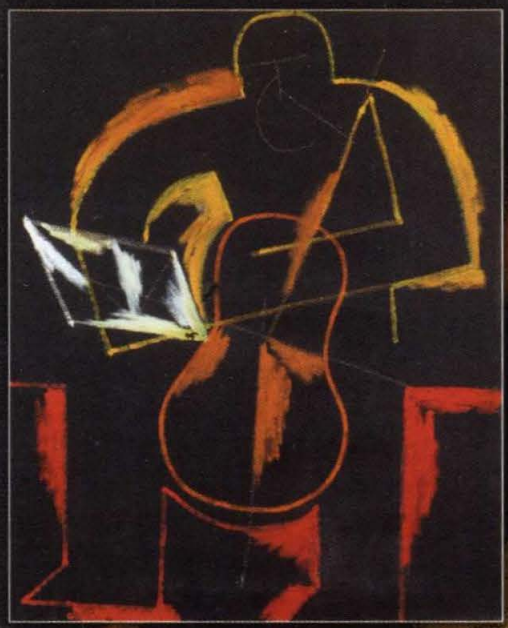
KRÍŽOVKA

náš hosť

VEČERY NOVEJ HUDBY

KONCERTY] HUDOBNÉ DIVADLO] RECENZIE CD, KNIHY]
HUDOBNÉ PROGRAMY] ROZHLAS

hudobné
MUSIC CENTRE SLOVAKIA
centrum



Akad. mal. Ľudovít Hološka: *Čelista.*
1989. Olej, plátno, v – 80, š – 65 cm.
Zo zbierok Galérie mesta Bratislavy (A 5934).

V súčasnom slovenskom výtvarnom umení niet mnoho autorov, ktorí sa po dosiahnutí hranice svojho tieňa neustále usilujú o jeho prekročenie zmysluplným hľadaním a nachádzaním podstaty, ako aj ďalších rozmerov a možností moderného či postmoderného umeleckého výrazu.

Akademický maliar ĽUDOVÍT HOLOŠKA (1943, Jablonica) študoval v rokoch 1962–1968 na Vysokej škole výtvarných umení v Bratislave (prof. L. Čemický a prof. J. Mudroch), na ktorej, zhodou rôznych okolností, sám pedagogicky pôsobí už od roku 1988. Patrí k tým nepokojným duchom, čo objavujú deň po dni nové súvislosti podstaty kreativity.

Svojím doterajším bohatým maliarskym, kresliarskym a ilustrátorským dielom systematicky dokazuje, že všetko v našom živote si zaslúži našu zvýšenú pozornosť, a čokoľvek sa môže stať dostačujúcim impulzom, inšpiráciou či dôvodom na jedinečný obraz: nie je dôležité, či ide o figúru alebo zátišie, krajinu či strom, anjela či perinu. No autor zároveň nezapiera, že niektoré motívy sú mu predsa len o niečo bližšie. A možno aj preto sa k nim rád vracia a práve s nimi podniká tvorivé experimenty, kladie otázky: čoho všetkého je schopný konkrétny motív v zmysle jeho výtvarnej štylizácie alebo abstrakcie bez toho, aby stratil pôvodnú schopnosť osloviť čo najširšiu vrstvu divákov s dobrým vkusom.

A jednou z týchto autorových obľúbených tém je hudba a motívom – muzikanti.

Takže aj v tomto prípade Ľudovít Hološka maľuje a zároveň skúma a uvažuje: ako súvisí tvar, farba, línia, čiara a ich vzájomné prelínanie s výtvarným zvládnutím tejto pomerne abstraktnej témy? A nebol by to mysliteľ, keby odpovedal aj verbálne: „Obraz by mal byť výsledkom postupného poznávania svojho vnútra i sveta. On musí byť vždy dobývaný – v tom je jeho opodstatnenie!"

Reprodukovaný obraz Ľudovíta Hološku je skvelou ukážkou autorovho mimoriadneho záujmu o harmóniu a kontrapunkt každodenného života, ako aj jeho schopnosti tvorivo obohacovať súčasný maliarsky výraz.

F. K.

OBSAH

HUDOBNÉ CENTRUM
MICHALSKÁ 10
815 36 BRATISLAVA

2] OSOBNOSTI] UDALOSTI
K jubileu Márie Hubovej – str. 2
Doyen Jozef Laborecký – str. 3
Juraj Beneš – k 2. marcu 2000 – str. 3
Za Jánom Hadrabom – str. 4
Capita selecta Early Music Amsterdam – str. 5
Miniprofil HŽ – Mário Fančovič – str. 6
Next Generation v Európskych festivaloch – str. 6

8] NÁŠ HOSŤ
Večery novej hudby po desiatich rokoch – str. 8
Večery novej hudby'99 (jeseň) – str. 11

14] OD DIELA K DIELU
Ján Cikker: Cantus filiorum op. 17

18] KONCERTY
Slovenská filharmónia – str. 18
Slovenské filharmonické okteto – str. 20
SOSR vo februári – str. 21
Melodráma – aspoň koncertne – str. 21
Perglerov Chopin a Debussy – str. 22
Klavirista Dimitar Canev – str. 22
Orientácia na súčasnosť – str. 22
Hudba na Hrade – str. 23
Košické zhrnutie – str. 24
Bobby McFerrin v Regensburgu – str. 25

26] HUDOBNÉ DIVADLO
Preriedený Nápoj lásky – str. 26
Beatles alebo John Lennon žje a zomrel v Bratislave – str. 27
Prečo Tisíc a jedna noc? – str. 28
Prsteň vo Viedni – str. 29
Grécke pašie opäť v Brne – str. 31

32] VOLÁ LONDÝN
Slovák v Londýne – str. 33

35] MADE IN AMERICA
O kontinuite – str. 35

36] VIEDENSKÉ IMPRESIE

37] Z OPERNEJ HISTÓRIE IX
Pri koreňoch mozartovskej tradície

40] KAPITOLY Z HUDBY 20. STOROČIA
Erik Satie

45] HUDBA KTORÚ MÁM RÁD
Kamil Vyskočil

46] PRIEMYSEL – MÉDIÁ
Nezmari – str. 46
Hudba na obrazovke – str. 47
Víťazi 42. ročníka Grammy – str. 47

48] MODULÁCIE
Telarc Jazz – str. 48
Průvodce po world music – str. 49
Jazzová dielňa Pavla Bodnára – str. 50

55] RECENZIE CD

59] KAM, KEDY

Vážení čitatelia,

jedným z predsavzatí a cieľov redakcie nášho časopisu je prekonať bariéry odbornej izolovanosti, uzavretosti hudby v hradbách vyhradených pre „insiderov", teda zaujať aj ne-profesionálov, milovníkov hudby, resp. profesionálov i milovníkov iných umeleckých oblastí. Popri azda naozaj výsostne odborných štúdiách tento zámer sledujú najmä početné historicky orientované články, portréty významných skladateľských osobností, aktuálne zaujímavosti z oblasti médií a hudobného priemyslu (v tomto čísle sme urobili malú sondu do hudobno-podnikateľskej sféry na Slovensku), ale aj stála rubrika, v ktorej sa o svojich dotykoch s hudbou delia s čitateľmi odborníci celkom iných, ne-hudobných oblastí. Podobný cieľ sledujeme od prvého tohtoročného dvojčísla aj spoluprácou s Galériou mesta Bratislavy: druhú stranu obálky rezervujeme výtvarnému dielu s hudobnou tematikou, resp. dielu inšpirovanému hudbou, čím chceme poukázať na podnetnú vzájomnú prepojenosť rôznych druhov umenia.

S izolovanosťou hudby, resp. s jej neuspokojivou prepojenosťou s inými oblasťami kultúrneho života sa stretávame na každom kroku, i tam, kde to najmenej očakávame: napríklad v oblasti najnovšej hudby, ktorá má - a to je na druhej strane potešiteľné – u nás svoju nemalú poslucháčsku obec. Stačí si však prečítať retrospektívu Nášho hosťa – Večerov novej hudby, ktoré (takmer neuveriteľne a zároveň akosi nepovšimnuto) oslávili roku 1999 svoje 10. výročie. Ich bilancia je úctyhodná, no neúspešné hľadanie kontaktov s inými druhmi umenia, napriek snaženiam tvorcov a organizátorov festivalu, je zarážajúce. Pritom v kultúrnych krajinách západného sveta dnes už takmer nie je mysliteľné významnejšie hudobné podujatie bez priečnych väzieb na iné umelecké oblasti, bez vytvárania širokospektrálnych kontextov...

Popri informáciách o koncertnom a opernom dianí v Bratislave, Košiciach, Prešove, Brne, Viedni, Londýne, Filadelfii prináša toto číslo HŽ pri príležitosti 80. výročia vzniku SND ďalšiu kapitolu cyklu Z opernej histórie, ktorú venujeme slovenským interpretačným tradíciám najvýznamnejších skladateľov v oblasti hudobného divadla: začíname Mozartom... Portrét nikam nezaraditeľného svojrázneho inšpirátora a iniciátora hudby 20. storočia Erika Satieho uzaviera „klasickú časť" čísla. V Moduláciách prinášame okrem pokračovania cyklu o world music prvú časť avizovaného nového seriálu – jazzovú dielňu, akýsi diaľkový kurz jazzovej interpretácie.

Na záver: začiatkom tohto roka sa opäť rozrástla rodina predplatiteľov Hudobného života. Tešíme sa...

Vaša redakcia HŽ

v skratke

ČESKÝ LEV NA SLOVENSKO

Tohtoročnú cenu za najlepšiu hudbu v rámci udeľovania prestížnych filmových cien Český lev získal slovenský skladateľ Vladimír Godár. Godár - svojho času nominovaný aj za hudbu k Šulíkovmu filmu *Záhrada* - zvíťazil v „skladateľskej" kategórii vďaka hudbe k filmu Sašu Gedeona *Návrat idiota*.

Srdečne gratulujeme!

Výstavu (azda trvalú) „hudobných" fotografií Kamila Vyskočila si môžu pozrieť návštevníci filharmonických koncertov v Bratislave: už niekoľko mesiacov zdobia vstupné priestory Koncertnej siene v Redute. Ich autor (a zároveň v tomto čísle HŽ hosť rubriky *Hudba, ktorú mám rád*) venoval redakcii sériu svojich fotografií, ktorými v budúcnosti radi budeme ilustrovať náš časopis. ***Ďakujeme***

K ŽIVOTNÉMU JUBILEU MÁRIE HUBOVEJ

Začínať pokus o miniprofil historického interpretačného zjavu slovenskej opery zmienkou o prskavovom debute mladej učiteľky v kostýme operny divy, alebo na širšom spoločensko-kultúrnom pozadí prvých vojnových sezón vysvetľovaním dobového fenoménu Mimi Kišonová? Popísať vývoj tohto kultivovaného, sladkého, farebného sopránu od

FOTO M. ROBONSONOVÁ

M. KIŠONOVÁ-HUBOVÁ

pohyblivých partií románskeho romantizmu po stretnutia s operou 20. storočia, dotyky s Wagnerom (Alžbeta Durýnska) a s exponovaným verizmom (Tosca)? Konkretizovať na skupinách rolí mnohostrannosť tohto vzácneho fyzicko-herecko výrazového typu – snivej dievčiny aj koketnej subrety, tragickej hrdinky aj démonicky vášnivej ženy, dramatickej charakterovej herečky? Písať o jubileu zakladateľského zjavu – čo celkom nezodpovedá neúprosnej chronológii? Veď keď Mária Hubová v Opere SND začínala, už poldruha desaťročia tam spievali Blaho s Bartošovou a aj spomedzi veľkých Egemových žiakov (učila sa aj u iných pedagógov) prišla do súboru medzi poslednými? Alebo ladiť blahoželanie na populárnu a populistickú nôtu a písať o preniknutí jej hlasu i mena do najširších vrstiev zásluhou neopakovateľnej interpretácie Schneiderových *Ružičiek*?

Mária Hubová si zaslúži, aby sme sa vážne začali zaoberať jej prínosom k rozvoju slovenského interpretačného operného (a vôbec vokálneho) umenia, jej miestom v galérii našich najvýznamnejších zjavov, pomenovali jej umelecké domény a pokúsili sa ich popísať. Jednou z možných ciest je vyčlenenie repertoárových ťažísk. Na tejto ceste sa črtajú štyri dramaturgické oblasti, až na výnimky absorbujúce štyridsaťročnú činnosť v Opere SND: Hubová ako mozartovský soprán, Hubová ako interpretka lyrických rolí talianskej a francúzskej opery a lyricko-mladodramatických partov slovanskej (českej a ruskej) klasiky, a napokon Hubová ako charakterová operná herečka.

Mozart sprevádzal umelkyňu po celý život: od jednej z prvých veľkých rolí, Donny Elvíry (1940) až po poslednú premiérovú postavu grófky Almaviva (1971). Medzi nimi figurujú Pamina, Blondchen, Zuzanka, aj Marcelína zo Zunovho pamätného naštudovania *Fidelia*, svojím „singšpílovským rukopisom" veľmi blízka mozartovskému vokálnemu štýlu. Potrebná výrazová decentnosť a disciplína sa v nich snúbili s klasicistickou eleganciou i živosťou, čo vymyslené rokokové figúry premieňala na postavy z mäsa a krvi, aké skladateľ denne stretával v uličkách okolo Theater auf der Weiden. K belkantovým rolám z prvých rokov (Mária z *Dcéry pluku*, Norina, Violetta, Gilda, Liu) pribúdali príležitosti z palety francúzskej opery (Phillina z *Mignon*, Micaela, Margaréta, neskôr Giulietta z *Hoffmannových poviedok* a Eudora zo *Židovky*). Charakterizoval ich šarm, esprit, temperament, a ak bolo treba aj exaltovanosť výrazu (legendárna Mussetta z *Bohémy*). Zato Hubovej slovanské postavy, typické pre jej činnosť v päťdesiatych a začiatkom šesťdesiatych rokov, miatli obdivovateľov výrazovou mäkkosťou a nekomplikovanosťou, ktorá však nebola prejavom primárnej danosti, ale výsledkom veľmi rafinovane použitého interpretačného remesla, čo účinok týchto rolí len znásobovalo. Taká bola Hubovej Mařenka, Jitka, Rusalka, Tatiana, Líza či Jaroslavna.

V zrelom veku Hubová obohacuje súpis svojich kreácií o príležitosti z literatúry 20. storočia. K Debussyho éterickej, pritom farebnej Mélisande (v slovenskej premiére), pripája Lišiaka v skvelej Wasserbauerovej inscenácii Janáčkovej *Líšky Bystroušky*, spieva v cikkerovských premiérových naštudovaniach *Jura Jánošíka* (Zuza) a *Bega Bajazida* (Katka). Ostro, v klasickom formáte interpretačného modelu kreslí intrigánku Lutomíru v Suchoňo-vom *Svätoplukovi*, mnohoznačnou výrazovou skratkou sa blysne ako Primadonna v Hindemithovom *Cardillacovi*, nezastaví sa pred komickou sebairóniou v drobnokresbovej figúre Lady Billowsovej v Brittenovom *Albertovi Herringovi*.

Listovanie v albume operných postáv jubilujúcej Márie Hubovej je vzrušujúcou prechádzkou prevažnou časťou dejín jubilujúceho SND. Je spomienkou – aj inšpiráciou.

JAROSLAV BLAHO

(Prečítajte si *V skratke* na str. 7.)

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
MODULÁCIE, CD RECENZIE
(TEL./FAX: +421 7 54433716)
MGR. ELENA MLYNÁRČIKOVÁ
TAJOMNÍČKA
(TEL. +421 7 54430366)

MARKETING
MGR. MARTINA BODNÁROVÁ
(TEL. +421 7 54433532)

JAZYKOVÁ ÚPRAVA
DR. TIBOR HROZÁNI

ADRESA REDAKCIE
MICHALSKÁ 10, 815 36 BRATISLAVA 1
E-MAIL: HUDOBNYZIVOT@HC.SK

DESIGN A GRAFIKA
© CALDER
JULO NAGY, ZUZANA ČÍČELOVÁ

SADZBA A LITOGRAFIE
S+S TYPOGRAFIK – A. SEDLÁČEK

TLAČ
EXPRESSPRINT, SPOL. S R.O.

ROZŠIRUJE
PRNS, A.S., MEDIAPRINT-KAPPA
A SÚKROMNÍ DISTRIBUTÉRI.

Cena jedného výtlačku 29,– Sk.
Cena ročného predplatného (12 čísiel) 240,– Sk.
Objednávky na predplatné prijíma PrNS, a. s., každá pošta, doručovateľ a obchodné zastúpenie PrNS.
Objednávky do zahraničia vybavuje PNS, a.s., Košická 1, 813 80 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
JAMES FULKERSON
NA VEČEROCH NOVEJ HUDBY 1993
FOTO PETER BRENKUS

hudobné centrum
MUSIC CENTRE SLOVAKIA

HUDOBNÉ CENTRUM
MICHALSKÁ 10
815 36 BRATISLAVA
-6-

Doyen Jozef Laborecký

Jozef Laborecký (narodil sa 7. marca 1920 v Michalovciach) prišiel z rodného Zemplína na západné Slovensko už ako stredoškolák, keď študoval na Učiteľskom ústave v Bánovciach nad Bebravou, škole známej dôrazom na hudobnú prípravu svojich absolventov. Po diferenčnej maturite z gymnaziálnych predmetov začal Laborecký po druhej svetovej vojne ako jeden z prvých študovať muzikológiu na filozofickej fakulte, kde Konštantín Hudec obnovil výučbu tejto disciplíny. Patril k prvým povojnovým absolventom (a jedným z posledných doktorov filozofie – dlhé roky potom fakulta produkovala „promovaných historikov"). Dr. Laborecký od roku 1951 pracoval v bratislavskom rozhlase, kde od roku 1954 viedol redakciu ľudovej hudby. S rozhlasovým pôsobením súviseli jeho početné relácie a rozhlasové programy, ale aj občasné pokušenia venovať sa slovenskej ľudovej piesni aj skladateľsky v podobe úprav. Od roku 1959 po dlhé roky pracoval v Hudobnom fonde, no súbežne s tým veľmi osožne pôsobil aj v Slovenskom ochrannom zväze autorskom. Odchod do zaslúženého dôchodku neznamenal pre Laboreckého koniec práce v prospech slovenskej hudobnej kultúry. Skôr získal čas na vytvorenie svojho najzávažnejšieho, ale nie posledného muzikologického spisu. Vďaka mnohoročnej húževnatosti podarilo sa mu vytvoriť prvý slovenský hudobnoterminologický slovník a napokon preň nájsť aj vydavateľa v Slovenskom pedagogickom nakladateľstve (terajšie vydavateľstvo Media Trade). Úspech Laboreckého slovníka na našom podvyživenom knižnom trhu preukázal, aká je to potrebná publikácia. Zdá sa, že už dozrieva čas na jeho reedíciu, kde by autor mohol väčšmi než v prvom vydaní zohľadniť aj nové termíny z oblasti „nových médií". Laborecký medzičasom začal aktívne pracovať na ďalšom lexikografickom projekte SPN – na hudobnej časti viaczväzkovej publikácie *Osobnosti Slovenska*. Dodajme, že Laboreckého v posledných rokoch duchovne obohacuje kontakt s u nás málo rozšírenou spiritualitou hnutia OPUS DEI.

Jubilujúci Dr. Jozef Laborecký je dnes „doyenom" slovenskej muzikológie, v obdivuhodnej sviežosti a aktivite rozvíjajúci svoje mnohostranné pôsobenie v našej hudobnej kultúre. Želáme mu, aby ešte dlho mohol pokračovať v práci, ktorá mu vždy bola zmyslom života. LV

Juraj Beneš k 2. marcu 2000

(zopár osobných poznámok k priateľovej šesťdesiatke)

Tak to ti nezávidím! povedal mi Juraj Beneš, keď som sa mu priznal, že chystám pár slov do HŽ k jeho 60-ke. Hoci presne neviem, ako to myslel, mal tuším pravdu. Je to naozaj akési ťažké... Ale prečo? JB je roky mojím spoľahlivým priateľom. Nikdy neprestal byť korektným, názorovo inšpiratívnym kolegom-pedagógom. Nebyť jeho, dodnes na VŠMU neučím. A takpovediac *nota Beneš*, je aj skladateľom, neustále hľadajúcim, prekvapujúcim a provokujúcim...

S tým by som azda mohol mať dajaké problémy. Skladatelia bývajú nedotkliví, podozrievaví a vzťahovační.

Foto R. Polák

Juraj Beneš

Strážia si to svoje; leštia si svoje kréda, postoje a návyky ako zrkadlo, ktoré vždy musí odrážať iba to, čo predeň sami postavia. Nedajbože, aby naň niekto *dýchnul*... Preto, keď pominú generačné obdobia „hudieb dneška", rôznych imidžistických a lobbistických divadielok, zostávajú skutoční skladatelia vlastne sami a ticho okolo nich je čoraz hustejšie a nepreniknuteľnejšie... Boli a sú, pravdaže, spôsoby, ako sa na kolotoči času a meniacej sa módy udržať, ako uniknúť tichu, osamotenosti, prichádzajúcej s vekom: robiť stále krik... Zachrípnuté hlasy starnúcich imidžistov však ďaleko nedoliehajú. A mladí tak či tak nepočúvajú...

JB taký nie je. Prečo vlastne mi teda prichodí také ťažké o ňom niečo napísať? Veď v priateľovi by sa mal človek vyznať poslepiačky... O našej učiteľskej práci, o hudbe, skladateľoch, skladbách, knižkách, divadle, o umení vôbec sa zhovárame každú chvíľu... A neposluhujeme si navzájom zrkadielkami. Pravda, občas to zaškrípe. Stáva sa mi, že strácam niť... Možno práve preto sa mi teraz nedarí „uštrikovať" správnu zdravicu k jubileu. JB sa v každom ohľade vzpiera tomu, aby bol podhubím pre vegetáciu upokojujúcich a v podstate vždy sterilných zovšeobecnení a hodnotiteľských autosugescií, ktoré zvyčajne bujnejú na jubilantskom „komposte", čo sa postupne navŕšil nad plynúcim životom a bez ohľadu na svoj reálny obsah vždy vydychuje bolestnú neistotu: *Bolo to všetko na niečo dobré?*

JB je živý človek. A *„hlava buková"* (hovorí sa síce *„dubová"*, ale raz mi ktosi vysvetlil, že buk je ešte tvrdší, a navyše neopracovateľný...). *„Povedám áno! – Povedám nie!"*, reagoval vraj v sporných situáciách – na zúfalstvo i zlosť rodičov – už ako dieťa... *„Jurko, choď prvý a pozri sa, či tam nie je Beneš..."*, šepnú občas starší kolegovia pred vstupom do miestnosti našej katedry na HTF VŠMU... *„Beneš je taký v r t á k – vŕta celý deň do stien, vŕta, až sa panelák otriasa, a potom nemá obraz, čo by zavesil!"*, zadrapila sa raz moja žena a priznávam, schuti som sa zasmial, spomenúc si, ako mi JB s iskričkami v múdrych očiach, ale s kamennou tvárou kedysi tvrdil, že Čajkovskij vlastne nie je skladateľ... (Je to podobná volovina, ako keď teraz tvrdí Daniel Matej, hoci aj unisono s Cageom, že Beethoven svojím konceptom formy „zabil hudbu".)

Až po rokoch som pochopil, aké potrebné a zdravé (pre nás i pre Mateja) je takto „vetrať"; nielen v sebe samom, ale najmä v akademických názorových priestoroch, kde sa mnohí snažia – povedané s Formanovým Amadeom – *„srať mramor"*...

JB túto „zenovú palicu" používa občas aj ako skladateľ. A, pochopiteľne, naráža. Alebo neprerazí... Jeho inštruktívne klavírne cykly *Rozprstené prsty* vyvolávajú dodnes svojou neúprosnou a nepsychologickou konceptuálnosťou zúrivosť pedagógov. A hrávajú sa – ak sa vôbec hrajú – zriedka... Jeho projekt spojenia minimalistickej dikcie v dimenzii kompozičného rastu s architek-

tonikou sonátovosti v klavírnej *Sonáte č. 5* zvládla zatiaľ iba Dana Varínska. Poslucháči iba sčasti... Na premiére opery *Hostina* som si cez prestávku utieral „pot a krv" a úprimne povediac, neveril som avízovanému efektu „špirálovitej dramaturgie"; predstava, že ten príval absolútne nekompromisnej, divadelne naliehavej a predsa enigmatickej hudby a bizarných situácií sa vráti „ešte raz", na vyššej úrovni špirály, vyvolávala vo mne zúfalstvo... Až keď som vydržal, prišla pohoda, rozjasnilo sa – áno, pohyb špirály zdvihol moju unavenú apercepčnú rutinu o kus vyššie... Ani keď sa opera *Skamenený*, metaportrét, aký slovenskej hudbe musia závidieť všetci literárni teoretici, špekulujúci nad záhadou mena Janko Kráľ, keď sa po svetovom úspechu v Londýne vrátila v banskobystrickom naštudovaní na bratislavskú Novú scénu, nedokázala zabrániť masovému úteku zaskočeného (mladého) publika počas predstavenia...

Medzi odtlačkami, ktoré vo mne zanechala hudba JB, nachádzam však aj bezprostredné, hlboké, so širokou komunitou ďalších poslucháčov spolu cítené očarenia... Detské zbory, najmä svojho času priam *kultovný* (ako sa dnes hlúpo a často hovorí o všetkom možnom) cyklus *Rapotala sojka*, okúzľovali nielen znalcov, ale aj deti samotné, hoci to – najmä tie v zbore – nemali s Benešom ľahké! Zásahom „do čierneho" bola svojho času opera *Cisárove nové šaty* podľa Andersena. V šesťdesiatych rokoch na Slovensku, plných predstieranej svetovosti a s ňou nevyhnutne spojeného snobizmu, zaúčinkovala ako „úder na solar"... Už vtedy, v začiatkoch svojej skladateľskej samostatnosti mal JB schopnosť pozrieť sa na literárnu predlohu, na jej kultúrno-filozofický kontext i na „večné" dramatické jadro cez prizmu presne odmeranej hudobnej situácie. Dokázal to aj neskôr, s takými „megalitmi" ako Hviezdoslav či Shakespeare... A predsa, práve ono *„ŇA – FI!"* jeho hlúpeho a samoľúbeho andersenovského Cisára sa mi najčastejšie vracalo z úst nekonečne sa množiacich hlupákov všetkých odborov a kategórií a pomáhalo mi pri ich identifikácii...

Neviem, či Jozef Podhoranský bude mať ešte niekedy taký úspech so súčasným dielom, aký získal kongeniálnou interpretáciou Benešovej *Sonaty per violoncello solo*. Viaceré komorné diela JB majú podľa mňa skvelú vlastnosť tejto skladby – sú dramatickými situáciami, akýmsi kruto sústredeným divadlom myšlienok a zdržanlivo dávkovanej gestiky, v ktorom nejde o prvoplánový afektový účinok, ale o pevnú dramaturgiu spravidla prísne kompozičnej idey... V súvislosti s JB platí jednoznačne Grotowského myšlienka, že umelcova domnelá „krutosť" vyplýva z jeho snahy ukázať pravdu. Skutočne krutý voči poslucháčovi i interpretovi je JB len tam, kde sám svoju pravdu nevidí jasne; pochybuje a v krčovitej zaťatosti to obsedantne skrýva za kaktusovitú antiempatiu trocha pyšného skladateľského apriorizmu. A hoci príliš empatický nie je nikdy, predsa len tam, kde sa sám našiel a uvoľnil, je strhujúci a akoby „večne mladý"... Mnohé jeho diela, ako napríklad „uletená" séria *Musique pour Grock 1. – 3.* či žiarivá, tajomná aleatorická *Préférence*, akoby „minimalistické" *Tance pre sólovú flautu* alebo *Klavírna suita č. 2 Old Boys Anthology* prehovorili znova v dnešnej situácii a zaskočili i mladých skladateľov vizionárskou anticipáciou ich vlastných terajších cieľov a trendov... *Old Boys Anthology* z roku 1981 je ojedinelým príkladom jasného a provokujúceho pohľadu na vlastných kolegov-skladateľov, ktorých štýlové znaky s jemnou ironiou, ale aj s chirurgicky presným poznaním usporadúva do série metaznakových „portrétov". Som tam aj ja a dodnes by som Benešovu „fotografiu" mohol mať v skladateľskom „pase", i keď vlasov je už pomenej...

Azda najbližší mi je JB v komornej hudbe s ľudským hlasom (nie náhodou je táto kategória v mojej tvorbe najsilnejšie zastúpená; je to skrátka „moja parketa"). Sériu od rozmarných *Vocalises* na Z. Herberta (1973), cez skladby nesmrteľne prezentované Sergejom Kopčákom (*Stýskání po matce* na M. Červenku z roku 1975 – *Zlomky Janka Kráľa* z roku 1976 – *O virtu mia* na Danteho z roku 1983) završuje v mojich spomienkach a dojmoch (o tom, čo som naozaj nepočul, tu nepíšem) dielo, ktoré samotné by stačilo, aby som JB ako skladateľa uznával a obdivoval – cyklus *Il sogno di Poppea*, 7 canzoni pre soprán a klavír podľa Monteverdiho *L'Incoronazione di Poppea* (1984). V tejto skladbe nachádzam všetko, čo očakávam od veľkej hudby: hlboké poznanie hudobnej tradície, znalosť cassirerovských „kultúrnych symptómov", priam geniálnu analytickú schopnosť a empatiu voči skladateľským predchodcom i súčasníkom, cit pre drámu a najmä súcit s osudom ľudskej duše, ktorej krajinou sa pohybuje presne tak, ako by sa to páčilo nebohej poetke a na smrť oddanej skladateľskej manželke Helenke Malovcovej – *„bosou nohou po bodľačí"*, bez úskočnosti a prízivníctva *„falošného hráča"*...

Keď som na jeseň minulého roka ležal – bezmocný – na nemocničnom lôžku, JB sa pri mne ukázal iba raz – doniesol mi vydanie denníkov českého básnika a prekladateľa Jana Zábranu *Celý život* – strhujúcu knihu, plnú zápasu, trpkosti a utrpenia... Táto lektúra mi neobyčajne pomohla. Osobne sa JB ani veľmi neusiloval – darebák! – mohol pribehnúť aj častejšie. Bol však prítomný – kruto a nežne – cez zábranovský monológ, ktorým akoby mi hovoril: *„Je to zlé, chlapče, ale musíš vydržať! Si na to sám, ale moja samota je s tebou."* JB vie... A keď vie, že aj ten druhý vie, že vie, netreba už vlastne slov. Všetko je jasné, správne a ľudské... Ale pre istotu sme si sľúbili, že ako dôchodcovia budeme chodiť vyberať tie isté kontajnery, aby sme sa mohli nerušene porozprávať...

JURAJ HATRÍK

ZA JÁNOM HADRABOM (1922 – 2000)

Každý si musí vybojovať v divadle svoju plôšku. Touto galantnosťou ma privítal v divadelnom živote. Odvtedy bola „plôška" naším pozdravom, bonmotom aj kritikou. Aká bola však „plôška" Jána Hadrabu? Áno, aká bola – čas minulý. Nenávratne odišiel 2. 2. 2000. Navždy. Posledné roky – pre neho, ale aj pre starostlivú manželku Helu (umrela iba niekoľko týždňov pred ním) – boli veľmi ťažké. Mnohí o tom vedeli. Iba niekoľkí sa však včas dozvedeli o skone operného umelca. Evanjelický chrám v Banskej Bystrici vytvoril priestor pre jeho epilóg. Ľudský.

JÁN HADRABA

FOTO ARCHÍV

Prológ umeleckej biografie sa spája s veľkými opernými menami: Flögl, Konstantín, Vašek, Korínska. Vystavili mu umelecké doklady, na ktoré poctivo

precestoval niekoľko operných scén. Praha a Moravská Ostrava vytvorili prvodejstvovú „plôšku"; naplno sa jeho vzácny profondo bas rozvinul na prvej národnej scéne v SND v Bratislave (1951–1966). To už boli jeho dejstvá exportné – Filip, Končak, Vodník, Mefisto, Revírnik, Ramfis. Národná scéna urobila z neho v Suchoňovom *Svätoplukovi* aj prvého kráľa. Práve ním získal impozantný výraz a punc čohosi, čo sa spájalo s kniežatami, šľachticmi, ľuďmi s modrou krvou. Už vtedy mal prejav a spôsoby Európana, ponúkal „plôšky" s prežitkami aristokrata; bol bohémom.

Ostal ním aj po príchode do rodnej Banskej Bystrice, kde bol najprv riaditeľom, neskôr sólistom (do r. 1983) DJGT a noblesa mu bola vlastná, aj keď predával kráľovské kvety – ruže. Divadelnej štatistike poručil za 36 rokov na javisku doma aj v cudzine (Nemecko, Sovietsky zväz, Rumunsko, Maďarsko, Belgicko, Rakúsko, Taliansko) okolo 80 postáv vo vyše 2500 predstaveniach. Miloval Vodníka z *Rusalky*. Neviem, koľko bolo v jeho biografii naštudovaní tejto rozprávkovej bytosti, pre mňa ostala nezabudnuteľná z roku 1976. Najprv donjuansky laškoval, aby o niekoľko taktov neskôr, učupený pri múre fontány, vyspieval nenapísaný duet vzájomného osudu s Rusalkou. Alebo Gremin. Jeho výstupy v opere spočítame na prstoch jednej ruky. A predsa touto „plôškou" zanechal vždy dojem majestáta. Vždy nanovo som bola ochotná uveriť, že tých greminovských obrazov je plná opera. A do tretice Sparafucile. Nájomný vrah, ktorý – podobne ako nástroj v jeho rukách – sa iba blysne na scéne... Nijaká teatrálna šmíra, nijaká povrchnosť. Oná povestná plôška...

Napokon bola v jeho živote aj „plôška" zvláštna, špecifická a predsa bohémsky blízka. Bol maliarom, mal svoju plôšku maliarskej palety a oko skúseného portrétistu. Koľkí majú jeho dar? Koľkým kolegom zvečnil seba, ale aj ich samotných...?

A hoci nepatril nikdy medzi krojové typy – mal rád ľudové piesne a najmä zľudovené. Mal rád „plôšky" spevov do uška, mal rád „Povedzte mojej materi..."

Každý si musí vybojovať v divadle svoju plôšku. Ján Hadraba si tú svoju už dobojoval. Ostala po ňom veľká plocha veľkého umelca.

MÁRIA GLOCKOVÁ,
bývalá dramaturgička opery DJGT

CAPITA SELECTA EARLY MUSIC AMSTERDAM

Vďaka veľkorysej podpore nizozemskej vlády sa z iniciatívy a v organizácií Stichting Internationale concerten en Werkgroupen (SIC – Nadácia Medzinárodné koncerty a tvorivé dielne) v januári uskutočnil v Amsterdame už štvrtý (a posledný) ročník stretnutia, resp. seminára Capita selecta Early music Amsterdam za účasti takých významných osobností resp. súborov ako Jacques Ogg, Wilbert Hazelzet, Concerto palatino a ďalší. Autor a koordinátor projektu, zakladateľ SIC a zároveň jeho tajomník **Hans van Lier** poskytol nášmu časopisu informácie o tomto končiacom sa projekte, hojne navštevovanom predstaviteľmi hnutia starej hudby z krajín strednej a východnej Európy.

HANS VAN LIER
FOTO ARCHÍV

Čo bolo podnetom pre vznik projektu zameraného na špecialistov v oblasti starej hudby v bývalých socialistických krajinách?

Po politických a kultúrnych zmenách roku 1989 v strednej a východnej Európe prenikla k nám informácia, že hnutie starej hudby opierajúce sa o historicky poučenú interpretáciu v týchto krajinách bolo veľmi živé, ale existovalo ako subkultúra, ako oficiálne nechcené dieťa, mimo oficiálnych kultúrnych infraštruktúr. V dôsledku dlhoročnej izolácie predstavitelia tohto hnutia nemali normálne kontakty so svojimi kolegami v západnom svete a nemali predovšetkým prístup k informáciám. Okrem čembala sa hra na starých nástrojoch nevyučovala na odborných stredných a vysokých hudobných školách týchto krajín.

JACQUES OGG
FOTO ARCHÍV

Ako vznikla myšlienka projektu na podporu hnutia starej hudby v týchto krajinách?

Podnetom na vznik SIC roku 1991 bola prosba o podporu zo strany poľských hudobníkov. Prvým realizovaným projektom bola séria workshopov v spolupráci s Hudobnou akadémiou v Krakove. Jeho plodom, ako aj plodom nadšenia a neúnavných snažení poľských hudobníkov, pedagógov bolo založenie malého, ale veľmi aktívneho oddelenia pre čembalo a dobové nástroje. Podobné cykly sme vďaka podpore Európskej kultúrnej nadácie a SIC mohli uskutočniť aj v Prahe a Budapešti. Roku 1997 vyzvala nizozemská vláda našu nadáciu na rozšírenie projektu na podporu hnutia starej hudby v celej strednej a východnej Európe.

Ústredným projektom tohto programu boli od roku 1997 stretnutia s názvom Capita selecta, ktoré prebiehali zakaždým v Amsterdame. Čo tvorilo ich náplň?

Capita selecta trvala zakaždým asi štyri dni a v jej rámci odzneli prednášky a uskutočnili sa workshopy a koncerty významných osobností z oblasti starej hudby. Predstavitelia starej hudby strednej a východnej Európy, hudobníci, organizátori, historici dostali tu možnosť bezprostredného kontaktu so svojimi kolegami, príležitosť získať informácie, ku ktorým v minulosti nemali ľahký prístup. Išlo o zrušenie neprechodných bariér medzi Východom a Západom aj v tejto oblasti.

Ako ďalej, po ukončení programu nizozemskej vlády? Zdá sa, že pravidelní i jednorazoví návštevníci by uvítali akékoľvek pokračovanie, resp. i novú formu podobných stretnutí.

Hoci sa za niekoľko rokov podaril veľký kus práce, stará hudba je v postsocialistických krajinách pevne zakotvená, no stále sú problémy so zaradením jej štruktúr do oficiálnych štruktúr jednotlivých krajín. Zatiaľ však nie je rozhodnuté o prípadných ďalších prostriedkoch nizozemskej vlády na taký alebo podobný účel. la

MINIPROFIL HŽ] MÁRIO FANČOVIČ SPEVÁK A ZBORMAJSTER

- Narodený 1969 v Nitre
- 1985–1989 štúdium na Konzervatóriu v Bratislave, 1989–1990 na JAMU v Brne, 1990–1994 na VŠMU v Bratislave
- medzinárodné majstrovské kurzy a stáže: Arvika Stockholm (Švédsko, 1989), Namur (Belgicko, 1990), Gent (Belgicko, 1991)
- člen súborov: Vokálne sexteto Big Bandu Konzervatória v Bratislave, Close Harmony Friends (zakladateľ a dirigent), Komorná opera Viedeň (sólista), Bratislava Hot Serenaders (sólista), spevohra Novej scény Bratislava (sólista)
- súťaže: Medzinárodná súťaž F. Lehára, Komárno (1996, Cena za najlepšiu interpretáciu muzikálu), Medzinárodná súťaž F. Lehára, Komárno (1998, 2. cena), Celosvetová súťaž komorných telies, Pécs, Maďarsko (1996, 1. cena), Medzinárodný festival MUNDUS CANTAT, Pécs (1996, 1. cena; 1998, Cena publika
- koncerty: Kolumbia, ČR, Maďarsko, Poľsko, Rakúsko, Švédsko, Taliansko, Španielsko, Belgicko
- nahrávky: STV, TV Markíza, TeleMedellin, SRo, N-Radio
- diskografia (CD): Bratislavský chlapčenský zbor (1992), GOOD NEWS (MG, Close Harmony Friends, 1993), HAPPY DAY (Close Harmony Friends, 1995), Die Lustige Witwe (Ronacher Wien, 1995), Prvé rendezvous (Bratislava Hot Serenaders, 1998), CHRISTMAS (Close Harmony Friends, 1998), Evanjelium Jany Kocianovej (1999)

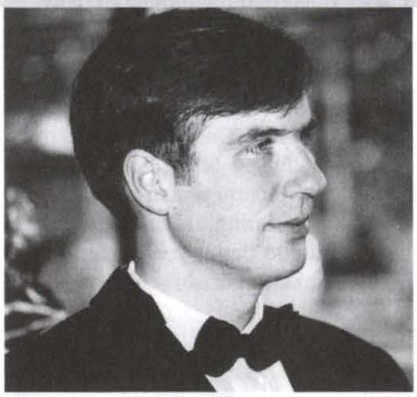


FOTO ARCHÍV

Prečo orientácia na hudbu a cappella?

– Prvé dotyky s týmto žánrom spadajú do čias mojich štúdií na Konzervatóriu v Bratislave, keď som sa stretol s nahrávkami černošských spirituálov. Učarovali mi, takže som založil Vokálne sexteto, ktoré neskôr vzal pod „ochranné krídla" dirigent Big Bandu Konzervatória Bohumil Trnečka. Rozhodujúci okamih však prišiel pred desiatimi rokmi. Po absolvovaní konkurzu do 80-členného Svetového mládežníckeho zboru som sa na stáži vo Švédsku a Belgicku zoznámil s takými osobnosťami svetovej jazzovej scény, ako sú Rolf Ericson či Ward Swingle, ktorého som veľmi obdivoval. Jeho vokálne okteto Swingle Singers, ktoré sa v šesťdesiatych rokoch preslávilo interpretáciou skladieb tzv. vážnej hudby v jazzovom predvedení a koncom sedemdesiatych rokov hitmi swingovej éry, ma fascinovalo. Počas účinkovania vo Svetovom mládežníckom zbore som spoznal stovku ďalších hudobníkov, ktorí boli ochotní poslať mi hotový materiál, na základe čoho sa už dalo seriózne pracovať. Výsledok: v novembri 1990 som inicioval vznik Close Harmony Friends.

Komorná opera Viedeň a Nová scéna Bratislava...

– Vo Viedni som pôsobil v rokoch 1993 až 1998 a počas nich som si pripísal na svoje profesionálne konto sedem produkcií. Aj napriek – pre našinca ťažko prekonateľnému – slovanskému akcentu som sa prepracoval na sólistu tohto hudobného divadla. Účinkovanie v Rakúsku bolo pre mňa dôležitou skúsenosťou. Považoval som to za dobrú štartovaciu pozíciu pre svoju budúcu kariéru na spevoherných javiskách. Prišla ponuka Novej scény, ktorú som po roku zvažovania prijal, čím som sa zriekol rozpracovaných lukratívnych projektov vo Viedni. S pochovaním ▶

NEXT GENERATION V EURÓPSKYCH FESTIVALOCH

Asociácia európskych festivalov (EFA) pripravila pre mladých odborníkov, pracujúcich v oblasti manažmentu a vývoja umeleckých festivalov, výcvikový program EUROFEST Training Programme, podporovaný Európskou úniou v Bruseli. Cieľom projektu je vytvoriť medzinárodnú sieť kvalitných mladých odborníkov a podporovať komunikáciu, integráciu a kontinuitné vzdelávanie v problematike.

Tohtoročný seminár (16.–23. februára), ktorý sa konal v mieste jedného z členských festivalov EFA – v Estorile (Portugalsko), bol druhou etapou výcviku započatého roku 1999 v sídle EFA v Ženeve. Zúčastnili sa na ňom zástupcovia dvanástich hudobných festivalov, členov EFA, a štyroch národných asociácií festivalov.

Výcvikový program sústredil pozornosť na problematiku médií, propagácie a imidžu festivalu. Ako prednášatelia vystúpili zaujímavé osobnosti, predovšetkým riaditelia a manažéri festivalov (napríklad Mariette Scholtesová z Echternachu v Luxembursku, Lidia Geringerová d'Oedenberg z Wroclawi, Jan Briers z Flámskeho festivalu či Franjo Matusic z Dubrovníka a ď.), ktorí umožnili sledovať a porovnávať funkčnosť rôznych systémov vzhľadom na krajinu a ekonomické prostredie, v ktorom sa festival prezentuje. Súčasťou informatívneho bloku boli aj aktuálne „správy" z niektorých významných hudobných inštitúcií, predovšetkým referát generálneho sekretára Asociácie európskych festivalov Tamása Klenjánszkeho o nových projektoch EFA. Účastníci sa zoznámili aj s novými programami UNESCO pre podporu hudobnej kultúry, a to prostredníctvom zástupcov tejto organizácie Guya Huota a Alexandra Schischlika. Tento ročník bol obohatený o problematiku divadla, do ktorej účastníkov uviedol André-Louis Perinetti z Medzinárodného divadelného inštitútu (ITI).

Podstatnú časť výcvikového programu však tvorili workshopy a živá vzájomná komunikácia s bohatou výmenou skúseností medzi účastníkmi programu, ktorých úlohou bolo napokon vypracovať spoločný kompletný, do detailov vypracovaný festivalový projekt, pričom sa naplno ukázala obtiažnosť takého zadania a nevyhnutnosť kompromisov.

Vzácnou súčasťou programu boli rozpravy o skúsenostiach so súčasnou hudbou v komerčnom prostredí (Risto Nieminen – Helsinski, Frans de Ruiter – prezident EFA, pedagóg) i voľné diskusie s Gavinom Hendersonom, Hervé Grilletom, Clausom Hässigom i ďalšími o priorite festivalovej idey.

MÁRIA MOLNÁROVÁ

(Autorka pripravuje pre HŽ rozhovor s generálnym sekretárom Asociácie európskych festivalov Tamásom Klenjánszkym.)

jedinej slovenskej operetnej scény na Slovensku novým riaditeľom Novej scény som sa len ťažko dokázal zmieriť. Po prvé preto, že moje osobné umelecké plány stroskotali čoskoro po naštudovaní dvoch titulov: *Grófka Marica* a *Hrnčiarsky bál*. No v neposlednom rade aj preto, že sa nerád prizerám, ako Slováci sami seba z roka na rok čoraz viac okrádajú o kultúru, ospravedlňujúc sa formulkou, že niet peňazí; pri tom sa zo dňa na deň ničí to, čo iní po dlhé roky budovali, to, čo bude raz možno musieť dlho hľadať svoje miesto v našom hudobnom živote – opereta. Pritom školy produkujú ďalších spevákov, no možnosť ich uplatnenia na našich javiskách je nateraz veľmi okliešťená.

Zrod Close Harmony Friends v pravý čas?

– Toto deväťčlenné zmiešané vokálne teleso vzniklo v novembri 1990 pôvodne ako amatérsky zbor zameriavajúci sa na a cappella úpravy černošských spirituálov. Po „Nežnej" ich u nás nikto nespieval, takže sme boli na Slovensku v tomto žánri vlastne prvou lastovičkou. Poučený zbormajsterskými skúsenosťami z pôsobenia vo Vokálnom sextete, kde som mal síce k dispozícii profesionálne hlasy, ale pritom ľudí, ktorých príliš rozptyľovali iné profesijné záujmy, som stavil tentoraz radšej na amatérov, no amatérov so zárukou plného nasadenia a eminentného záujmu o spev. Začiatok Close Harmony Friends sa prejavil v znamení spirituálov. Oddávna ma lákala ich jedinečná rytmika a silný vnútorný náboj. Korešponduje to s mojou impulzívnou povahou a keďže spev chápem ako vyžarovanie a prenos energie, od začiatku sa s kolegami usilujeme o rozdávanie práve tej pozitívnej energie. Imidž našich vystúpení staviame na show – rešpektujeme právo poslucháča na zábavu. Na našich koncertoch sa ľudia „nakazia" dobrou náladou aj vtedy, keď spievame duchovnú hudbu alebo trebárs vianočnú koledu vo swingovom rytme... A to je možno tajomstvo nášho úspechu.

Vývin repertoáru...

– Podlieha logickým zákonitostiam. Pri výbere repertoáru Close Harmony Friends sa ako dirigent a umelecký vedúci usilujem prispôsobiť súčasnému trendu komercionalizácie hudobnej kultúry bez toho, že teleso zľaví z dosiahnutej umeleckej úrovne. Harmónia černošských spirituálov bola jednoduchá, autori ich komponovali väčšinou pre štyri, maximálne pre šesť hlasov. Preto dnes už z tohto „súdka" nemôžeme svojim priaznivcom ponúknuť nič nové. A tak som do dramaturgie koncertov po vyčerpaní hodnotnejších spirituálových titulov zaradil vokálne aranžmány klasických inštrumentálnych skladieb i a cappella úpravy jazzovej, muzikálovej a populárnej hudby. Po kladnom ohlase zo strany poslucháčov a čiastočne i hudobnej kritiky som sa odvážil siahnuť aj po náročnejších skladbách. Už mi nestačí, že takmer dokonale napodobíme svetoznáme komorné vokálne skupiny: Swingle Singers, King Singers, Singers Unlimited či Manhattan Transfer. Budúcnosť našich ďalších úspechov na domácich a zahraničných pódiách vidím v pôvodných aranžmánoch. V tomto úsilí je mojou pravou rukou prvý tenorista súboru Slavomír Košecký a pre tento zámer som získal aj bývalú klaviristku hot-jazzového orchestra Bratislava Hot Serenaders Ľubicu Čekovskú, ktorá v súčasnosti študuje kompozíciu na Kráľovskej hudobnej akadémii v Londýne.

Ako hodnotíte doterajšiu diskografiu Close Harmony Friends?

– Celkove som s ňou spokojný, je verným zrkadlom spomínanej dramaturgie a interpretačného majstrovstva členov súboru. Pri prísnejšom hodnotení by sa dalo namietať, že je aj odrazom obdobia – síce bravúrne predvedených, ale predsa len – plagiátov. Obdobia, ktoré však v histórii telesa nebolo možné vynechať alebo preskočiť. Myslím, že práve teraz nastal čas zamerať sa na uvádzanie pôvodných skladieb.

Jedinou výnimkou mojej spokojnosti s doterajšou diskografiou Close Harmony Friends je výsledný produkt (CD) minuloročnej spolupráce s Janou Kocianovou – Evanjelium. Napriek niekoľkotýždňovej tvrdej práci Close Harmony Friends sa náš prínos pri finálnej mixáži akosi vytratil. Súčasne je mi ľúto, že v dôsledku tohto nahrávania sme z časových dôvodov museli odrieknuť atraktívne koncertné turné na Floridu.

Dúfam, že náš tretí profilový kompaktný disk, ktorému venujem v nahrávacom štúdiu priemerne šestnásť hodín denne, mi vráti radosť z dobre vykonanej práce. Vymyslel som preň názov A CAPELLA LIGHT a môžem prezradiť, že som naň zaradil aj pôvodné úpravy evergreenov od skupín Beatles a Queen.

Splnené a nesplnené sny?

– Na splnenie svojho prvého veľkého profesijného sna – byť zamestnaný v divadle a živiť sa účinkovaním v jeho operách, operetách či muzikáloch – si budem musieť zatiaľ v slovenských podmienkach počkať. Som šťastný, že aspoň môj druhý veľký sen – robiť podľa svojich predstáv hudbu a cappella – sa mi plní, dokonca až nad mieru. Avšak obávam sa, že nebudem jediný, komu sa jeho „prvý veľký sen" na Slovensku v blízkej budúcnosti nesplní...

SILVIA STRUHÁROVÁ

v skratke

MEMOÁRE PRIMADONNY

V redakcii Terézie Ursínyovej sú v rukopise pripravené memoáre Márie Kišonovej-Hubovej s príznačným názvom *Mňa volajú Mimi* podľa začiatku árie jednej z jej najobľúbenejších postáv – Mimi v Pucciniho *Bohéme*. V kapitole „Z mojich operných postáv" umelkyňa o. i. hovorí: „O svojich operných postavách by som mohla hovoriť donekonečna – bolo ich vyše osemdesiat. Spolu s rodinným životom patrili k hlavnej náplni môjho života. Veľa som sa o nich napremýšľala, intenzívne som ich preciťovala – a všetky som milovala... Každá rola vzrušovala moju fantáziu. Hľadala som povahové črty, prípadne skutky, ktoré by mi pomohli hlbšie pochopiť jej konanie, jej vzťahy k partnerom, jej najvnútornejšie pocity, v opere najčastejšie vyjadrené hudobným monológom – áriou. To mi pomohlo udržať po celý večer stvárňovanie a kresbu postavy v jej typickom – dovolila by som si povedať – ozvláštnenom prejave. Práve tým neustálym hľadaním vnútorných pohnútok predstavovanej postavy je naša práca v opere stále živá, pútavá a krásna. Hlboké pochopenie roly a jej hudobného vyjadrenia je neustálou inšpiráciou pri vytváraní živej postavy na scéne, s jej vlastnou emocionalitou a psychikou. Snažila som sa nájsť takpovediac základnú tóninu, od ktorej sa odvíjala povaha postavy..."

Večery novej hudby po desiatich rokoch

international festival EVENINGS OF NEW MUSIC

PREDCHÁDZAJÚCI ROK, PLNÝ DEVIATOK, BOL ROVNAKO PLNÝ JUBILEÍ. VÝZNAMNÝCH, MENEJ VÝZNAMNÝCH, AJ TÝCH, KTORÉ NA SEBA NEUPOZORŇOVALI. POPRI INŠTITUCIONÁLNYCH JUBILEJNÝCH JUBILOSÁCH VIAC-MENEJ UNIKLO VEREJNEJ POZORNOSTI JEDNO MALÉ JUBILEUM. MALÉ?... DESAŤ ROKOV EXISTENCIE FESTIVALU NIE JE AŽ TAKÁ SKROMNÁ NÁDIELKA, NAVYŠE, AK PREDMETOM JE SÚČASNÁ HUDBA, T. J. OBJEKT NEVEĽMI POPULÁRNY A NESTOJACI PRÁVE NA VÝSLNÍ KOMERCIONALIZOVANÝCH TERITÓRIÍ. FESTIVAL VEČERY NOVEJ HUDBY, PÓDIUM S ÚČASŤOU MEDZINÁRODNE UZNÁVANÝCH A ETABLOVANÝCH OSOBNOSTÍ SÚČASNEJ HUDOBNEJ KULTÚRY BEZ HONOSNOSTI A FANFÁR, ZAVŔŠIL DESAŤROČIE. KDESI NA POČIATKU BOLA IDEA; AKO NARASTALA DO REÁLNYCH KONTÚR, AKÉ TENDENCIE SLEDOVALA A SLEDUJE, AKÉ PODOBY MALA A MÁ V RETROSPEKTÍVACH I PERSPEKTÍVACH... O TOM SA S DVOMA DRAMATURGMI – DANIELOM MATEJOM (DM) A PETROM ZAGAROM (PZ) ZHOVÁRALA LÝDIA DOHNALOVÁ.

Vráťme sa späť o celú dekádu, do prenatálneho štádia festivalu. Kto bol autorom myšlienky, kto prvým realizátorom prvých krokov podujatia?

DM: Bolo to v čase, keď som dostal štipendium Hudobného fondu. Nebolo ešte celkom jasné a známe, čo budem konkrétne robiť. Celkom náhodou som už dlhší čas nosil v hlave myšlienku „nejakého" festivalu. V tom čase sme všetci pociťovali určité vákuum. Okrem „zväzových" koncertov a prehliadky Nová slovenská hudba sa nič nehralo a nič progresívne nedialo. Chodievali sme na Varšavskú jeseň, tá pre nás reprezentovala jediný priechodný kanál, ktorým sa k nám dostávali informácie o súčasnom dianí v hudbe. Takáto situácia nás, mladých nielenže nedokázala uspokojiť, ale nás aj poriadne iritovala. V tom čase existovali v Čechách nejaké undergroundové rockové prúdenia, to však asi bolo všetko. Vidiac, že sa tu nič nedeje, začali sme so súborom VENI. Mali sme niekoľko koncertov, očakávali sme reakcie „vrchnosti". Nič sa nestalo, nik nás nezavrel, ba naopak, pocítili sme tichý súhlas a spriaznenosť s našimi produkciami. Takže, do Hudobného fondu som prišiel ako tvor, čo s priateľmi iniciuje akúsi novú hudobnú scénu, ako možné echo tej, ktorá bola u nás v 60. rokoch umlčaná. A tak sa zrodila koncepcia Večerov novej hudby. Najskôr sme uvažovali, či nezačať pod egidou vtedy zavedených „klariskových" koncertov, vzápätí sme sa však, spoločne s Vierou Polakovičovou, vtedajšou šéfkou HIS-u zhodli na tom, že začneme od základov s celkom novou koncepciou. Tú sme formulovali radikálne: nebudeme pokrývať medzery, ani suplovať absentujúce miesta, budeme sa orientovať na východiská, ktoré sú nám, dramaturgom a ľuďom okolo VENI blízke, t. j. na americkú experimentálnu hudbu, na nepoznanú časť európskej hudobnej scény...

JOHN CAGE V BRATISLAVE, 1992

FOTO: MILAN DAVID

Kto tvoril prvotný organizačný tím?

DM: V prvých fázach to boli Milan Adamčiak, Juraj Beneš, ktorý s nami hrával aj vo VENI, Viera Polakovičová a ja, neskôr prišli Oľga Smetanová a Helena Maťašová. Po nejakom čase Juraj Beneš odišiel, ale napriek tomu bol (i ako podpredseda ISCM) a stále je prítomný v organizme Večerov. Neskôr prišiel Jaroslav Šťastný, Peter Zagar, Marek Piaček...

Ako ste dramaturgicky postavili prvý ročník a ako ďalšie?

DM: Celý festival je postavený na neinštitucionálnej báze, na osobných kontaktoch. Kľúčovou postavou prvého ročníka

bol Louis Andriessen, ku ktorému som bol práve prijatý na štúdium, takže sa mi podarilo ho do Bratislavy pozvať. Tak sa aj zrodila prvotná myšlienka, aby vždy, každý ročník predznamenávala istá pilierová osobnosť, či už skladateľská, alebo interpretačná.

Kto sa na festivalovej pôde vystriedal za tých desať rokov?

DM: Po Andriessenovi tu na druhom ročníku bola významná interpretka súčasnej hudby Beth Griffithová, nasledoval Witold Szalonek, ďalej Clarence Barlow s produkciou a workshopom na tému computerová hudba. Veľkou udalosťou bola prítomnosť Johna Cagea na Večeroch roku 1992. Ročník 1995 bol venovaný osobnosti Erika Satieho, ktorému tu bola exkluzívne venovaná (vôbec prvá na svete) konferencia, čím vlastne Bratislava vstúpila do análov satieovskej historiografie...

PZ: ...ďalej to boli Dieter Schnebel, Walter Zimmermann, Howard Skempton...

Počiatočné festivalové ročníky boli „plošne" skoncentrované, koncerty prebiehali následne za sebou, v súčasnosti sú Večery rozdrobené, rozčlenené do dvoch cyklov...

Foto iMlan David

Louis Andriessen a Daniel Matej (1992)

PZ: Keď sme organizovali Večery v tej skoncentrovanej forme, boli sme dosť stresovaní. Museli sme oveľa viac improvizovať, brať na seba väčšie riziko: čo, ak sa trebárs tesne pred Večerami dozvieme, že zlyhali financie? Bolo treba tiež kalkulovať s kalendármi umelcov... Takto sa pri poriadaní cítime slobodnejší i s pocitom, že sa tu kontinuálne počas roka stále niečo deje...

Pozrime sa na to však očami náhodného potenciálneho záujemcu, ktorý pri dosť málo citeľnej propagácii musí do termínov „triafať".

DM: Treba priznať, že od samého začiatku Večerov je propagácia našou slabou stránkou... a čo sa týka členenia festivalu na etapy, uvedomujeme si isté úskalia, napríklad z hľadiska zahraničných návštevníkov, novinárov, ktorým sa sem kvôli jednému-dvom koncertom neoplatí prísť. Toto delenie, či dvojetapovitosť má však aj svoje praktické, až pragmatické zdôvodnenie. Tým je napríklad chronicky chaotické financovanie zo strany MK SR. Musím povedať, že ministerstvo nás podporilo v posledných dvoch rokoch celkom slušnou sumou, patrí mu za to naša vďaka, no peniaze prišli niekoľko týždňov po ukončení júnovej časti festivalu, takže keby sme neuskutočnili jesennú periódu koncertov, peniaze by sme museli vrátiť, zrušiť koncerty, čo nie je práve populárny postup...

Vráťme sa k otázke propagácie. Spomeniem cageovský ročník s veľmi slušnou a čitateľnou propagáciou. Nedalo by sa nadviazať na takto exponovaný trend?

DM: Večery novej hudby s Cageom boli mimoriadnou udalosťou, vtedy sa pri organizácii spojilo viac ľudí, participovali výdatne aj výtvarníci. Uvedomovali sme si zreteľne jeden fakt: (vtedy) osemdesiatročný Cage nikdy na Slovensku nebol a zrejme už ani nepríde (pritom nik z nás netušil, že do konca života mu vtedy ostávalo pár týždňov)... Príprava toho ročníka bola naozaj koncentráciou síl, zhodou viacerých vrstiev umeleckej sociéty vrátane výstavy cageovských partitúr z vydavateľstva Peters, ktorú poriadala Slovenská národná galéria, ďalej napríklad účasť rozhlasu, televízie...

Po našom odchode spod strechy Hudobného fondu sme sa stali celkom neinštitucionálnymi. Celá organizácia festivalu sa deje na priváte. Sme traja dramaturgovia (P. Zagar, M. Piaček a ja), zároveň sekretári, manažéri, nosiči plagátov atď.... nemôžeme zvládnuť to, čo predtým patrilo do zabehanej administratívnej sféry. V súčasnosti sú Večery doslova v pozícii undergroundu (ešte aj kanceláriu mám v pivnici...).

Čo keby ste to skúsili v organizačnom tíme s istou rôznoodborovou kooperáciou?

Foto iMlan David

András Wilheim (1992)

PZ: Všetko záležalo aj záleží od osobných kontaktov. Mám pocit, že dnes nie sú interdisciplinárne väzby také tesné, ako boli napríklad v paríkovskej generácii...

DM: Poznám sa s výtvarníkmi, svojimi rovesníkmi, a môžem zodpovedne vyhlásiť, že o súčasnom výtvarnom umení viem oveľa viac ako moji kolegovia-výtvarníci o hudbe. Možno je hudba percepčne príliš náročné médium. Všimnime si, že dnes vo svete vládne videománia, v ktorej má hudba len akúsi doplnkovú funkciu, čo je, samozrejme, veľmi nespravodlivé.

PZ: Stručne povedané, medzi výtvarníkmi sme jednoducho nenašli takých fanatikov, či aspoň nadšencov, ktorí by boli ochotní vkladať sa do veci, robiť v improvizovaných podmienkach, na kolene. Nepociťujú potrebu robiť čosi spoločne, tobôž festival Večery novej hudby. Všetko musí vznikať spontánne, nikdy nie vykonštruovanou formou a pravdu povediac, ani jeden z nás troch zatiaľ nenašiel na dialóg partnera medzi výtvarníkmi, rovnako ako ani medzi literátmi, režisérmi...

Veľakrát sa jedným dychom vyslovujú pojmy Smolenické semináre, Večery novej hudby, Melos-Étos. Aké diferenciačné polia by ste im v priestore a čase vymedzili?

PZ: Celkom v začiatkoch pôsobenia VENI zaznievali echá, že

sa snažíme nadviazať na tradíciu Smoleníc. Dnes však už aj ich pamätníci priznávajú, že pre súčasnosť sa stali mýtom s pripisovanými legendami. Ťažko mi to posudzovať, nezažil som ich. Isté však je, že Smolenické semináre boli otvoreným fórom, prostredím, v ktorom sa komunikovalo – tak ako nikdy predtým a nikdy potom.

DM: Pre nás je reálnejšie pozrieť sa na susedstvo dvoch existujúcich festivalov, na Večery novej hudby a Melos-Étos: tu pripúšťame možnosť hlasov s artikulovanou otázkou, ako je to možné, že si v súčasnosti môžeme dovoliť viac festivalov orientovaných na súčasnú hudbu?

PZ: Mal som možnosť žiť v americkom veľkomeste, kde nie je ani jeden festival... Zdá sa, že u nás stále prevláda pohľad a postoj typický pre minulý režim, s príznačnou vetou „malo by sa s tým niečo robiť". „Kontrolovať" festivaly len preto, aby si navzájom neujedali, nie je celkom prirodzené. Pokiaľ festivaly žijú a existujú „zdola", je to jav legitímny. Kto sa zaujíma o hudbu, tomu je z dramaturgie Melos-Étos jasné, že jeho cieľom a pozíciou je zmapovať v čo možno najširšom zábere dianie v súčasnej hudbe, „pokračovanie" súčasnej vážnej hudby, ktorá sa tiahne od avantgardy, predstaviť ju v kontextuálnych vzťahoch.

Foto Peter Brenkus

M. Piaček, C. Barlow, D. Matej (1993)

DM: ...navyše, s istými geografickými zreteľmi (napríklad severská hudba, podunajské regióny...). Večery novej hudby sa programovo zriekajú hlavného prúdu. Prinášajú a vždy prinášali projekty, pozývali ľudí, ktorí by na „veľkom" festivale neboli pravdepodobne dramaturgicky akceptovateľní. Oproti tomu Melos-Étos, rovnako ako napríklad Varšavskú jeseň považujem za strednoprúdový festival.

Večery novej hudby vyrástli z podhubia súboru VENI, ktorý dosť akcentoval vlastnú, pôvodnú tvorbu...

DM: Vždy sme hrali hudbu, ktorá nám je blízka, bez ohľadu na autorstvo skladieb. Všetci sme viac-menej vyrástli na rockovej hudbe, a to principiálne určilo náš postoj (hrám to, čo sa mi páči), tento aspekt sme aplikovali aj pri koncipovaní Večerov.

Dotkli sme sa mediálnej propagácie festivalov, ktorá – aspoň do istej miery – ovplyvňuje návštevnosť koncertov. Všimli sme si napríklad posledný ročník Melos-Étos a v prípade jeho koncertov neraz doslova nabité sály...

DM: Absolvoval som takmer všetky koncerty Melosu, bolo na nich viac mizerných ako dobrých alebo výborných skladieb. S nevôľou som si všímal, že tým najúdesnejším skladbám freneticky tlieskali najmä mladí ľudia, boli to poväčšine študenti, t. j. „mienkotvorná" vrstva publika...

Nazdávam sa, že je dosť náročné obhájiť určitú kvalitatívnu hladinu v dramaturgii takého rozsiahleho festivalu, akým Melos-Étos je. Jeho príprava sa „odohráva" zrejme zväčša prostredníctvom štúdia partitúr, zvukových záznamov, čo z pochopiteľných dôvodov nemusí byť objektívne meradlo. Aké máte skúsenosti vy, čo by bolo pri koncipovaní programov optimálne?

DM: Zo skúseností vieme, že čím väčší festival, tým väčšia húština, hodnotová džungľa. Tomu sa asi ťažko možno vyhnúť. Preto preferujeme malé, koncentrované a hlavne neinštitucionálne festivaly a podujatia vôbec.

PZ: Stáva sa – a nie zriedka, že poriadateľ osloví interpreta s konkrétnym návrhom určitej skladby, interpret „pridá navrch" a ponúkne ďalšie tri, ako istú determinantu... Pre dramaturgov by bolo optimálne vybehnúť do terénu, na vlastné uši a oči otestovať zamýšľané skladby, ideálne – v autentickom prostredí, t. j. na mieste ich zrodu.

Keby ste mali načrtnúť „bilančnú krivku" uplynulých desiatich ročníkov Večerov novej hudby, čo by ste označili za festivalové vrcholy?

PZ: Vrcholom bol satieovský festival roku 1995, keď sa oproti iným ročníkom podarilo dať dokopy pri príprave viac orga-

Foto Peter Brenkus

Ch. Wolff, P. Vrbinčík, P. Zagar, J. Šťastný (1994)

nizácií. Okrem hudobných produkcií sa konali výstavy, uskutočnila sa dokonca aj celomestská show s jazdou historickej električky a s klaunom... Satieho hudbe a osobnosti dosiaľ azda nik neposkytol veľkorysejší priestor a prezentáciu. Bol to výsledok zjednotenia viacerých snáh... To, čo nasledovalo v ďalších rokoch, bolo už viac fragmentárne, atomizované, neraz aj protirečivé.

DM: Vo vymenúvaní festivalových top-ov musím zdôrazniť aj už spomínaný rok 1992 s Johnom Cageom.

V súvislosti s vaším festivalom sa ozývajú hlasy o elitárskom publiku...

DM: Na festivalové koncerty chodí pomerne málo ľudí, konkrétne mladých ľudí. Nepodarilo sa mi dosiaľ zistiť, čím dnes mladá generácia žije, čím by sme ju dokázali upútať, pritiahnuť. Mám pocit, že v porevolučných deväťdesiatych rokoch prevládla u ľudí akási letargia... Keď si predstavím, že by som bol študentom a naskytla by sa mi možnosť zažiť stretnutia s takými osobnosťami, aké uvádza napríklad náš festival, neotáľal by som ani sekundu. Na druhej strane, potešiteľné je, že v publiku čoraz zreteľnejšie možno vídať „univerzálnu intelektuálnu menšinu", pozostávajúcu z výtvarníkov, filozofov, teológov... len hudobníkov, špeciálne skladateľov, dianie na Večeroch novej hudby akoby nezaujímalo...

Ako ďaleko siahajú vaše dramaturgické perspektívy?

PZ: Niektoré projekty sú nám jasné už niekoľko rokov vopred, niektoré vznikajú bezprostredne ako výsledok spontánneho nápadu. Ďalší, 11. ročník bude s monotematickým bachovským ladením. Celý rok 2000 sa nesie v znamení projektov vychádzajúcich z hudby J. S. Bacha, tak sme si povedali, napriek tomu, že sme nikdy neproklamovali onú tradičnú „proeurópsku" orientáciu, prečo by sme aj my (keď môžu iní) nenaplánovali opäť jednu spirituálnu prezentáciu, „recykláciu" Bacha. Oslovili sme viacerých, okrem iného aj Američanov, takých, ktorí na tému Johanna Sebastiana dosiaľ nič zodpovedné nepovedali... Do dnešného dňa máme šesť projektov, niektoré vznikli priamo z iniciatívy interpretov...

Foto Peter Brenkus

Veni Ensemble (1994)

Ako vidíte ďalšie smerovania Večerov novej hudby?

DM: Za desať rokov, čo je zvláštne, sa nenašiel nik, čo by dospel do takého štádia, že by „nakopol" našu koncepciu a vymyslel by niečo nové, trebárs aj „kontra". Všetci sa po istom čase opotrebúvame, neraz si myslím, že by to chcelo nový pohľad, nový dych. Ako však vidieť, mladí nemajú motiváciu. Nechodia na koncerty (ani na naše), ani necítia potrebu ich organizovať. Ostávame teda stále „neinštitucionálne inštitúcie", ktorým neostáva nič iné, len kráčať ďalej. Zahrávali sme sa s myšlienkou prestať s Večermi po jubilejnom 10. ročníku, teraz máme víziu nasledujúceho bachovského... a napokon si hovoríme, že by bolo bláznovstvom prestať, potom by sa tu už nič podobné nedialo. A to by predsa bolo škoda, nie?...

Večery novej hudby '99 (jeseň)

Meška Puškášová

Slovenská sekcia ISCM ako hlavný usporiadateľ a Hudobné informačné stredisko HF ako spoluusporiadateľ pripravili začiatkom novembra pokračovanie i dovetok jubilejného 10. ročníka Večerov novej hudby: tri koncerty, dva semináre a záverečný decembrový koncert. V tejto poslednej fáze sa uzavrela prvá etapa profilovania festivalovej podoby uvádzania súčasnej hudby z konca 20. storočia. Podarilo sa zlúčiť domáce a zahraničné skladateľské milieu? Pokúsim sa s odstupom niekoľkých týždňov tlmočiť zopár postrehov z festivalu.

Bez fanfár, ale pravdepodobne pod tlakom malého jubilea bol prvý koncert v štýle *„pièces for VENI"*. Lebo: **Christian Wolff** z Nice venoval svoju skladbu VENI, kanadská skladateľka **Allison Cameronová** urobila to isté, **Richard Ayres** komponoval priam pre Večery novej hudby, teda aj pre VENI, **Tomáš Boroš** komponoval tiež na podnet Daniela Mateja, ten sa zasa inšpiroval Beatles.

Počas koncertu som uvažovala, čo mali spoločné skladby najmä z prvej polovice koncertu: prevaha pomalých temp, stíšená dynamika, epizodickosť, návratovosť, nástrojové obsadenie (typické a neodmysliteľné), atmosféra...? Okrem Ch. Wolffa boli na koncerte prítomní všetci autori; A. Cameronová a R. Ayres navyše do tajov kompozičného umenia zasväcovali zopár mladých adeptov na skladateľskom seminári, už tradične na pôde VŠMU. Troch skladateľov z koncertu spájajú učňovské roky u Luisa Andriessena (Cameronová, Ayres, Matej), zdá sa, že tento festival má niekoľkých „krstných otcov"...

Na koncerte 29. 10. súbor VENI dirigoval **Anton Popovič**, ktorý tiež navštevoval kurzy kompozície a dirigovania na Kráľovskom konzervatóriu v Haagu a tiež u Andriessena.

Skladba *Bratislava* od **Christiana Wolffa** (1995) môže evokovať všeličo, no nie Bratislavu, je to dedikácia iba v rovine gesta. Priezračná faktúra, jednoduchá melodická stavba, opakovanie fragmentov, strohé úseky v protiklade k úsekom farebne hustejším... Skladba je viaccasťová, krátka, postavená na dôslednej dikcii motívov. Typické pre ňu je dlhé doznievanie, pokojné splývanie tónov a ich vzájomné farebné kombinácie. Preskupovanie farebných valérov by vytváralo jemné inštrumentačné trblietanie s pôvabom domáckeho muzicírovania... pravda, keby sa dielo pohybovalo v iných hudobných súradniciach. O 61-ročnom Christianovi Wolffovi sme sa dozvedeli, že rád uvažuje o hudbe v možných politických súvislostiach a svojou tvorbou načiera do zvláštneho sveta hudby neovplyvnenej pop-kultúrou ani akademizmom. Skladbu *Bratislava* skomponoval na žiadosť súboru VENI roku 1995.

Veľmi ma zaujala skladba **Allison Cameronovej** so slovnou hračkou v nepreložiteľnom názve *Rainsnout* (1994). Je možno o tom, že hudba má aj svoje tajomné zdroje existencie. Toto „indiferentné inquieto" sa odvíjalo od zvuku

dychových nástrojov (zobcová flauta, flauta, hoboj, dva klarinety), plynutie diela nerušila ani nadmerná dynamika, ani harmonické či rytmické kontrasty. Aj bicie nástroje tu vstupovali do deja iba obmedzene, nečakane, ale nikdy nie tvrdo, či úderne. Úsek pred záverom pripomínal tradície scénickej hudby pre detektívky s pauzami, *pp* a *ppp*... V závere skladba nabrala hustejšiu sadzbu, dychové nástroje odovzdali svoju úlohu sláčikom a akordeónu, vzájomne sa dopĺňajúc pri jemne sa meniacich harmóniách. Takže: *Rainsnout* je možno o tom, že ľudské ucho sa musí neustále cvičiť v schopnosti zachytiť jemné hudobné odtienky, učiť sa ich vnímať a preciťovať, nachádzať medzi nimi súvislosti a spájať ich.

Allison Cameronová je okrem iného aj známou experimentátorkou. Hudobné myslenie takýchto hudobníkov je občas kdesi za horizontom našich predstáv a azda aj očakávaní.

Skladba **Tomáša Boroša** *Anava* vstúpila do koncertného priestoru razantnejšie, v inej dynamickej dimenzii, predznačujúc o čosi vzrušenejšie dielo. Napokon sa z toho vykľul model zjednodušenej, diatonickou matériou vysústruženej skladby s pestrejším formovým členením. Úseky na seba nadväzovali na princípe kontrastu nástrojov, sadzbou a pod. Sólo bicích nástrojov po prvej tretine diela malo charakter štvordobého gradačného úseku, vyúsťujúceho do novej epizódy temer popevkového rázu. Aj klavír si zašantil... a za tým nasledoval umne prekomponovaný úsek interpretovaný akordeónom. Táto časť skladby sa zrazu „vylúpla" z celku nečakane sviežo, jednak stavbou a nápadom, jednak spôsobom traktovania sólového klarinetu „zhovárajúceho sa" akoby samého so sebou. Klarinetista sa pohral s interpunkciou vtipných motivických fragmentov. *Anava*, venovaná okrem iného aj autorovej žene, sa môže stať ďalším repertoárovým číslom súboru VENI. Autor, Tomáš Boroš, o skladbe napísal, že názvom *Anava* sa dotkol starých biblických jazykov, v ktorých to znamenalo pokoru, tichosť, poslušnosť. Rešpektuje iluzívny vzťah medzi názvom diela a dielom samotným, ba dokonca ho toto jemné pradivo inšpirovalo na reflexiu v podobe uvedeného diela.

Richard Ayres, skladba *NO. 15 (dieťa v záhrade prekvapení)* z roku 1993, to bolo naozaj prekvapenie. Ženský vokál ako symbolika „údivu, radosti z prekvapenia, nachádzania a hľadania", husle, violončelo, klarinet, akordeón a nečakane štvorručný klavír. Skladba dôsledne vystavaná na striedavých kontrastoch vo všetkých parametroch. Pritom lyrické úseky nijako nenaznačovali druh kontrastu, aký sa v skladbe zrazu vyskytol. Pôsobilo to ako nečakané hudobné „zákutia", v ktorých sa nájde všeličo hudobne priezračné, lákavé a krásne. Oddelené epizódy vždy signalizovali akýsi návrat. Jednou z najnapínavejších častí tejto skladby bol dialóg medzi sopránom a klarinetom. Vzájomná prepojenosť, spomalený tok hudobného času, pomlčky, zdanlivé doznievanie skladby a potom jej nečakané pokračovanie. Na záver, v momente nástupu akordeónu, sa mi vôbec nežiadalo počúvať ďalšie zopakovanie už známeho „hudobného fóru". Ale keďže autorom je Richard Ayres, skladba sa skončila dialógom medzi akordeónom a sopránom. Ako celok veľmi inšpirujúce a podnetné. Tešme sa, že aj táto skladba má právo písať si *„pieces for VENI"*, lebo jej 35-ročný autor je priaznivo naklonený súboru, ktorý uvádza nové diela ním inšpirované.

Prvý jesenný koncert sa skončil v osídlach známymi (beatlesovskou a bondovskou) pesničkami inšpirovanej skladby **Daniela Mateja** *Make love, not art! (Lucy's Diamonds Are Forever)*, ktorá prvýkrát mala úspech už roku 1995, keď zaujala autorovým nápadom pohrať sa s motívmi z témy známej piesne ešte známejšej skupiny. D. Matej nijako nezastiera pravý zdroj autorského potešenia. Na ploche temer 14 minút sa dosýta pohráva s melodickými i rytmickými úryvkami, augmentuje ich, stavia do unisonovej koláže nástrojových skupín, ktoré vo VENI majú svojský charakteristický zvuk a farbu. Vtip, groteskosť, zveličenie a humor tejto skladby spočívajú možno aj vo vážne sa tváriacich interpretoch pri jej prednese. A ty, posluchač, sa pýtaj sám seba, ako to básnik myslel... Koniec dobrý, všetko dobré – na konci predsa len zaznie známy hudobný tvar v pôvodnom tempe a čosi dôverné nám pripomenie...

Tri doby ticha – tento poetizmus v názve koncertu **30. októbra** mohol poslucháčovi naznačiť cestu k uvádzaným dielam. Napodiv, autorská kombinácia skladieb – dvakrát **Arvo Pärt**, dvakrát **Igor Stravinskij** a dvakrát mladý slovenský skladateľ **Peter Groll** – mala úspech. Potvrdilo sa to nielen potleskom, ale aj vnútorným pocitom poslucháča, ktorý sa nenudil...

Barokizujúce dielo *Fratres*, v inštrumentácii pre violončelo a klavír od **Arvo Pärta**, v skvelom podaní **Jozefa Luptáka**, hneď v úvode prehĺbilo posluchácku predtuchu, že to bude výborný koncert – dramaturgiou i výkonmi. Majstrovská klavírna drobnosť toho istého skladateľa *Variationen zur Gesundung von Arinuschka – Für Alina*, kus prostej klavírnej lyriky, vychádzajúcej z ľudového nápevu, a jej duchovný rozmer – opäť zásah do živého (klavír **I. Šiller**). Vo výbornom stvárnení zaznelo aj *Duo Concertante* pre husle a klavír od **Igora Stravinského**. Stravinského skladba znela ešte raz – *Chanson russe* pre violončelo a klavír (J. Lupták, I. Šiller), pretkaný molovou esenciou a clivými ruskými a jidiš melódiami, pripomínajúcimi pôvab starých čias. **Peter Groll** sa vyjadril *Sonátou pre sólové violončelo* veľmi zapamätateľne. Jasne artikulované hudobné myšlienky, zložitosť motivickej práce, bohatosť dramatických konfliktov, dynamické kontrasty hodné scénického významu, akési „neo-appasionato" a dôraz na frázovanie (tak, ako ho chápal interpret J. Lupták), výrazová expresia – to sú hlavné črty autorského rukopisu. Ten balansuje medzi bohatstvom emócií a úsilím zrozumiteľne ich spracovať do podoby hudby. S podobným hodnotením by som uzavrela aj svoje dojmy z uvedenia Grollovho *Klavírneho kvinteta* (Skôr ako hnev, Sekvencia a Tri doby ticha), podliehajúc dojmu, že je to tak trochu aj „príbehová" hudba, ale celkom spokojná, že môžem počúvať veľmi seriózny zápas mladého skladateľa o tvar, formu, obsah hudobnej myšlienky a že táto hudba prezrádza na svojho tvorcu veľa pozitívneho. Hľadanie vlastnej hudobnej reči je len jednou z mnohých línií, ktoré toto klavírne kvinteto poskytuje. Ak malo úspech, tak nielen vďaka autorovi, ale celkom iste aj vďaka výbornému interpretačnému výkonu (**I. Pristašová, B. Černakovič, P. Šesták, J. Lupták, I. Šiller**).

Pokračovanie jesennej časti VNH **13. novembra** malo príchuť odvážneho žánrového výstrelu smerom k jazzovým a rockovým štandardom. Večer nazvaný „Standard Refrains" so speváčkou **Beth Griffithovou**, klaviristom **Mikulášom Škutom** a súborom **VAPORI DEL CUORE** poriadne zalomcoval publikom, deliacim svoju priazeň medzi toto podujatie a zároveň prebiehajúci festival Melos-Étos. Tí, čo prišli, neoľutovali, lebo uvoľnené muzicírovanie v kolektívnej kompozícii (od sladkastých skladieb typu *Love me tender*,

ponášky na Lauri Anderson, až po „techno") malo vtip, rytmickú dravosť a silu improvizácie. Jazzová klasika sa prelínala s rockovým materiálom, v podaní originálneho nástrojového zoskupenia dostala punc experimentu, za ktorým nebolo cítiť žiadne klišé, ale zato imponujúce potešenie z hry a improvizovania. **Daniel Matej** sťa líder predvádzal, čo dokáže tento súbor inšpirovaný skvelou multižánrovou speváčkou Beth Griffithovou, v Bratislave už známou z predošlých produkcií. Na koncerte, ktorý bol žánrovým osviežením festivalu, svoju povesť jazzmana potvrdil aj klavirista Mikuláš Škuta, známy tiež ako lektor jazzových improvizácií na letných kurzoch v Klagenfurte.

Záverečný projekt **15. decembra** nazvaný „THE SATIE CONNECTION" poskytol radovému Bratislavčanovi príležitosť spoznať prominentný holandský súbor súčasnej hudby **Maarten Altena Ensemble** a vychutnať dramaturgiu orientovanú na odkaz originálneho Francúza Erica Satieho pretavený v tvorbe holandských skladateľov z rokov 1998/99. Resumé, ako si poradili so Satiem a jeho vplyvom, poskytne úryvok z bulletinu: „C. Fuhler zostavil koláž-montáž fragmentov Satieho hudby – Ch. Hobbs z niekoľkých Satieho tónov vytvoril minimalistickú kompozíciu – G. van Keulen rozobral Satieho chorál – M. Altena prepísal štyri Satieho piesne a doplnil ich časťou Intermède – A. Isadora ponad bas z Gymnopédií nechala znieť halucinačné zvuky – M. Padding sa so Satiem vrátil do školských lavíc a skomponoval dvojhlasné kontrapunktické cvičenie – G. van Bergijk napísal epitaf pre Satieho záver..."

20-ročný súbor experimentujúci s rozličnou hudbou, ruchmi i zvukmi inšpiruje skladateľov na využívanie neobvyklého hráčskeho potenciálu v osobitých autorských projektoch. Ako je aj tento...

Na koncerte sa stretli rozličné autorské poetiky – aforistická éterická stručnosť **Cor Fuhlera** v diele *Des poissons et des étoiles*, so zvláštnou spomalenosťou priebehu vokálnej skladby *Melange Sableux*, s dlhými frázami a sonoristicky zafarbenými harmóniami od **Geerta van Keulena**; „antivýrazová" minimalistická koláž kontrastných nástrojových skupín v **Hobbsovej** skladbe *Après Satie*, smerom k náladotvornému záveru skladby **G. van Bergeika**: *Mort de Satie*. Medzi nimi zaujalo rozsiahlejšie dielo **Maartena Altena**, jeho prepis Satieho piesňového cyklu *Quatre mélodies et un Intermède* na rôzne texty. Predstavoval v prvom rade tradičnú piesňovú lyriku, ktorá akceptovala spevné kantilény, aj vtip a hravosť synkop, music-hallové prvky grotesky, svižného hudobného klaunstva, inštrumentačných nápadov a zvukomalebnosti v jednotlivých piesňach, vybudovaných na tradíciách európskeho romantického piesňového útvaru, to všetko okorenené korením z kuchyne parížskej Šestky. Výbornou interpretkou bola telavivská speváčka **Noa Frenkelová**.

Koncert bol pozoruhodným festivalovým pokusom, ako zhromaždiť skladby na tému „skladateľ", chápané vo voľnom štýle, bez obmedzení. Holandský súbor pomenovaný podľa svojho zakladajúceho člena Maartena Altenu tak spojil holandské a francúzske nitky európskej kompozície. Eric Satie tentoraz ako inšpirátor symbolicky uzavrel 10. ročník festivalu Večery novej hudby.

KALEIDOSKOP

Klaviristka Elena Letňanová premiérovala na svojom februárovom recitále v Daytone – Ohio, USA skladbu mladého slovenského skladateľa Tomáša Boroša *Tri reflexie pre klavír*. Skladba vznikla na podnet E. Letňanovej, napísaná bola koncom roka 1999. Koncert sa uskutočnil v Daytonskej koncertnej sále Sears Recital Hall. Okrem Boroša boli na programe: Nietzsche, Chopin, Wagner (v úprave F. Liszta) a Skriabin.

Veľký **rok J. S. Bacha** je pred nami a nahrávacie spoločnosti sa budú určite predbiehať v ponuke nových titulov na túto tému. Azda najpikantnejšia bude nahrávka rekonštrukcie *Pašií podľa sv. Marka* od Tona Koopmana na značke Teldec (857380221-2). Bach tieto pašie napísal roku 1731, no neskôr sa stratili a dnes máme k dispozici len Picanederov text. „Rekonštrukcia pašií je možná pomocou tzv. metódy paródie, ktorú Bach a jeho súčasníci využívali. Ide o akúsi recykláciu niektorých zborov a árií v ďalších skladbách" hovorí Koopman. Ďalšie CD, na ktoré sa môžeme tešiť, sú: *Pašie podľa sv. Matúša* (Bach Collegium Japan, Masaaki Suzuki) – Bis; Kantáty (J. E. Gardiner) – DG; *Dobre temperovaný klavír* (Rosalyn Tureck) – DG. Plánuje sa aj *Vianočné oratórium* v podaní Helmuta Rillinga a nahrávky Murray Perahiu.

vp

Paul Cassidy, violista z Brodsky Quartet prišiel so zaujímavou myšlienkou. Poveril šiestich súčasných skladateľov – Javiera Alvareza, Elenu Firsovu, Dimitrija Smirnova, Karen Tanaka, Sally Beamish a Tunde Jegede – napísaním skladby založenej na inšpirácii Beethovenovým op. 18. Takto novovzniknuté kvartetá mali premiéru 8.–10. marca v rámci koncertnej série v Cabot Hall v Londýne. V tom istom mesiaci budú nové kompozície tiež vydané na CD (Vanguard Classics) spolu s pôvodným Beethovenovým kvartetovým cyklom. Každému skladateľovi bolo zadané iné kvarteto zo slávneho op. 18 a všetko ostatné bolo ponechané na fantáziu jednotlivých autorov. Brodsky Quartet uložil len jedinú podmienku: skladba nesmie byť dlhšia ako 12 minút.

vp

Prvé predvedenie kompletnej verzie Hindemithovej opery ***Die Harmonie der Welt*** sa uskutoční 26. marca v Berlínskej filharmónii v podaní Berlínskeho rozhlasového symfonického orchestra pod taktovkou Mareka Janowského s medzinárodným sólistickým obsadením. Prvé (asi nekompletné) predvedenie diela bolo roku 1957 v Mníchove pod taktovkou autora.

la

Podľa nemeckého časopisu OPERNWELT sa opernou premiérou roku 1999 stala opera Heinza Holligera *Snehulienka* v produkcii opery v Zürichu. ECM vydá na jar t. r. záznam tejto produkcie na CD.

Po zbúraní **Philipsovho pavilónu**, koncipovaného Edgardom Varèsem a architektom Le Corbusierom pre Svetovú výstavu v Bruseli roku 1958 sa zdalo, že **Varèsova skladba *Poème Electronic*** je navždy stratená, resp. nie je už nikdy viac realizovateľná, keďže bola projektovaná pre tento konkrétny priestor. Pri príležitosti festivalu Musica Scienza došlo k rekonštrukcii tohto legendárneho Gesamtkunstwerku vďaka dlhoročnej práci Centro Ricerche Musicali v Ríme. Pôvodným cieľom bolo výstavbou pavilónu predstaviť elektronické možnosti doby, pričom Le Corbusier projektoval svetlo, obraz a farbu, Edgard Varèse sa ujal hudobnej koncepcie, kým Iannis Xenakis vytvoril dvojminútovú hudobnú medzihru. V skutočnosti však došlo k úzkemu prepojeniu architektonickej a hudobnej koncepcie: Varèsova kompozícia *Metastaseis*, komponovaná podľa matematicko-fyzikálnych zákonitostí, poskytla výpočtové podklady pre stavbu pavilónu.

la

Skladateľ Udo Zimmermann sa stane generálnym intendantom Deutsche Oper Berlin po abdikovaní Götza Friedricha na túto funkciu. Jeho koncepcia nesporne bude prajná opere 20. storočia, ako to dokumentujú už plány jeho prvej sezóny (2001/2002): *Intolleranza* (Luigi Nono) a *Saint François d'Assise* (Olivier Messiaen). Zimmermann by rád vytvoril aj európsku dielňu pre hudobné divadlo.

la

Ján Cikker
Cantus filiorum,
kantáta pre bas, zmiešaný zbor a orchester op. 17

Ľubomír Chalupka

Pre generáciu skladateľov tzv. slovenskej hudobnej moderny, nastupujúcu a formujúcu sa v tridsiatych rokoch 20. storočia, bolo príznačné, že napriek rovnakému základu umeleckej orientácie, získavanému školením v Prahe u Vítězslava Nováka, analogickým tvorivým zámerom a kompozično-technických východiskám boli jej predstavitelia povahovo odlišne založení a že už v raných fázach skladateľskej cesty sa vyhraňoval ich individuálny štýlový profil. Takouto výraznou indvidualitou vo vývojovom kontexte tejto generácie bol aj Ján Cikker (1911–1989), rodák z Banskej Bystrice, ktorý po absolvovaní tamojšieho gymnázia začal roku 1930 študovať na Konzervatóriu v Prahe kompozíciu v triede Jaroslava Křičku, popri tom aj organ a dirigovanie. Následne sa zapísal na Majstrovskú školu u Nováka, ktorú ukončil roku 1936. Kompozičné vzdelanie si potom rozšíril ročným pobytom na Hochschule für Musik vo Viedni u Felixa Weingartnera. Na jeho rast teda (podobne ako v prípade mladšieho generačného druha Jozefa Kresánka) nevplývalo bratislavské vzdelávacie prostredie; keď sa však prvýkrát skladateľsky predstavil v Bratislave (*Jarnou symfóniou*, 1940), bolo zrejmé, že ide o nový a intenzívny hlas, ktorý tunajšie umelecké kruhy budú musieť vážne akceptovať.

Foto archív

Ján Cikker v 30. rokoch

Vďaka prudkému a spontánnemu hudobnému talentu, vnímavosti na podnety, citovému založeniu a osobnej húževnatosti začínajú už v Cikkerových prvých opusoch z rokov štúdií kryštalizovať kontúry budúceho zrelého štýlu skladateľa. Jeho genetické konštanty možno vidieť v prepojení zmyslu pre zvukovosť impresívneho typu, opierajúcu sa o výber pestrých akordických útvarov (popri vyšších terciových štruktúrach rovnocenne využívajúcich sekundové a kvartové konštelácie), s monotematicky koncentrovanou variačnou technikou a polyfonickou prepracovanosťou. Tieto postupy sa uplatňovali na tektonickom pôdoryse plnom kontrastov viazaných dramatickou predstavivosťou romantizujúceho typu, nasýtenou vzrušenou expresiou. Najmä komorné inštrumentálne skladby (*Suita pre husle a klavír, 1. sláčikové kvarteto*), písané v rokoch 1934–1935, boli svojráznymi prienikmi mladého adepta kompozície do sveta linearity, smerujúcej k viacpásmovosti a bitonalite, a znamenali osvojovanie si zvukovo drsných dispozícií chromatického materiálu v duchu vývoja európskej hudby na konci 19. a začiatku 20. storočia. Príznačnou črtou Cikkerovho formovania bolo rovnako intenzívne zaujatie čírosťou a priamočiarou pôsobivosťou diatonických nápadov, zdôrazňujúcich skladateľovu spontánne prejavenú príslušnosť k slovenskému etniku, cit tak pre melodické osobitosti, ako aj pre rytmickú vitalitu slovenského piesňového a tanečného folklóru, to všetko využité v *Sonatíne pre klavír* (1933). Obaja pražskí učitelia vycítili muzikalitu svojho žiaka a bez nátlaku usmerňovali jeho invenciu k disciplinovanejšiemu a vyváženejšiemu prejavu, akým sa vyznačujú napríklad *Symfonický prológ* (1934), Cikkerovo absolventské dielo na konzervatóriu a *2. sláčikové kvarteto* (1935), písané už v triede Vítězslava Nováka. Štúdium na Majstrovskej škole skladateľ ukončil orchestrálnym *Capricciom*, kde si, podobne ako v *Prológu*, zdokonalil inštrumentačné cítenie a na rozsiahlejšej ploche cibril zmysel pre zvukové i výrazové kontrasty.

Počas spomenutého študijného obdobia kryštalizovali aj základné inšpiračné okruhy, z ktorých skladateľ čerpal i v ďalšom umelecko-tvorivom vývoji. Bol to predovšetkým Cikkerov úprimný a citovo zanietený vzťah k prírode, jej krásam (umocňovaný aj turistickými potulkami po Slovensku): tak napríklad motto *Sonatíny pre klavír* – „Hory moje, hory krásne" – je spojené s inštinktívnym primknutím sa k folklórnym intonáciám, symbolizujúcim ľrečitosť slovenského človeka. Subjektívnejšie ladené sú Cikkerove elegické a lyricko-meditatívne tóny striedané až s prudkými výbuchmi emocionálne vypätého vzrušenia. K prepojeniu týchto zdro-

jov invencie došlo v *Jarnej symfónii* op. 15, dedikovanej V. Novákovi, ktorá vznikla počas Cikkerovho viedenského pobytu. Predstavuje zároveň technickú a myšlienkovú syntézu predchádzajúceho skladateľovho vývoja a východisko pre ďalšiu tvorivú etapu zároveň.

V rokoch 1937–1939 vykonával Cikker vojenskú prezenčnú službu. Pohnuté spoločensko-politické udalosti tohto obdobia (mníchovské udalosti, rozpad Československa a najmä začiatok druhej svetovej vojny) zasiahli do jadra skladateľovej senzibility. Cikker si uvedomoval, že sa skončilo obdobie životnej bezstarostnosti a že vo víre udalostí, ktoré prinášala doba, musí nájsť svoje miesto, vyjadriť sa ako umelec a človek. V priebehu roku 1940 dokončil tri kompozície. Prvou z nich bola dvojica klavírnych skladieb *V samote* op. 16, odhaľujúca v Cikkerovej hudbe predtým nepočuté tóny elegického smútku, nostalgickej meditácie a subjektívne ladenej reflexie, zodpovedajúcej programovému zakotveniu – hudba chce vyjadriť samotu jedinca v prírode a samotu v ľudskej duši. Silnejúce programové zakotvenie tvorivej inšpirácie viedlo skladateľa zákonite ku konkretizácii hudobných predstáv textom. Keď si v jednom z jarných čísel časopisu *Elán* prečítal báseň *Oheň* z pera Vladimíra Reisela, jedného zo skupiny slovenských nadrealistických básnikov, ktorá vznikla ako poetický protest proti ťaženiu fašistického Nemecka na Poľsko, zaujala ho natoľko, že začal písať rozmernú vokálno-inštrumentálnu skladbu – kantátu pre bas, miešaný zbor a veľký orchester *Cantus filiorum* (*Spev chlapcov*). Skutočnosť, že skladba, trvajúca takmer pol hodiny, zaznamenaná na 120 stranách veľkej partitúry, vznikla za 6 týždňov, svedčí o Cikkerovej vnútornej koncentrovanosti a emocionálnej zaujatosti.

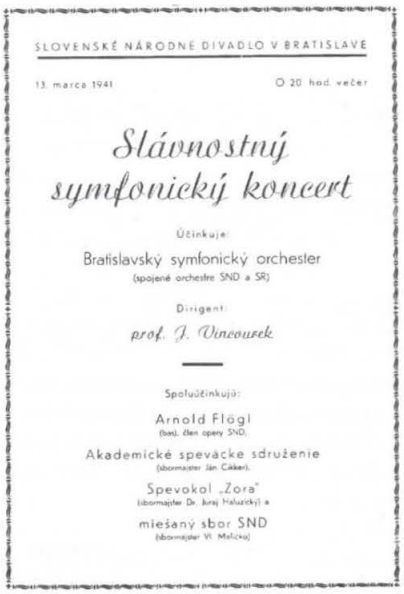
Že Reiselov apelatívny text tak intenzívne oslovil skladateľa, to nebolo náhodné. U Cikkera sa s vojnou spájali negatívne a smutné asociácie – veď v prvej svetovej vojne zahynul jeho otec (malý Janko mal vtedy len 4 roky) a utrápenosť matky-vdovy musel mať neustále pred očami. I počas vlastnej prezenčnej služby sa pri prestrelke stal svedkom ťažkého zranenia kamaráta. Citová angažovanosť hudobníka Cikkera našla svoje vyjadrenie v ostrom odsúdení vojnou vyvolaného ničenia tých najcennejších hodnôt – ľudských životov. Každé zabíjanie človeka, ktoré vojnou nemožno ospravedlniť, považoval za atak voči vlastnému presvedčeniu i voči pamiatke svojho otca. Preto na záhlavie partitúry napísal dedikáciu: „Militi ignoto" – neznámemu vojakovi...

Reiselova báseň – v kritických komentároch nasledujúcich po uvedení Cikkerovej skladby, i neskôr v rámci monograficky zameraných cikkerovských štúdií – bola považovaná za výrazovo jednostranný, elegicko-nariekavý pohľad básnika, ba hovorilo sa o nej (Jozef Šamko), že odporuje poetickým princípom tzv. socialistického realizmu. (Je zrejmé, že nedisponuje prázdnou nadutosťou a vonkajškovým páto-som veľkej časti slovenskej protivojnovo ladenej poézie z 50. rokov). O tom, že Cikker nezaváhal pri jej výbere, pretože postihol vnútornú presvedčivosť a hĺbku Reiselovho apelu, svedčí výsledný tvar kantáty. Kvôli poznaniu kvality Cikkerovej citlivosti voči slovu, vypovedanému v pravý čas, uvedieme úplný text básne (v 60. rokoch bola uverejnená v zbierke *V zrkadle a za zrkadlom*).

Vladimír Reisel
OHEŇ

Slnce vychádza a zachodí a mŕtvi nereptajú.
Padajú hrozné nevinné kométy, už nevstanú
zlorečiť dňu i noci sa nevrátia do teplých domovov
ožiarených žiarou strachu.
Teraz tu padá dážď, bolesť v malých kvapkách,
Cez večnú tmu presvitá svetlo nenávisti.
Synu, chcel by si počuť ľudský hlas? a smrť sa ozýva.
Ty za to nemôžeš pri svojej hviezdnej puške,
zastrčený v zákope
Myslíš na tých ďaleko: teraz plačú,
Súmrak zlieta, súmrak strašidelných budúcností.
Toto je osud? Toto je šťastie?
V zúfalom kúte zlosti, ktorá sa láme v kvílení guliek
Tu na močiari životných vzdychov, tu na nížine ľudských očí,
zavretých do seba
A očakávajúcich vykúpenie,
Kto sa postaví čelom proti búrke a nariekajúcim synom?
Volajú, padajú, zmierajú: na ústach márna kamenná prosba.
Vy, ktorí zostanete, povedzte tým doma,
Že nič je začiatok a koniec všetkého,
Že slza bôľu ničoho nestvorí, iba novú vojnu.
Je treba hovoriť hlasom silnejším než zvon.
Povedať pravdu čistú jak prameň, jak ráno počas mieru,
Povedzte ju za nás zemiam, vodám, nebesiam,
O neprávosti, o zrade, o stratenom mladom šťastí
O všetkom, čo sa chveje.
A mŕtvi nereptajú: ležia kľudne proti nebu,
Dýchajú večný sladký mier.

Hoci sa Cikker v predchádzajúcej tvorbe sústredil temer výhradne na čisto inštrumentálne útvary (pieseň *Měsíční květ*, *Vianočná kantáta* pre zbor a klavír, resp. *Veľkonočná kantáta*, napísané v prvom roku štúdia na konzervatóriu, tvoria epizodické výnimky), dokázal zapojiť vokálnu vrstvu kantáty do služieb dramatického celku. Keď sa napríklad po vzrušenej introdukcii, prinášajúcej základné tvary hudobných myšlienok skladby prvýkrát ozve zbor, nespieva text, ale deklamuje vzdychy na vokál „a", prvý verš básne sa recituje parlando v pianissime, a neskôr, keď sa skladateľ už opiera o Reiselov text,


SLOVENSKÉ NÁRODNÉ DIVADLO V BRATISLAVE

13. marca 1941 O 20 hod. večer

Slávnostný symfonický koncert

Účinkujú:

Bratislavský symfonický orchester
(spojené orchestre SND a SR)

Dirigent:

prof. J. Vincourek

Spoluúčinkujú:

Arnold Flögl
(bas), člen opery SND.

Akademické speváckе združenie
(zbormajster Ján Cikker).

Spevokol „Zora"
(zbormajster Dr. Juraj Haluzický) a

miešaný zbor SND
(zbormajster Vl. Malícka)

PROGRAM:

I.

Alexander Moyzes:

I. symfónia D-dur, dielo 4.
(Allegro moderato — Adagio — Scherzo Allegro. Alla minuetto
Allegro — Finale. Adagio. Allegro con brio.)

II.

Eugen Suchoň:

Ouvertura k Stodolovej dráme „Kráľ Svätopluk"
pre veľký orchester — dielo 10, č. 1.

III.

Ján Cikker:

Cantus filiorum. Kantáta pre sólový bas, miešaný zbor
a veľký orchester, dielo 17.
(Prvé prevedenie.)

z dôvodov dramatickej účinnosti sa vracia k viacerým kľúčovým slovám, opakuje ich. Zaujímavé je, že v priebehu skladby sa počiatočné polyfónne pletivo vokálnych hlasov (tesné imitácie, inverzné vzťahy svedčia o Cikkerovej afinite s polyfonickou prepracovanosťou ako súčasťou stmelenosti diferencovaných línií) vyjasňuje v zmysle katarzného účinku homofónne prednášaných záverečných veršov.

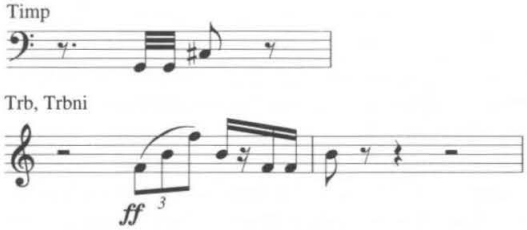
Podstatu dramaticky vypätej expresie *Cantu filiorum* však nesie part orchestra – skladateľ len vyhrotil postupy, ktoré vyskúšal v *Symfonickom prológu*, resp. v *Jarnej symfónii*. V inštrumentálnom zvuku kantáty Cikker prirodzene, v súlade s myšlienkovým zámerom, určil závažnejšiu úlohu skupine bicích nástrojov a drsnej sonorite skupiny nátrubkových nástrojov. V pulze blanozvučných bicích nástrojov (veľký bubon, tympany, malý bubon) je zdôrazňovaná ostinatná vrstva inštrumentálneho pletiva – v kantáte skladateľ po prvýkrát využil ostinato ako významného zjednocujúceho činiteľa zvukovo a pohybovo mnohotvárnej faktúry i ako súčasť viacvrstvovosti a vnútorného napätia v záujme dramatickosti hudby.

Ak sa svojho času naznačilo (Ernest Zavarský) i zdôraznilo (Igor Vajda), že *Cantus filiorum* predstavuje významnú predestináciu Cikkerovho špecifického inštinktu pre nuansy symfonicky cíteného dramatizmu, funkčne uplatneného v opernej tvorbe, tak možno poukázať aj na zrejmé paralely medzi využitím ostinatnej techniky v kantáte 29-ročného skladateľa i v neskorších, pre jeho profiláciu kľúčových kompozíciách, napríklad v opere *Vzkriesenie*. Genéza zrelého Cikkerovho štýlu sa dá rekonštruovať aj prostredníctvom ďalších vrstiev – v partitúre kantáty *Cantus filiorum* sú už nie latentne, ale zreteľne prítomné viaceré konštanty, ktoré determinovali vývoj skladateľovho hudobného myslenia po druhej opere *Beg Bajazid*. Je to predovšetkým až psychologicky precítený, dramaticky zvlnený tok hudby v záujme vyjadrenia konkrétnej idey, zakotvenosť jeho inšpirácie v intenciách postromantickej programovej kompozície, zmysel pre kontrasty ako závažnú súčasť budovania tak tektonických celkov, ako aj diferencovanosti v mikroštruktúrach. Nachádzame tu tiež pre skladateľa príznačnú polaritu medzi tematickým pulzom a pozadím, teda napätím medzi melodickými vrstvami a sonoristickým prostredím, v ktorom dochádza k ich variabilite. Dravosť súzvukov konfrontovaná s impresívnou mäkkosťou priezračných harmónií, osobite riešená polylinearita, prerastanie diatoniky chromatickými postupmi a pestrosť premien vstupných motivických elementov patria k pilierom nachádzania analógií medzi Cikkerovou tvorbou zo začiatku 40. rokov a hudbou *Orchestrálnych štúdií k činohre*, či *Meditácie „Blažení sú mŕtvi"*, napísanou o štvrťstoročie neskôr. Napokon aj voľba prostriedkov v kantáte, v súlade s námetom sa zriekajúca folklórne motivovaných inšpirácií, upozorňuje na príklon skladateľa nie k čisto národne demonštrovanému, ale všeľudsky a univerzálne založenému humanizmu.

Poetický obsah 27-veršového celku Reiselovej básne sa zreteľne člení na dva dialogické diely, rámcované náladotvorným prológom a epilógom: najprv sa oslovujú synovia ocitajúci sa uprostred vojnového besnenia, tí sa neskôr prihovárajú svojim pozostalým hlasom túžiacim po mieri. V súlade s touto argumentáciou rozvrhol Cikker plán kantáty, keď vychádzal z dvoch nerovnako rozsiahlych dielov, kde prvý diel prináša základný motivický, technický i tektonický inventár a druhý diel je jeho veľkou variáciou, komentárom základnej protivojnovej idey i kľúčom k humanistickému posolstvu. V oboch dieloch vytvára vnútorné kontrasty zhodným spôsobom, ktorý je daný vzťahom hudby plnej prudkého vzruchu, hlasitého hnevu a apelatívneho výkriku k hudbe elegickej až meditatívnej, postupne sa dvíhajúcej zo stíšených polôh k nepokoju a následnej gradácii. V rámci skladby sa tento vzťah uplatní päťkrát, evokujúc tak pôdorys kombinácie rondovej a variačnej formy.

Kantáta sa začína výbuchom orchestra, v ktorom sa iniciujú základné motivické bunky s funkciou symbolu a prezentuje sa rozmer Cikkerovej inštrumentálnej fantázie. Po crescende rytmickej figúry znejúcej vo veľkom bubne sa v tympanoch ozve vzostupný tritónový interval, symbolizujúci motív smrti; z neho sa rozvinie v lesklom zvuku trúbok a trombónov motív vojny (Pr. 1). O náklonnosti skladateľa

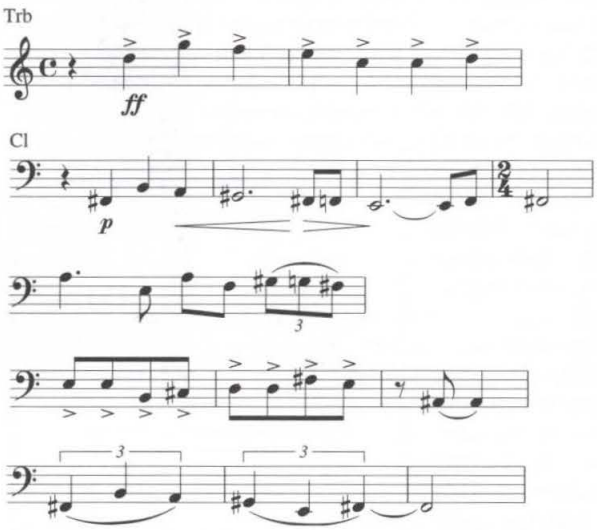
Pr. 1



k sémanticky zaťaženým elementom hudobnej štruktúry nielen v kantáte *Cantus filiorum*, ale v celej jeho tvorbe niet pochýb: Igor Vajda a pred ním Jozef Kresánek poukázali na filiácie Cikkerovho hudobného myslenia k tvorbe Josefa Suka (počas pražských štúdií na slovenského skladateľa údajne zapôsobili prednášky Václava Štěpána, ktorý celý rok analyzoval Sukovu symfonickú báseň *Asrael*, kde interval tritónu symbolizuje prítomnosť smrti).

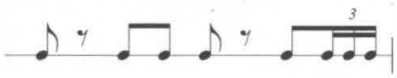
Ďalším dôležitým elementom štruktúry Cikkerovej kantáty je motív synov, zaznievajúci najprv v diatonickom tvare a vzápätí podliehajúci modifikáciám, v ktorých významnú úlohu zohráva descendenčnosť, voľba tmavších nástrojových farieb a najmä kombinácia kvartového skoku s chromatickými postupmi (Pr. 2). Posledne spomenutý variant tvorí zá-

Pr. 2



klad polyfonicky koncipovaného smútočného pochodu, postupne sa zvukovo rozrastajúceho (k inštrumentálnej vrstve pribúdajú zborové hlasy) a pointovaného zlovestným ostinatom bicích nástrojov (Pr. 3). Na uvedených tvaroch spočíva

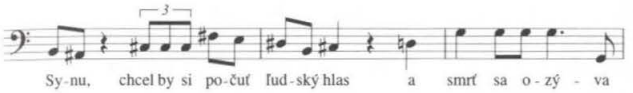
Pr. 3



koherentnosť i premenlivosť štruktúry v jednotlivých úsekoch skladby, ktoré sú sluchovo identifikovateľné na miestach dynamicky vypätých, i v štádiách psychologicky odôvodneného odlivu napätia, statickejšieho pulzu a ostrovov hedonisticky priezračnej zvukovosti.

Významnou súčasťou diferencovanosti hudby i zdrojom nových kontrastov je vokálna vrstva skladby – Cikkerov prístup k Reiselovým veršom osciluje od prostej ilustratívnosti a výrazovej paralelity až ku kompozične samostatnému využitiu viacerých vybraných slov v záujme zvýšenia apelatívnosti. Aj v deklamácii zboru sú prítomné intonácie vzdoru, viazané na vzostupný interval čistej kvarty a chromatický pokles akcentujúci afekt bôľu a žiaľu. Basové sólo (Pr. 4) iniciu-

Pr. 4



je dialóg „otca" so „synom", jedným z neznámych vojakov („Synu, chcel by si počuť ľudský hlas? A smrť sa ozýva..."): viac ráz prerušený výbuchmi vzdoru a protestu striedavo sprostredkovanými orchestrálnym i vokálnym zvukom. Záver prvého dielu doznieva v mimoriadne pôsobivej konfrontácii sólového partu, zborovej vrstvy i inštrumentálnych línií akcentujúcich zúfalstvo a beznádej „synov" (verše: „...behajú, volajú, zmierajú / na ústach márna prosba"), kde dochádza aj k prvej syntéze spomenutých vstupných významových motivických elementov skladby.

Druhý diel sa otvára hudbou podobnou expresívnemu výbuchu zo začiatku kantáty. Syrytmicky deklamované výkriky zboru („Vy, ktorí zostanete, povedzte tam doma, že nič nie je začiatok!...") postupne vyúsťujú do dramaticky účinného narábania s kľúčovými slovami („nič") s akcentovaním chromatických „vzdychových" jadier. Gradácie sa potom lámu a vzrušený tok prechádza do elegických intonácií smútočného pochodu, pointovaného podobne ako v prvom diele (rytmické i melodické ostinato, presvetľovanie tmavších farieb kombináciou drevených dychových nástrojov s harfou, diatonické postupy v melodike). Prítomnosť kontrastu sa docieľuje polyfonizáciou hlasov zborovej vrstvy (od verša „Je treba hovoriť hlasom silnejším ako zvon"), zvýšením vzruchu v inštrumentálnej vrstve (viaceré modifikácie motívu synov) a vrcholí vo zvolaní: „Povedzte pravdu za nás, ...o všetkom, čo sa chveje!" (sólový bas v druhom diele skladby už nezaznie). Expresivitu apelatívneho zvolania podporí drsný zvuk orchestra (*Allegro molto furioso*). Týmto vygradovaním sa však skladba nekončí; po generálnej odmlke – retrospektívnom zamyslení sa nad osudom zabíjaných – zaznie monológ sólových huslí (variant motívu synov) v tektonickej pozícii emocionálneho dojatia skladateľa, katarzne presvetľujúceho expresiu hnevu, zloby a zúfalstva, katarzia, ktorá sa nielen tu, ale aj v ďalších kompozíciách stane príznačným cikkerovským monogramom. V elegickej atmosfére, pointovanej stíšeným ostinatným pulzom a pôsobivým zvukom biakordických kombinácií v drevených dychových nástrojoch, vysokých sláčikoch a harfe deklamuje zbor tri záverečné verše Reiselovho básnického textu.

Príbuzný kolorit skladieb napísaných roku 1940 podčiarkol aj piesňový cyklus *O mamičke* op. 18. Hoci z hudby cyklu sa zračí intímny cit lásky a obdivu skladateľa k matke, predsa v každej z troch piesní sa ozývajú postupy a prostriedky majúce základný význam v kantáte *Cantus filiorum* (ostinato, napätie medzi diatonikou a chromatikou, hlboká poloha sólového hlasu, výskyt tritónového intervalu ako motívu smrti).

Premiéra kantáty sa uskutočnila na slávnostnom koncerte slovenskej hudby 13. marca 1941 (v predvečer vtedajšieho štátneho sviatku), keď Cikkerova novinka zaznela v podaní spojených orchestrov rozhlasu a divadla i posilneného zboru opery SND, v susedstve *1. symfónie* Alexandra Moyzesa a Suchoňovej ouvertúry *Kráľ Svätopluk*, pod vedením Josefa Vincourka. Početné kritické ohlasy na *Cantus filiorum* jednoznačne prijali Cikkera do kontextu vyspelej slovenskej tvorby, keď vyzdvihovali „pozoruhodnú technickú a invenčnú úroveň kantáty... orchestrálne cítenie a organické začlenenie ľudského hlasu do inštrumentálneho pradiva" (Jozef Hlavatý v *Slováku*), tlmočiacej „bohatý, citový a výrazový svet Cikkerovej hudobnosti" (Zdenka Bokesová v *Slovenskej politike*). Niektorým kritikom sa zdalo, že skladateľ vraj „prekonal bezútešnosť a zúfalstvo Reiselovho textu a opísal vnútorné boje mladých ľudí, ktorí si statočne vykonávajú svoje povinnosti na bojiskách" (Konštantín Hudec v *Eláne*, č. 7). Iní pripomenuli, že Cikker „ešte verí v problematické hodnoty predvojnového experimentovania" (Ján Strelec v Slovenskom rozhlase). Posledne citované hlasy nemohli z dobových spoločenských i štýlových dôvodov postrehnúť pôvodnosť Cikkerovho hudobného štýlu v kantáte a jej hlbokú a v tom čase nespornú odvážnu apelatívnosť.

Vášnivý protest Cikkera proti vojne, expresívne tlmočený v kantáte *Cantus filiorum* bol v dobe svojho vzniku ojedinelým umeleckým hlasom v slovenskej kultúre prvej polovice 40. rokov. Skladateľ sa neriadil príslovím „Inter arma silent musae", práve naopak, kantátou sa začalo v jeho tvorivom dozrievaní najeruptívnejšie obdobie, dokumentované o. i. obdobne motivovanou symfonickou básňou *Boj* s podtitulom *Vojak a matka* (na rovnomennú báseň Andreja Žarnova), začlenenou do trilógie *O živote* z roku 1943. Tento protest – zacielený proti vojne ako najnezmyselnejšiemu ponižovaniu dôstojnosti človeka – sa premietal ako presvedčivé etické krédo do Cikkerových opier, koruny jeho tvorivého odkazu. Je prinajmenšom záhadné, prečo sa obidve diela Jána Cikkera zo štyridsiatych rokov – kantáta *Cantus filiorum* i symfonická báseň *Boj* nielenže nehrajú, ale že nejestvuje z nich ani záznam na zvukových nosičoch – pričom pri kantáte stále platí dávnejšie vyslovené trpké konštatovanie I. Vajdu, že skladba nezaznela od svojej premiéry v roku 1941 (v súčasnosti sa v archíve hudobného fondu nenachádza ani rukopisná partitúra diela). Z dôvodov tejto absencie, zapríčiňujúcej vážne poruchy v našom historickom hudobnokultúrnom povedomí, sme považovali za potrebné upozorniť na hodnoty Cikkerovho *Cantu filiorum*.

V proteste stelesnenom v kantáte *Cantus filiorum* sa zrodila nová kvalita Cikkerovho humanizmu, ktorá sa stala určujúcou črtou jeho rýchleho ľudského i umeleckého dozrievania.

Literatúra:

ZAVARSKÝ, E.: *Ján Cikker.* In: *Súčasná slovenská hudba.* Bratislava, Závodský 1947, s. 71–82.

ŠAMKO, J.: *Ján Cikker.* Bratislava, Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry 1955.

HRUŠOVSKÝ, I.: *Ján Cikker.* In: *Slovenská hudba v profiloch a rozboroch.* Bratislava, Štátne hudobné vydavateľstvo 1964, s. 220–253.

KRESÁNEK, J.: *Nad dielom Jána Cikkera.* In: *Úvahy o hudbe.* Bratislava, Panton 1965, s. 204–216.

VAJDA, I.: *Vokálna epizóda Jána Cikkera.* In: *Slovenská hudba,* roč. X/1966, č. 6, s. 249–253.

HRUŠOVSKÝ, I.: *Formovanie hudobného myslenia Jána Cikkera.* In: *Slovenská hudba,* roč. X/1966, č. 6, s. 241–247.

BÁRDIOVÁ, M.: *Ján Cikker, personálna bibliografia.* Banská Bystrica, Literárne a hudobné múzeum 1976.

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

PALOVČÍK, M.: *Ján Cikker v spomienkach a tvorbe.* Prešov, Matúš 1995.

PALOVČÍK, J.: *Ján Cikker.* In: *100 slovenských skladateľov.* Bratislava, Národné hudobné centrum 1998, s. 65–71.

SLOVENSKÁ FILHARMÓNIA – FEBRUÁR

Koncertná sezóna sa postupne dostáva do svojej prvej polovice. Pripomenuli nám to koncerty **3. a 4. februára**, pod ktoré sa interpretačne podpísala Slovenská filharmónia – tentoraz s dirigentom **Bystríkom Režuchom**. Program koncertov cyklu A II a B II opäť vychádzal zo sklbenia tradičného repertoáru a istého oživovania hodnôt, na ktoré neprávom padol tieň zabudnutia. Myslím predovšetkým na Mendelssohnove *Koncertné kusy pre basetový roh, klarinet a orchester* op. 113 a op. 114, ktoré zazneli popri Paríkovej skladbe *Musica pastoralis* a *Symfónii č. 2 D dur* op. 47 Jeana Sibelia. Neblahé zavrhovanie Mendelssohnovej tvorby v prvej polovici 20. storočia, najmä v Nemecku, čiastočne i v Rakúsku, ukazuje, že ideologické či v tomto prípade rasové predsudky môžu len z krátkodobého hľadiska ohroziť skutočné hodnoty.

Spomínané koncertantné diela pôsobia na nás netradičným obsadením sólových nástrojov, najmä basetového rohu, ktorý v 19. storočí postupne upadol do zabudnutia. Tu pôsobí viac ako nástroj sprievodný, kým klarinet zastupuje zväčša koncertantný prvok, takže nemožno hovoriť o súperení dvoch nástrojov, skôr o ich vzájomnom dopĺňaní. Aby boli veci komplikovanejšie, ide v oboch prípadoch o prepis z pôvodného tria – pričom tretím nástrojom bol klavír.

V zásade možno súhlasiť s myšlienkou, že Mendelssohn bol majstrom koncertantných foriem. V jeho hudbe vládnu brilantnosť a mäkkosť a hlboká úcta k minulosti. Tú pripomína i spätosť s klasicistickou formou – pravda, už v romantickom duchu. Do svojho romantizmu vniesol Mendelssohn i hlboký intelekt a celý svoj univerzalizmus, čoho dôkazom sú i spomínané diela, skvelo zvládnuté sólistami: **Nicola Bulfone** (basetový roh) pochádza zo Švédska a **Jozef Luptáčik ml.** (klarinet) je členom orchestra SF. Len pre ilustráciu uvádzam rozkošné úseky, v ktorých klarinet dominoval prekrásnou kantilénou, orchester harmonicky podfarboval klarinetový part a basetový roh mal za úlohu vystužiť celok Albertiho basom – fenoménom plynulosti a výrečnosti. V tejto hudbe niet rozporov, dokonca ani koncertantné zápolenie nie je konfliktné, je skôr elegantné, salónne. Istý druh klasicizovania považovali Mendelssohnovi súčasníci za manieru v tom najlepšom zmysle slova. Citovosť ako fenomén subjektu sa spája s duchovným odkazom – s tradíciou. Okrem už spomínaných vynikajúcich sólistov sa treba zmieniť aj o B. Režuchovi, ktorý zreteľným gestom vniesol priezračný jas do hudby, ktorá potrebuje práve tento rozmer.

Foto Archív

N. Bulfone

Kým Mendelssohn vyrastal z európskeho univerzalizmu, Jean Sibelius bol pripútaný k svojej vlasti ako severský ľadovec. Príťažlivá veľkoleposť a hĺbka jeho *Symfónie č. 2* vskutku pripomína plávajúci ľadovec. Na prvý pohľad vidieť len vyčnievajúcu krásu, podstatná časť je ponorená. Je však pociťovaná ako mohutnosť, ako živel neviditeľný, ale všadeprítomný. To sú tie hlbiny srdca a duše. Skladateľovou víziou je legenda, sen, bájoslovie, duchovia severného mora. Jeho pripútanosť k zemi je taká veľká a zakorenenosť taká hlboká, že nemôže a nechce citovať, folklorizovať. Musí tvoriť nové v duchu starého, a to cez seba. Jeho hudba sa nevtiera do priazne. Poslucháč musí za ňou kráčať, aby sa ocitol v studenom severskom svete, kde sviští víchor, krásu schováva šero a tma. Sibelius chce, aby sme za ním prišli. Prvý krok na tejto ceste urobila SF s B. Režuchom. Poslucháč sa ich zásluhou dostal do vleku hudby. Grandiózne záverečné vyvrcholenie celého symfonického procesu je nezabudnuteľné. Je to veľký okamih, aký dokáže stvoriť len hudba a znamenitá interpretácia.

Opäť som si uvedomil, že veľká hudba rokmi dozrieva, zatiaľ čo iná starne a odumiera. V živej hudbe vládne fantázia a s ňou rozkoš a radosť z tvorenia. O takejto hudbe som v tejto recenzii chcel písať...

Ak sledujeme dramaturgiu abonentných koncertov v tejto sezóne, vidíme, že programovou osnovou sa ako červená niť vinie vynachádzavosť, nastoľovanie zaujímavých opusov. Prednedávnom to bol Elgarov *Gerontiov sen* či Mendelssohnove koncertantné diela pre klarinet a basetový roh, tentoraz očakávalo poslucháčov malé prekvapenie v podobe *Koncertu pre violončelo a orchester* od Williama Waltona v interpretácii **Juliana Lloyda Webbera**, **SF** a jej šéfdirigenta **Ondreja Lenárda** (**10. a 11. február**).

V úvodnej časti koncertu zaznela nesmrteľná *Predohra* k 1. dejstvu a *Izoldina smrť z lásky* z Wagnerovej opery *Tristan a Izolda*. Hudba o láske a bolesti, výkrik romantickej citovosti, ktorá ani dnes nestratila nič zo svojej mohutnosti. *Tristan* je i pre nás veľkou hudobnou básňou o večnej láske. Wagner tu ospevuje i oplakáva svoj vlastný príbeh, posunutý do stredoveku. Minulosť sa, ako u neho vždy, i tu dostáva do legendárneho, mytologického sveta, v ktorom platí, že i „ľudia boli božskejší, pretože bohovia boli ľudskejší...". Tento okrídlený Schillerov aforizmus sa vzťahuje nielen na *Tristana*, ale aj na celý Wagnerov duchovný odkaz. Javisko jeho mýtického sveta leží severnejšie než staré antické divadlo. Jeho polobožské postavy vyvierajú z iného prameňa fantázie. Nech majú však akúkoľvek genézu, Wagnerova hudba ich posväcuje. Lenárd pochopil Wagnera ako veľké vlnobitie citov, ako vulkanickú, magickú, pravdivú hudbu.

Po hudbe, ktorá, obrazne povedané, zostupuje z neba na zem, sa zastavme pri spomínanom Waltonovom koncertantnom diele, ktoré vzniklo roku 1956. Po prvom počutí by bolo možné povedať, že Walton kompozične nadväzuje na klasikov 20. storočia. Vo všeobecnosti by to mohla byť pravda, no Waltonova vynachádzavosť sa vzďaľuje akémukoľvek prirovnaniu. Jeho koncertantnosť tvorivo obchádza akýkoľvek exhibicionizmus. Walton neznáša uvravenosť, jeho myšlienky sú strohé, priezračné. Pripomínajú holé vety s jasnou prenikavou myšlienkou. Jeho hudba sa nechce za každú cenu páčiť, no nemôže poslucháča nezaujať. V koncertantnosti sa prejavuje invenčná hravosť. V meditáciách nie je Walton citovo preexponovaný, je vždy mužný, priamočiary, i tu vedome obchádza rozvláčnosť. V každom okamihu však žiari nápad, myšlienka. Sólista mal dokonale prečítanú partitúru (nie iba svoj part) a bolo

zrejmé, že vie o všetkom, čo sa deje v hudbe. Dokázal nielen sólisticky vyniknúť, ale tiež viesť dialóg s orchestrom. Webber je nielen znamenitý violončelista, ale predovšetkým veľký muzikant. V jeho hre cítiť nadhľad, zrozumiteľnosť. SF a O. Lenárd mu boli dôstojnými partnermi, no nadhľad J. L. Webbera jednoznačne dominoval.

K záslužnému oživovaniu hodnôt minulosti patrí i predvedenie Skriabinovho opusu 54 – *Poème de l'Extase* (Báseň extázy). Dobre, že skladateľ nedovolil uviesť v partitúre svoj výklad vo veršoch, a verím, že ani poslucháč nepočúva toto veľdielo tak, aby si onen nevšedný hudobný zážitok verbálne transformoval. Skriabinova *Báseň extázy* je od prvého do posledného taktu jedinečná a strhujúca HUDBA, ktorá nepotrebuje komentáre. Exponované myšlienky som vnímal ako silu, ako energiu, ktorá vyžaruje čosi, čo nemožno pomenovať. Veď prvá téma, téma úzkosti, trýzne a trápenia, by mohla byť i spevom anjela smrti. Téma snenia, túžby zasa nepretržitým spevom múz. V expozícii sa stretáva osem anjelov, osem duchovných síl, skoro ako v biblických zjaveniach. Každá myšlienka má svoje vyžarovanie a vstupuje do zápasu s ďalšími... V umení neexistuje nič krajšie a nič vzrušujúcejšie, než veľké záverečné vyvrcholenie boja, v ktorom sa symbol božskej sily zjaví ako prenikavý lúč akordu *C dur*. Ten svojou veľkoleposťou ukončí zápas. Interpretácia bola jedinečná...

IGOR BERGER

Racionálna výživa, povedali by sme si, keby bola reč o jedle. Keďže však ide o mierne modifikovanú metaforu, ktorú v podobe adjektíva zvykneme aplikovať i na umelecké výkony, výslednica nebude najpozitívnejšia. Áno, prevažnú časť ďalšieho abonentného koncertu Slovenskej filharmónie zo **17. februára** si dovolím označiť ako nemastnú-neslanú, a to bez obáv z neskorších výčitiek svedomia.

Na pódium SF sa postavil hosť z Orientu, Japonec **Kazuhiko Komatsu**. Nie sú mi známe okolnosti jeho angažovania, ale ak mal prísť do Bratislavy iba kvôli dvom koncertom, nepovažoval by som to za práve účelne využité peniaze. Nechcem mu uprieť profesionálny prístup, prehľad a dôvernú znalosť hudobného materiálu, ale na tých pár skúškach sa mu s orchestrom SF príliš zblížiť nepodarilo. Nakoniec najpriaznivejšie zapôsobila hudba jeho krajana Ryöhei Hiroseho, krátka, úderná *Slávnostná predohra* z roku 1972, komponovaná pri príležitosti otvorenia Zimných olympijských hier v Sappore. Autor v nej skombinoval bohatý inštrumentár bicích nástrojov (až 5 hráčov!) a občasné náznaky čerpania zo žriedla japonského folklóru s osvedčenými štylistickými postupmi európskej hudby asi zo začiatku storočia. Tomuto „zdravému eklekticizmu" však Hirose dal zmysluplný tektonický rámec a rezolútne rytmické impulzy. Z interpretačného hľadiska pokladám jeho *Slávnostnú predohru* za najvydarenejšie číslo večera. Bez akejkoľvek logickej nadväznosti toto oslnivo-efektné dielo vystriedal krajne introvertný, meditatívne závažný *Koncert pre violu a orchester* od Bélu Bartóka, jeho labutia pieseň. V úlohe sólistu sa predstavil **František Magyar**, zakladajúci člen Moyzesovho kvarteta a dlhoročný člen orchestra SF. V jeho výkone upútali istota, rozvaha a skromnosť, no emotívnou intenzitou a nadšením rozhodne neoplýval. Pokus F. Magyara o pretlmočenie Bartókovej, inak nesmierne náročnej hudobnej výpovede poznačili vlažná korektnosť, obmedzené dynamické rozpätie a takmer indiferentný výraz.

K. KOMATSU
FOTO ARCHÍV

Klasická symfónia D dur op. 25 od Sergeja Prokofieva sa pod taktovkou japonského hosťa ocitla ešte bližšie k pomyselnej rovine neslávneho „priemeru", ba možno trochu aj pod ňou. Veľmi podivuhodným dramaturgickým rozhodnutím je už umiestnenie zhruba 20-minútovej skladby do druhej polovice koncertu ako jej výhradná náplň – podobne, ako týždeň predtým v prípade *Básne extázy*. Koncert sa tak skončil už o 20.19, čo je azda hodina čistého času. No comment. Samotná interpretácia *Klasickej symfónie* zanechala v prvom rade pochybnosti o stave Komatsuho vnútornej identifikácie s týmto dielom. Dirigent ho poňal v prvom rade expanzívne a monumentalizujúco – čo sa mi javilo ako krajne nevhodné. Veď tento neoklasicistický skvost je v prvom rade zásobnicou vtipu, duchaplnosti, jemnocitu, ironického pôvabu, kde s veľkoryso expresívnymi gestami radno narábať nanajvýš opatrne. A čo detailné precizovanie hudobných fráz, rafinované filigránstvo lineárnych štruktúr, kvázirokokový sarkazmus, priezračnosť, kompaktnosť zvuku?... To všetko v tento večer do značnej miery chýbalo. Ba naopak, miestami sa zvuk huslí a viol akoby „rozpadával". Našťastie iba miestami a ako celok tento koncert vlastne ani nebol zlý. Všetko je vraj relatívne...

TOMÁŠ HORKAY

Abonentné koncerty **24.** a **25. februára** patrili **Slovenskému komornému orchestru**. Bol to koncert, líšiaci sa od predchádzajúcich stretnutí s warchalovcami, pretože bol venovaný životnému jubileu umelca, ktorý už štyridsať rokov stojí na výslní nášho koncertného života.

Bohdan Warchal je umelcom, pre ktorého hudba znamená život. Túžba po dokonalosti ho stimulovala do nevšednej pracovitosti, iskra, ktorá v ňom stále tlie, posvätila to každodenné a obdarovala nás radosťou i krásou, ktorá vyžaruje z jeho umenia. No teraz ku koncertu venovanému hudbe 20. storočia.

Ak by sa urobilo desatoro z hudby 20. storočia, rozhodne by kdesi na začiatku stál Webern a jeho *Päť skladieb pre sláčikový orchester* op. 5. Touto hudbou totiž Webern vykročil na cestu svojho veľkého učiteľa Arnolda Schönberga, ktorá, ako sa ukázalo, znamenala kliatbu i požehnanie. Pre Weberna bola požehnaním, pre ďalších neraz pascou. Webern sa v tomto svojom diele jedinečne „odpútal" od tonálnej hudby a rovnako aj od Schönberga. Bol to krok jediným možným správnym smerom. Preč od zástupu epigónov do sveta fantázie. Webern sa nezriekol „inžinierskej techniky" druhej viedenskej školy, nekonvertoval zo Schönbergovho kompozičného „nového zákona": bol ortodoxný a zároveň jedinečný, fanatický a tvorivý – tvrdošijný vo svojom projektovaní a nespútaný vo fantázii. Z jeho opusu č. 5 vyžaruje toľká neha a aristokratická ušľachtilosť, že každú časť by bolo možné nazvať malou komornou hudobnou básňou. I Warchal pristupoval k Webernovi s posvätnou úctou. Poznal zmysel každej noty, každého záchvevu. Rozumel hudbe a zrozumiteľne ju vykladal. Jeho prejav bol čitateľný a poetický. V dramaturgickom su-

sedstve s Webernom sa ocitol Yui Kakinuma a jeho *Hra sklenených perál*. Aby som bol úprimný, nebola to najšťastnejšia programová voľba. U Kakinumu je všetko transparentné – exotickosť, programovosť a, žiaľ, i kompozičná štruktúra. Možno v inej programovej konštelácii by človek túto hudbu zniesol, no v susedstve s Webernom a vzápätí s Hindemithom rozhodne nie. Čo B. Warchala mohlo zaujať na tejto exotickej hudbe je azda to, že Kakinuma rozumie sláčikovým nástrojom. Vie navonok rozžiariť celý orchester. Žiaľ, prenikavá hĺbka, ktorá dáva veciam duchovnú opodstatnenosť, tu neexistuje. Návrat k „veľkej hudbe" nastal v okamihu, keď zaznela *Smútočná hudba* pre violu a sláčikový orchester Paula Hindemitha (sólista **Bohdan Warchal ml.** – viola). I keď je Hindemithova hudba výsostne komorná a jednoznačne cítená inštrumentálne, predsa len pripomína zvláštne rekviem, v ktorom violista dopovie, dospieva, dokomentuje všetko to, čo „vysloví" komorné teleso. Viola nekoncertuje, ale ozvláštňuje. Je to, obrazne povedané, kantor spievajúci kadiš (zádušný obrad). Záverečný chorál je rozhodne najsvätejším miestom v tejto hudbe, veľké oslobodenie duše od bolesti.

V dramaturgickom panteóne klasikov hudby 20. storočia sa po prestávke ocitol jeden z ďalších velikánov: Dmitrij Šostakovič a jeho *Komorná symfónia c mol* op. 118bis. Hovorí sa, že Boh stvoril človeka na svoj obraz. Pri tejto myšlienke si vždy spomeniem na Šostakoviča. Jeho hudba to dokazuje, pretože často z „ničoho", z hlbiny, zo zeme (tentoraz zo štyroch tónov) postaví veľkolepé dielo. Možno to nazvať kryptogramom, alebo projektovaním dvoch sekundových krokov – jedného stúpajúceho a druhého klesajúceho, pričom tieto dva kroky sú predelené klesajúcou terciou. Existuje vôbec niečo zdanlivo jednoduchšie? *D – Es* a potom *C – H*. To je všetko, čo potrebuje Šostakovič, ostatné dokáže stvoriť. Spočiatku je to plač, potom výkrik, výsmech, bezradnosť, diabolský tanec, geniálna triviálnosť a potom hlboká meditácia. Pravda, myšlienková rozmanitosť sa v priebehu symfónie rozrastá, ale genetická identita základného štvortónového motivického jadra je všadeprítomná a živá. Spolutvorcom tohto čarovného zážitku bol Slovenský komorný orchester a jeho umelecký vedúci Bohdan Warchal.

IGOR BERGER

SLOVENSKÉ FILHARMONICKÉ OKTETO

Séria symfonických koncertov je v každej sezóne zdrojom určitého stereotypu, ktorému sa dobrý dramaturg (alebo kolektív odborníkov-dramaturgov) snaží vyhnúť. Jednou z klasických možností oživenia je zaradenie cyklu komorných koncertov, zväčša sláčikových súborov (kvartetá), menej v ich kombinácii s dychovými nástrojmi, či dokonca priamo dychových súborov. Z tohto hľadiska bol príjemným spestrením koncert **Slovenského filharmonického okteta** v zložení Igor Fábera, Ladislav Roth – hoboje, Jozef Luptáčik (umelecký vedúci), Saša Jaško – klarinety, Roman Mešina, Peter Šagát – fagoty a Roman Bielek, Miloš Števove – lesné rohy. Súbor sa predstavil s klasickým repertoárom (rozumej: repertoárom spadajúcim do obdobia klasicizmu), ktorého ťažisko tvorili oktetové kompozície W. A. Mozarta (*Divertimento Es dur* KV Anh. 226) a F. V. Krommera-Kramáře *Partita F dur* op. 57), doplnené menej známym *Divertimentom* J. Haydna (F dur Hob. II: 15 v sextetovom zložení 2 hoboje, fagoty a lesné rohy) a *Sextetom Es dur* op. 71 od L. van Beethovena v odlišnom obsadení (2 klarinety, fagoty, lesné rohy), ktoré reprezentujú umelecký vrchol tohto žánru. Hoci program pozostával výlučne z pôvodných kompozícií (častejšie druhú polovicu programu takýchto telies tvoria dobové úpravy zo známych opier či iných populárnych skladieb), variabilnosť obsadenia (dve oktetá skombinované s jedným sextetom s hobojmi a ďalšou sextetovou kompozíciou s klarinetmi) dostatočne oživila štruktúru koncertu a predišla prípadnému zvukovému stereotypu.

SLOVENSKÉ FILHARMONICKÉ KVARTETO

FOTO ARCHÍV

Pred samotným recenzovaním koncertu chcem poznamenať, že súhrn mojich predstáv (vyprofilovaných aktívnym hraním v súbore Maria Theresia Harmonie a nemenej prostredníctvom nahrávok, ktoré cielene zhromažďujem a pozorne počúvam) o interpretácii jednotlivých kompozícií sa podstatne odlišuje od interpretačného ideálu, aký naznačili členovia Slovenského filharmonického okteta. Môj vlastný interpretačný ideál sa odvíja od historických poznatkov o interpretačnej praxi 18. a 19. storočia, ktoré blahodarne pôsobia na jednu z najdôležitejších čŕt interpretácie, a to na jej variabilitu. Napríklad notový text sa všeobecne, ale špeciálne v prípade pôvodných kompozícií určených pre dychové nástroje (zrod väčšiny z nich spadá do druhej polovice 18. a prvých dekád 19. storočia) obmedzuje na minimálne množstvo agogických, dynamických a výrazových indícií. Skladateľ vychádzal z predpokladu, že interpreti sú vybavení štandardnou znalosťou dobovej praxe, preto nebol dôvod vpisovať takéto samozrejmosti do partitúry či partov (to sa týka aj tvorby takých autorov, akými boli W. A. Mozart či J. Haydn, neplatí to však v súvislosti s Beethovenovou tvorbou, ktorá je v tomto ohľade prepracovanejšia). Ďalšou dôležitou informáciou získanou na základe preštudovaných dobových traktátov je doznievanie barokovej gestiky (a nepochybne ďalších dôležitých čŕt) v interpretačnej praxi obdobia klasicizmu.

V súvislosti s odlišnosťou vlastných očakávaní a interpretácie Slovenského filharmonického okteta sa mi žiada otvoriť filozofickú rovinu interpretácie. Domnievam sa, že interpret by mal nielen osobnostne rásť v úzko remeselnej línii, ale tiež rozširovať svoj rozhľad o kultúrne, intelektuálne a ďalšie oblasti, aby mohol byť pripravený sprostredkovať všetky dimenzie. Nedostatok vybavenosti interpreta môže znamenať (a aj znamená) nielen pomerne nekorektnú interpretáciu diela, ale aj a najmä radikálne okliešteniе osobnostného rozmeru interpretácie, čo je hádam najzaujímavejšou časťou interpretácie a najvzácnejším vkladom interpreta do diela. Trúfam si dokonca povedať, že všetko, čo interpret nosí v hlave (spôsob uvažovania, množstvo a typ informácií, hodnotové kritériá), sa významne podpisuje pod to, čo vysiela pri interpretácii v duchovnej rovine, a pod to, aká je (a či vôbec je) kvalita duchovného zážitku z hudby.

Slovenské filharmonické okteto demonštrovalo určité kvality v základných parametroch, akými sú súhra a intonácia. Každý interpret z vlastnej skú-

senosti vie, že najčastejšou príčinou zníženej kvality týchto parametrov býva ambícia ísť za hranicu vlastných schopností a odovzdať v danej chvíli všetko svoje umenie v prospech vyznenia diela a umeleckého zážitku obecenstva. Túto energiu a umelecké nasadenie obecenstvo vždy cíti a aj napriek technickým nedostatkom nakoniec ocení. Naopak, hranie „na istotu" v pohodlnej dynamike, mdlých tempách, účelovo upravenej agogike, či s nádychmi prerušujúcimi logické melodické línie, ale najmä bez vnútorného umeleckého zápalu a energie (ale v prospech zachovania kvality určitých technických parametrov) je vždy už od začiatku interpretačnou a umeleckou prehrou.

Podrobné rozoberanie interpretácie jednotlivých skladieb (podobne ako umeleckých kvalít hráčov súboru) nemá hlbšie opodstatnenie. Ani jedna z predvedených kompozícií sa od naznačenej kvality výrazne neodklonila a u jednotlivých hráčov sa ukázali len minimálne kvalitatívne rozdiely. Naopak, všetci členovia súboru predviedli očakávanú remeselnú a technickú zručnosť. Je zaujímavé (a z hľadiska objektivity dôležité) uviesť, že koncert zanechal v časti odbornej verejnosti (obecenstva) dobrý dojem. Otázkou však zostáva, aký interpretačný ideál a hodnoty tento súbor svojou hrou reprezentoval. Obávam sa, že som ich napriek usilovnému hľadaniu nenašiel.

RÓBERT ŠEBESTA

SOSR VO FEBRUÁRI

Svetlé chvíle Mirka Krajčiho

„Vážení návštevníci, s poľutovaním vám oznamujeme, že z dôvodu náhleho ochorenia Doc. Róberta Stankovského dnešný koncert diriguje Mirko Krajči."

Podobný strohý oznam, pripojený k pôvodnému textu koncertného bulletinu, nevyvoláva v návštevníkoch, ktorým je adresovaný, vždy, všade a za každých okolností pozitívne emócie. Pre našu konštelaciu to neplatilo. **Mirka Krajčiho** naša hudobná verejnosť dosiaľ poznala predovšetkým ako veľmi zaujímavého skladateľa, predstaviteľa najmladšej generácie. No po **10. februári**, keď v preplnenom Koncertnom štúdiu Slovenského rozhlasu obstál na čele Symfonického orchestra Slovenského rozhlasu minimálne na jednotku s hviezdičkou, mala by ho poznať aj ako jednu z najvýraznejších dirigentských nádejí na Slovensku.

Už po niekoľkých úvodných tónoch slávnej predohry ku Glinkovej opere *Ruslan a Ľudmila* som cítil, že tento večer veru nebude obyčajný. Krajči totiž nič nenechával na náhodu a rozhlasoví symfonici sa pod jeho suverénnou taktovkou rozohrali k impozantnému, parádnemu ohňostroju, k hudobnej atrakcii vyrážajúcej dych, kde sa v organickej jednote prelínali široký ruský spev a pregnantné, temperamentné práskanie. Naozaj skvelý začiatok. Aj pokračovanie možno označiť za vynikajúce, i keď s istými výhradami; no vnímať a predsvedčivo interpretovať hudbu Johannesa Brahmsa predstavuje jeden z najtvrdších orieškov, na ktorom si svoje zuby vylamovali už i tí najväčší. *Dvojkoncert pre husle, violončelo a orchester* op. 102 je obzvlášť ťažký, vážny a trudnomyseľný. Sólové party tlmočili dve skutočné osobnosti svojho nástroja, **Václav Hudeček** na husliach a **Jozef Podhoranský** na violončele. Aj keď obaja odovzdali štandardne suverénny a vysoko profesionálny výkon, trochu, najmä v okrajových častiach, som cítil rozpor medzi azda príliš pedantným, prešpekulovaným prístupom dirigenta a väčšou, slobodnejšou emotívnosťou oboch sólistov, inklinujúcich viac k romantickému vzletu. O to viac ma zaujala očarujúca prechádzka hlbinami brahmsovských meditácií v druhej, pomalej časti diela.

Tzv. romantický koncert dovŕšila napokon Dvořákova *8. symfónia G dur*. Toto dielo a jeho autor patria nepochybne k najpreferovanejším hudobným fenoménom na Slovensku; neraz však ich prezentáciu nemožno označiť za práve najdôstojnejšiu. Mirko Krajči a rozhlasový orchester zato ponúkli tento večer lahôdku najvyššej kvality. Už dávno som na slovenských koncertných pódiách nezacítil taký nádych niečoho ozaj posvätného, výnimočného: pocit, že interpret je s hudbou doslova zrastený, že ju podáva s takou nenútenou sústredenosťou, aká doslova elektrizuje sálu a vyráža dych. Bol to spôsob, akým sa pod Krajčiho taktovkou spontánne a prirodzene rozvíjali Dvořákove hudobné myšlienky, vyváženosť orchestrálneho zvuku, precízne vypracovanie každého detailu, každej frázy, no nikdy nie na úkor celku, s neslýchanou autentickosťou žiariace bohatstvo výrazového sveta autora od temnej rezignácie cez hrmiace blesky vášne po idylické farby svetla a šťastia, ale bola to aj premyslenosť, ktorá sa nikdy nezvrhla na akademizmus, vrúcnosť, ktorá sa nikdy nezvrhla na honosný pátos, a v neposlednom rade schopnosť myslieť vo viacerých dimenziách, vo viacerých vrstvách, schopnosť dosiahnuť, aby jedna a tá istá myšlienka zaznela, vždy keď sa objaví, trochu inak...

Vo vymenúvaní týchto superlatívov by sa dalo pokračovať... Na záver želám Mirkovi Krajčimu veľa úspechov a sebe a azda i celej hudobnej verejnosti, aby sme ho v budúcnosti na našich koncertných pódiách vídavali čo najčastejšie.

TOMÁŠ HORKAY

MELODRÁMA – ASPOŇ KONCERTNE...

Učebnicové vedomosti o melodráme sa premenili na zážitok **30. januára** na 4. koncerte sezóny 1999–2000, ktorý usporiadali Komorný orchester mesta Bratislavy **Cappella Istropolitana** a Mestské kultúrne stredisko v Bratislave v Zrkadlovej sieni Primaciálneho paláca.

Okrem úvodných concerti grossi **Corelliho, Geminianiho** a **Locatelliho** predviedol orchester aj scénickú melodrámu **Jiřího Antonína Bendu** *Ariadna na Naxe*. Podnetom pre tento dramaturgický krok bol nielen dirigent koncertu **Jaroslav Krček** (ČR), ale aj spoluúčinkujúci herci **Jitka Molavcová** a **Alfréd Strejček** (ČR).

Ako je známe, Benda bol priekopníkom a vrcholným tvorcom melodrámy. Po zakladateľskom diele tohto druhu od Jeana Jacquesa Rousseaua (*Pygmalion*, 1770) J. A. Benda o päť rokov neskôr (1775) premiéroval v Gothe (Nemecko) a vzápätí v Lipsku s neobyčajným úspechom svoju *Ariadnu na Naxe*, v ktorej spracoval tému z gréckej mytológie o Ariadne, dcére krétskeho kráľa Mínóa. Svoju scénickú melodrámu napísal Benda pre slávnu tragédku tých čias Karolinu Brandesovú. Nevedno, s akým pátosom prednášala kedysi svoj part ona, no Jitka Molavcová a Alfred Strejček interpretovali textovú časť bravúrne: nielen spamäti, ale aj výrazovo prepracovane. J. Krček a herci „zrežírovali" herecké party aj priestorovo (hlasy z balkóna Zrkadlovky, príchody zo vstupných priestorov sály, pohyb hercov pred orchestrom, dotvorenie textu pohybom atď.). A tak scénická melodráma J. Bendu bola predvedená viac ako len koncertne. Jitku Molavcovú poznáme dlhé roky z kabaretných vystúpení v Semafore, preto jej dramatický nerv bol pre mnohých prekvapením. Skvele zapôsobil aj skúsený herec

a recitátor Alfred Strejček v úlohe Thésea.

Jaroslav Krček so svojím príznačným temperamentom a emotívnosťou viedol hercov aj hudobníkov k výrazovo vypätému prejavu, pričom vychádzal z toho, že Benda predišiel svoju dobu raného klasicizmu a v hudbe využíval niekedy postupy a výrazové prostriedky prislúchajúce skôr vrcholnému klasicizmu. Na poslucháčov a divákov to nepochybne zapôsobilo. Skúsenejší poslucháč mal však predsa len pocit priveľkého dramatizmu, ktorý najmä v hudobných úsekoch unavoval. Ale aj s jemnými výhradami voči štýlovému posunu diela dirigentom treba privítať predvedenie melodrámy, ktorá na našich koncertoch absentuje.

Krčkov interpretačný profil, inklinujúci k pátosu a vypätým zvukovým plochám, sa potvrdil aj v úvodných, čisto inštrumentálnych dielach **A. Corelliho** (*Concerto grosso op. 6, č. 10*), **F. Geminianiho** (*Concerto grosso A dur op. 2, č. 6*) a **G. B. Locatelliho** (*Concerto grosso op. 1, č. 2*). Tu mal poslucháč ešte väčší pocit jednotvárnosti. Corelli, Geminiani a Locatelli si vyžadujú viac štýlovej presnosti a rešpektovania barokových výrazových zvláštností než melodramatické stvárnenie gréckeho eposu klasicistického skladateľa... Cappella Istropolitana hrala vo všetkých dielach presne, intonačne precízne – rešpektujúc dirigenta.

Dobre vybraný čas podujatia – nedeľné popoludnie – je ďalším kladným bodom cyklu, ktorý pripravuje Komorný orchester mesta Bratislavy svojim priaznivcom.

TERÉZIA URSÍNYOVÁ

PERGLEROV CHOPIN A DEBUSSY

Sympatizujem s odhodlaním klaviristu **Františka Perglera** pri koncipovaní dramaturgie záveru umeleckej časti jeho doktorandského štúdia na VŠMU. **10. januára** v Zrkadlovej sieni Primaciálneho paláca uviedol najskôr komplet *24 prelúdií* op. 28 od Fryderyka Chopina. Tento romantický klenot je kaleidoskopom najrozmanitejších nálad, spojených s exhibíciou všetkých druhov techniky. Interpret nemá možnosť vydýchnuť si, z pódia odchádza až po odznení posledného prelúdia. Pre takéto nároky na koncertnom pódiu tento opus nebýva často interpretovaný. Pokiaľ je nám známe, na tento čin sa u nás odhodlala Perglerova školiteľka prof. Ida Černecká.

Pohľad interpreta sa v štádiu prípravy diela postupne mení, kryštalizuje, až dospieva k určitému stupňu v presvedčivosti výrazu i v miere vyváženosti jednotlivých interpretačných parametrov. Rokmi sa uhly pohľadu na dielo môžu meniť.

Pergler často nekoncertuje, čo zrejme spolu s faktom, že v tomto prípade bol jeho recitál spojený s istým kvalifikačným postupom, determinovalo jeho psychiku. V Chopinovi ťažisko problému spočívalo vo zvýšenej miere temperamentu, vášnivej dramatickosti a dávkovaní pátosu (*Prelúdiá E dur, g mol*), čo sa prejavovalo aj tam, kde to nebolo práve najvhodnejšie. Nemôžeme mu však uprieť zmysel pre lyriku, najmä v týchto polohách dominoval jeho zmysel pre dynamické finesy (napríklad tajomný nástup stredného dielu *Prelúdia Des dur*, ale aj v *Prelúdiách e mol, h mol, Fis dur*). Menej sa mu darilo v brilantnom *Prelúdiu b mol* (ako prídavok ho zopakoval presvedčivejšie i precíznejšie). Výhrady na adresu *Prelúdia A dur* sa dotýkajú tempa. *Prelúdium c mol* v tomto zmysle zvládol, až na zbytočne vygradovaný záver, šťastnejšie. Prehnaná vášnivosť skreslila napríklad *Prelúdium f mol*, naproti tomu jeho dravý elán pomerne presvedčivo korešpondoval s *Prelúdiom d mol*. A tak nám jeho výkon pripomínal stavbára, ktorý svoj stavebný materiál nedokáže usporiadať do celku, aký by bol v súlade s jeho predstavami.

Zmysel pre nuansy tónotvorby ešte dôkladnejšie využil Pergler v cykle fantazijne impresionistických obrazov Mauricea Ravela *Zrkadlá*. Jeho mladistvý temperament okorenil, pochopiteľne, aj tento opus, tu sa však nedostal do príkrejšieho rozporu so štýlovými postulátmi (*Alborada del grazioso*). Trblietavosť farieb dominovala vo vstupnej časti *Nočné mory*, zaujali účinné plochy *Údolia zvonov*, či náladová atmosféra *Bárky na oceáne*.

Pergler vo svojom vývoji dosiahol isté štádium zrelosti, pre ďalší rast však bezpodmienečne potrebuje pódiovú prax, ktorá by mu dodala viac sebavedomia i priestor na sebakontrolu. Potom sa iste prejaví jeho komplexná muzikalita pri stvárňovaní interpretovaných diel.

VLADIMÍR ČÍŽIK

KLAVIRISTA DIMITAR CANEV

Klavírny monotematický recitál **1. februára** v Koncertnej sále Zichyho paláca pripravil mladý bulharský umelec **Dimitar Canev**. V jeho impozantnom a bravúrnom predvedení mali poslucháči možnosť oboznámiť sa s unikátnym cyklom rozsiahleho závažného diela Oliviera Messiaena. Skladateľ, oplyvnený štúdiom orientálnych kultúr, výrazne prispel k hľadaniu nových ciest vo vývoji európskeho kompozičného myslenia. Jeho individuálna a svojrázna kompozičná technika sa prejavuje i v uvedenom klavírnom diele s názvom *Dvadsať pohľadov na dieťa Ježiša*, ktorého námet autor čerpal z Biblie. Kontrastnosť, premenlivosť, zvukovofarebná vynachádzavosť tematického materiálu napriek spájaniu rozličných štylizácií (staroindické rytmy, staroveké grécke metrum, gregoriánsky chorál, stredoveká symbolika) vyúsťujú do kompaktného celku. D. Canev dokázal skĺbiť jednotlivé časti do jednoliateho prúdu hudby poetických i dramaticky vyznievajúcich obrazov, dielo interpretoval neobyčajne sugestívne s obdivuhodnou virtuozitou. *Dvadsať pohľadov na dieťa Ježiš* O. Messiaen napísal v roku 1945 a až po veľkom časovom odstupe sme mali možnosť vypočuť si ho v koncertnom vystúpení i u nás.

BOŽENA DLHÁŇOVÁ

ORIENTÁCIA NA SÚČASNOSŤ

Rok po recitáli v Mirbachovom paláci mal **Eugen Prochác** ďalší bratislavský koncert, tentoraz v Zrkadlovej sieni Primaciálneho paláca (25. januára) a opäť v spolupráci s klaviristkou **Eleonórou Škutovou**, ktorá interpretačný dojem koncertov s viacerými umelcami dotvára svojimi mimoriadnymi virtuóznymi schopnosťami a štýlovou presnosťou. V Eleonóre Škutovej vyrástla klaviristka, ktorá sa špecializuje najmä na súčasnú tvorbu, dokonale ovláda jej požiadavky a nikdy nezanikne ako „klavírny sprievod". Neumožňujú jej to už samotné party komorných diel hudby 20. storočia, ktoré od klaviristov vyžadujú technické a virtuózne predpoklady; tieto podmienky E. Škutová spĺňa a – je naozaj brilantná!

FOTO J. KRÁLIK

E. PROCHÁC

Pravda, komorný koncert v „Zrkadlovke" patril najmä Eugenovi Prochácovi, ktorý si – takmer ako v Mirbachovom paláci – vybral do dramaturgie recitálu iba diela autorov 20. storočia. Je

to odvážna, no ucelená dramaturgia, ktorá hovorí o „jasnej" hlave sólistu a štýlovej zameranosti tohto recitálu. Prochác je pre hudbu 20. storočia priam stvorený: šťavnatým, zvukovo bohatým, sýtym tónom, razanciou a výbušnosťou, rytmickou a intonačnou presnosťou aj v najzložitejších pasážach, zmyslom pre hru farieb a celkovou virtuozitou. V súhre s E. Škutovou boli ideálnou interpretačnou dvojicou, ktorá hudbe 20. storočia nielen rozumie, ale má z nej aj zjavnú radosť.

Neobaroková *Talianska suita* od Igora Stravinského bola tým najpriehľadnejším, „najklasickejším" dielom večera, v ktorom hudba 20. storočia znie iba ako jemný ťah štetca na maliarskom plátne. Skladba *In fire* od Dave Heatha je efektné dielo, v ktorom sa vedľa zvukových clustrov a záplavy virtuóznych blokov objavujú aj pôvabné, priam romanticky rozospievané témy. Dave Heath (nar. 1956) rád využíva aj náznaky jazzovej rytmizácie. Na nároky je to ozajstný interpretačný „oheň", ktorému však nechýba ani tiché plápolanie (v 2. časti), oboma umelcami vo finále opäť „rozdúchané" do zvukovo pohanskej opojnosti.

Oproti tomu je skladba *Fratres* od Arvo Pärta oveľa pokojnejšia, obsažnejšia (čo sa týka programovej fantázie). Po počiatočnej razancii končí v hlbokej melanchólii a v *ppp*.

Najvzácnejším a najnáročnejším opusom koncertu bola Šostakovičova *Sonáta d mol* op. 40, v ktorej sa jedinečne prejavil génius autora. Je to nádherná hudba s logickou tematickou stavbou, vnútornou štruktúrovanosťou hudby, bohatstvom myšlienok, ktoré rozprávajú príbeh diela bez akýchkoľvek obrazových asociácií. Šostakovič nás vtiahol do svojho hlbokého sveta tak fascinujúco, že sme ani nedýchali. Pritom svojim interpretom poskytol množstvo výrazových a technických valérov.

Eugen Prochác je v silnej slovenskej violončelovej zostave sólistov osobitým zjavom, viac orientovaným na súčasnú než na klasickú či barokovú literatúru. Napriek tomu rada by som ho po istom čase počula aj v Bachovi a Beethovenovi...

TERÉZIA URSÍNYOVÁ

HUDBA NA HRADE

Koncom minulého roka sa v priestoroch bratislavského Hradu opäť uskutočnil cyklus komorných kocertov, resp. recitálov Hudba na Hrade, a to vždy v nedeľu poobede. Organizátori (Hudobné centrum, Spolok koncertných umelcov pri Slovenskej hudobnej únii a Hudobné múzeum) si dali tak záležať na pestrosti dramaturgie a interpretačného zastúpenia (šlo takmer výlučne o domácich umelcov), až to hraničilo s nesúrodosťou. Mal som to šťastie byť prítomný na štyroch zo šiestich koncertov, jeden som počul „napoly" z minidisku a ten vianočný ma už v hlavnom meste nezastihol.

Cyklus odštartoval **14. novembra Imrich Szabó**. Ostrieľaný organový virtuóz mal trochu smolu, pretože v tom istom čase sa konal aj jeden z koncertov festivalu Melos-Étos a organovú hudbu na Hrade uprednostnilo iba sedemnásť poslucháčov. Možno by stačilo trochu pružnosti – presunúť jeho recitál na iný termín (poznámka pre kompetentných). Szabó i tentoraz podal suverénny a sebavedomý výkon, námietky by som vzhľadom na obmedzené možnosti malého neobarokového nástroja mal najmä proti jeho príliš univerzálnemu repertoáru. Najpresvedčivejšie v Szabóovom poňatí vyzneli Bachovo *Prelúdium a fúga h mol* z úvodu a *Finále 3. symfónie* Louisa Vierneho zo záveru koncertu, kým Lisztove dve nekonečne obohrávané veľdiela (*Prelúdium a fúga na B-A-C-H* a *Variácie na „Weinen, Klagen..."*) trochu trpeli zvukovou „nekompatibilitou" organa, ako aj istou opatrnosťou a stereotypom, hoci ťah a dramatický elán organistovi uprieť nemožno. Szabóov cit pre francúzsky esprit a prednostne lyrická povaha sa naplno prejavili vo Franckovom *Choráli č. 3 a mol*, kde umelec pôsobil slobodnejšie, spontánnejšie, prirodzenejšie než v predchádzajúcich skladbách, takže môj celkový dojem z jeho vystúpenia sa napokon ukázal ako „skôr" pozitívny.

Ako „veľmi" pozitívny by som označil koncert o týždeň neskôr, flautový recitál **Moniky Štreitovej-Popelářovej** (ČR), doktorandky VŠMU s nanajvýš tvorivou asistenciou mladého organistu **Mareka Vrábla**. Práve tento koncert som si vypočul až dodatočne, vďaka agilnej flautistke – bohužiaľ, na nahrávke boli iba jej sólové čísla, takže sólové diela pre organ v podaní M. Vrábla mojej recepcii unikli. Pre poslucháčov musela byť dramaturgia šokujúca, veď všetky prednesené kompozície – s výnimkou skladby Franka Martina z roku 1938 – vznikli v druhej polovici 20. storočia. Boli však pretlmočené brilantne, s maximálnym precítením a odovzdanosťou. M. Štreitová-Popelářová disponuje ohnivým temperamentom a schopnosťou vykúzliť zo svojej flauty emociálne nasýtený, vo všetkých polohách bohato diferencovaný tón. M. Vrábel jej dotváral podmienky pre plnohodnotný umelecký dialóg, pričom mnohokrát mal možnosť aj „sólisticky" excelovať. Odznela krátka a pochmúrna *Meditácia pre flautu a organ* od Ivana Paríka z roku 1998, farebná a efektná *Rapsódia pre flautu a organ* J. Weavera z roku 1967, relatívne rozsiahla a závažná *Sonata da chiesa* pre flautu a organ Franka Martina, trojminútové *Rekviem pre sólovú flautu* od K. Fukushimu a na záver najavantgardnejšie pôsobiaca *Vízia pre flautu a organ* od súčasného nemeckého autora K. Dietricha z roku 1982, plná prudkých kontrastov, výbušnej energie a využitia špecifických zvukových možností oboch nástrojov (napríklad konfrontácia flauty a flautového registra na organe). Interpreti predneseným skladbám zrejme neostali nič dlžní a dokázali, že súčasná hudba môže byť príťažlivá aj mimo rámca špecializovaných festivalov, „len tak".

Diametrálne protichodný dojem som si odniesol z ďalšieho koncertu, ktorý sa konal **27. novembra**. **Radoslav Šašina** ma v tento deň o vhodnosti kontrabasu ako sólového inštrumentu rozhodne nepresvedčil, čo nechcem pripisovať na vrub jeho umeleckých a hráčskych dispozícií, ktoré sú určite vysoké. Jeho vystúpenie malo mierne stúpajúcu krivku. Veľmi nešťastne vyznela Bachova *Sonáta D dur* BWV 1028 (pôvodne pre violu da gamba a čembalo), v ktorej sa barokové figurácie zväčša strácali. Iba o niečo lepšie zapôsobila Beethovenova *Sonáta A dur* op. 69 (pôvodne pre violončelo a klavír), v ktorej Šašinov tón vo vyšších polohách bol mimoriadne slabý a enervovaný... táto produkcia hraničila s paródiou a neúctou k skladateľovej hudobnej výpovedi. Opodstatnenosť prenosu tejto skladby na kontrabas si dovolím spochybniť. Inak spoľahlivá a citlivá sprevádzačka **Dana Šašinová-Satury** potom zahrala taktiež Beethovenovu *Sonátu d mol* op. 31 č. 2, žiaľ, dosť priemerne a povrchne, najmä vďaka stále „hučiacemu" pedálu, ktorý spôsobil pomerne obmedzenú zrozumiteľnosť hudobného pradiva. Nakoniec sme si v podaní manželskej dvojice vypočuli ešte dve originálne kompozície pre kontrabas a klavír: vkusnú, hoci neveľmi invenčnú *Sonátu* od Ľudovíta Rajtera z roku 1964 a *Americké capriccio* Ilju Zeljenku z roku 1998. Priznám sa, moje obavy o spôsobilosť kontrabasu fungovať ako sólový nástroj, adekvátne spro-

stredkujúci hudobný obsah v žiaducej šírke a hĺbke, sa ani po vypočutí týchto dvoch skladieb nerozplynuli.

Magdaléna Blahušiaková, **Ján Salay** a **Eugen Prochác** boli protagonistami o týždeň neskôr. V maximálne heterogénnom programe rezonoval najmä známy violončelista Eugen Prochác, vždy sólovo, najprv Bachovou *Suitou č. 6 D dur* BWV 1012, neskôr *Sacherovskou variáciou* (1975) Witolda Lutosławského. Jeho Bach bezozvyšku uspokojoval, či už po stránke tektonickej, dynamickej, výrazovej alebo zvukovej, krátky Lutosławského kus pôsobil takisto veľmi pozitívne, čo pri novšej hudbe možno pripísať aj nemalým zásluhám interpreta. Procháca dvakrát v priebehu popoludnia vystriedala mezzosopranistka Magdaléna Blahušiaková, za bezchybnej asistencie Jána Salaya za klavírom. Blahušiakovej vokálno-interpretačný prejav charakterizovali silný dramatizmus a citová angažovanosť, zato nie vždy diferencovaný výraz a občas príliš ostrý, príliš vibrujúci hlas. Jej repertoár čerpal prednostne z 20. storočia, a to z diel Vítězslavy Kaprálovej (piesňový cyklus *Navždy*), Sergeja Rachmaninova (výber z piesní) a Eugena Suchoňa (*Nox et solitudo*).

Pri tejto príležitosti by som rád venoval niekoľko riadkov jednému, podľa môjho názoru dosť závažnému organizačnému nedostatku, t. j. absencii akýchkoľvek údajov o predvádzanej hudbe v bulletine. Vyhovárať sa na nedostatok financií považujem za nepresvedčivé, pretože pripraviť stručný, zaujímavý text o autoroch a skladbách by zaiste dokázal aj šikovnejší študent hudobnej vedy, pričom by si určite za to nenárokoval astronomický honorár. Je jedno, či nejaké dielo zaznie po prvý alebo tisíci raz, publikum má právo na základné informácie o ňom.

Tento neradostný stav vecí sa pokúsili **Dagmar** a **Jozef Zsapkovci** na predposlednom koncerte cyklu **12. decembra** napraviť – sami si k tlmočeným skladbám pripravili krátke sprievodné slovo. Aj s touto skutočnosťou sa mi ich vystúpenie (popri recitáli M. Štreitovej-Popelářovej) azda páčilo najviac, a to aj napriek charakteru repertoáru, ktorý sa ukázal prinajlepšom ako vkusný vyšší populár. Išlo o hádam najzaujímavejšiu *Suitu Buenos Aires* od M. D. Pujola, miestami gýčovú *Fantasiu mulatu* E. Cordera a *Carmen fantáziu* Belgičana F. Borna, asi všetko diela z 20. storočia, využívajúce prvky španielskeho a latinskoamerického folklóru, kombinujúc ich eventuálne s modernejšími hudobnými postupmi. Čo sa týka kvality „reprodukcie" patrí toto ostrieľané duo na slovenskom interpretačnom nebi ku stáliciam. Chváliť nádherný tón Dagmar Zsapkovej, virtuozitu Jozefa Zsapku (samozrejme aj manželky) či nesmierne širokú vyjadrovaciu škálu oboch, od lyricko-poetických sfér k ohnivej vášnivosti, je zaiste nosením dreva do lesa. V druhej polovici zaznel program, ktorý s tou prvou takmer v ničom nesúvisel, program v podaní organistky **Emílie Dzemjanovej**. Na začiatok a na koniec si umelkyňa vybrala po jednom diele od dvoch francúzskych skladateľov 19. storočia (*Offertoire pour le jour de Pâques* od P. A. F. Boëlyho) a medzi nich vsunula výber z Beethovenových *Piatich skladieb pre flautové hodiny* WoO 33 a *Momenti d'organo* od Petra Ebena. Dzemjanová vynikla najmä markantnou, veľkoryso dávkovanou, niekedy až pateticky strojenou agogikou, čo, bohužiaľ, veľmi nepomohlo najmä Beethovenovým nevinným skladbičkám. Ebenove mohutné kontrasty a občas infernálne nálady jej „sadli" citeľne lepšie, kým v *Sortie* od Lefébura-Wélyho sa hádam celkom nevyrovnala s iskrivo-rozradosteným (nezriedka gýčovo-honosným) charakterom diela. Dzemjanovej vnútorný nepokoj až nervozita vytvárali ostrý protiklad k jej intenzívnemu oduševneniu.

TOMÁŠ HORKAY

KOŠICKÉ ZHRNUTIE

Prebiehajúca 31. koncertná sezóna Štátnej filharmónie Košice stále čaká na svoje vrcholy, či prirovnania k mimoriadne úspešnej sezóne predchádzajúcej – jubilejnej.

Japonský dirigent **Tsugio Maeda** (**11. novembra**) do programu koncertu zvolil diela obdobia klasicizmu: *Symfóniu č. 2 D dur* op. 781 od C. Czerného a *Symfóniu č. 3 Es dur* op. 55 (*Eroica*) od L. van Beethovena. Jeho účinkovanie som pochopil ako príležitosť spolupráce s veľkým symfonickým orchestrom (od roku 1996 je čestným šéfdirigentom ŠKO v Žiline), či prípadnú reciprocnú ponuku pre orchester ŠF. V prístupe k obom dielam nepriniesol nič objavné či obdivuhodné. Symfónia C. Czerného (osciluje medzi klasicizmom a romantizmom a za beethovenovským štýlom kompozičnej práce hodne zaostáva) chýbala väčšia sústredenosť, prepracovanosť detailov a zaujala nanajvýš samotným uvedením. Viacej sa mu darilo v Beethovenovej *Eroike*, ktorej tematický materiál bol pretavený do účinného tvaru, avšak bez osobnostného vkladu.

Pri stretnutí s dirigentskými produkciami šéfdirigenta **Tomáša Koutníka** sme svedkami ušľachtilého, profesionálneho, precízne pripraveného interpretačného stvárňovania. Výkon **Gülsin Onayovej** (Turecko) v *Koncerte pre klavír a orchester Es dur* K 271 od W. A. Mozarta bol dôkazom jej technickej suverenity a spontánneho muzikantstva, ktorým odkrývala krásu a bohatstvo Mozartovej hudby. Nebola to suchá technika, ale živý prejav s pekným tónom a zodpovedajúcou brilantnosťou. V Bartókovom *Koncerte pre orchester* viedol Koutník filharmóniu k monumentalite, ale aj precíznej detailnosti. Umelecký vzlet sa snúbil s vedomím štýlovej kontrastnosti jednotlivých častí. Precízny bol aj výkon sólisticky sa prezentujúcich jednotlivých hráčov orchestra (**18. november**).

Ťažiskom koncertu v rámci Festivalu sakrálneho umenia pri príležitosti Roku kresťanskej kultúry (**25. november**) bola *Omša B dur* Hob. XXII:13 (*Schöpfungsmesse*) od J. Haydna, v ktorej sa presvedčivo uplatnili Zbor sv. Cecílie pri Dóme sv. Alžbety a štvorica sólistov. V prvej časti koncertu (ŠF dirigoval **Róbert Stankovský – 25. november**) odznela Predohra k opere *Ifigénia v Aulide* od Ch. W. Glucka a *Symfónia č. 5 B dur* D.485 F. Schuberta. Koncert ako celok vyznel pričinením dirigenta matne a nepresvedčivo. Bol pripravený „na poslednú chvíľu", bez zjavného záujmu, len aby sa uskutočnil. Zvlášť Schubertova symfónia odznela bez nápadov, bez vzruchu a jej hudobná krása ostala nepovšimnutá a zabudnutá.

Decembrové podujatia (**9., 18.** a **19.**) boli už tradične venované „Vianočným koncertom". Košický spevácky zbor učiteľov, Zbor sv. Cecílie, ale aj Collegium technicum a štvorica sólistov: **T. Paľovčíková, G. Hübnerová, S. Šomorjai** a **M. Gurbaľ** participovali pri uvedení *Českej omše vianočnej* od J. J. Rybu a *Misse pastoralis „Alma nox"* od M. Schneidera-Trnavského. V prvej polovici odzneli *Koncert pre organ a orchester D dur* od F. X. Brixiho (sólista **I. Sokol**) a *Toccata pre altový trombón a orchester* od G. Frescobaldiho (s tónovo a technicky vynikajúcim J. Hrubovčákom). Dirigentom koncertov bol T. Koutník.

Novoročný koncert (**6. a 9. január**) bol venovaný výberu z tvorby J. Straussa ml. a Josefa Straussa. Orchester ŠF dirigoval **Christian Pollack**.

Čo dokáže a čo pre orchester znamená dirigentská osobnosť, sme sa mohli presvedčiť na koncerte (**20. január**), ktorý dirigoval maďarský dirigent **Domonkos Héja**. V programe koncertu odzneli *Obrázky z Maďarska* od B. Bartóka a *Symfónia F dur* op. 68, *„Pastorálna"* od L. van Beethovena. Už úvodná skladba, prinášajúca nejedno úskalie, odznela presvedčivo, s plným zaujatím a precíznosťou. Široké tematické plochy, ale aj krátke dynamické a tempové zmeny nás uistili, že máme do činenia s výbornými hráčmi a vynikajúcim dirigentom. Dialógy nástrojov sa rozvíjali s presnosťou a bez najmenšieho náznaku „zakolísania". Aj Beethovenova symfónia bola ako celok vybudovaná s logikou, v neobyčajne disciplinovanom a pritom spontánne muzikálnom prejave udržala poslucháčov v napätí od prvej do poslednej noty. Sólový part *Koncertu pre violončelo a orchester e mol* op. 85 E. Elgara hral muzikálne presvedčivo **Jozef Lupták**: v celom koncerte sa zhostil svojej úlohy s obdivuhodne gradujúcim prejavom. Lupták zvládol svoj part bravúrne, vypol sa k výkonu, ktorý poslucháča presvedčil. Bol to koncert a zážitok, ktorý zásluhou sólistu, dirigenta a všetkých členov orchestra uspokojil a plne zaujal.

ŠTEFAN ČURILLA

BOBBY MCFERRIN V REGENSBURGU

Malé bavorské mesto Regensburg s bohatou katolíckou tradíciou, centrum ceciliánskej reformy cirkevného spevu v 19. storočí, zaručuje aj v oblasti súčasného koncertného života kvalitu. Koncertný program týchto mesiacov ponúka také mená ako napr. Ivo Pogorelić, Londýnsky symfonický orchester BBC, Viedenská komorná filharmónia, Bamberskí či Budapeštianski symfonici a iní.

Sedemnásty február znamenal pre Regensburg jeden z najvzrušujúcejších hudobných zážitkov sezóny: speváka Bobbyho McFerrina ako dirigenta Mníchovského rozhlasového orchestra. „Zvukový experiment" je v posledných rokoch centrálnym záujmom B. McFerrina, ktorý sa ako multitalent úspešne snaží o prepojenie popu, džezu a klasiky. R. 1990 pri príležitosti svojich 40. narodenín debutoval ako dirigent Symfonického orchestra San Francisco (študoval u slávneho amerického učiteľa dirigovania Gustava Meiera). Od roku 1994 úspešne dirigoval mnohé významné svetové orchestre. Nahral dve CD – „Paper Music" so St. Paul Chamber Orchestra (ako dirigent a spevák sólových partov obľúbených klasikov od Bacha po Čajkovského) a „The Mozart Session" s Chickom Coreom a St. Paul Chamber Orchestra (ako nová perspektíva Mozarta – spoločne hrali Mozartove klavírne koncerty).

Obrovská sála Audimax regensburskej Univerzity sa toho dňa zaplnila tak mladými fanúšikmi pop-jazzu, ako aj typickými milovníkmi vážnej hudby. Program ponúkal klasický repertoár a vlastnú speváckovu improvizáciu. Predohra G. Rossiniho *Su la Scala di Seta* bola lahodnou úvodnou miniatúrkou, pri ktorej bolo možné jedine strnulo sedieť a sledovať jemné a presné gestá speváka-dirigenta, s jeho talentom „vychytať" tie najjemnejšie zvukové odtienky skladby. Pravý zvukový experiment nastúpil v *Pavane op. 50 fis mol* od G. Faurého, jemnej až melodickej skladbe, v ktorej hlavnú melódiu v úvode a v závere spieval McFerrin spolu s orchestrom: dokonalé napodobenie farby pôvodných sólových nástrojov a k tomu opäť dirigentsky koncentrovaný dôraz na jednotlivé „farebné vlny" orchestra. Pri tretej skladbe – *Španielskom capricciu op. 34* od Rimského-Korsakova – sa už mohol postupne vytušiť zámer a cieľ McFerrinovho experimentovania s vážnou hudbou a voľbou dramaturgie. Korsakov ako majster inštrumentácie dáva v *Capricciu* priestor práve „hre so zvukom" kombinovaním rôznych nástrojových zoskupení a sólových vstupov, čo je ideálna pôda pre dirigenta McFerrina. Naozaj mraziaci farebný zážitok zvuku. Ani *Talianska symfónia* od Mendelssoh-na-Bartholdyho na záver koncertu nebola zvolená náhodne. V chápaní McFerrina bola jemnou, melancholickou až rojčivou sondou do bezproblémového a idealistického života a hudby skladateľa, bez strhujúcich vzruchov a dramatického pátosu.

V samostatnej improvizácii v závere 1. časti koncertu spevák doslova zhypnotizoval nielen svojich skalných fanúšikov, ale tiež vyprovokoval do spoločného „responzoriálneho" spevu celé publikum. Napríklad na meno Ulrike (dievčiny sediacej v prvom rade) vystaval melodickú a rytmickú variáciu, ktorú opakovalo publikum spolu s jeho samostanou improvizáciou. Vtipné a bezchybné.

ALEXANDRA SCHMIDTOVÁ

KALEIDOSKOP

Telesné pozostatky Hectora Berlioza budú v roku 2003, pri príležitosti 200. výročia narodenia skladateľa, slávnostne prenesené z Montmartru do parížskeho Panthéonu. Na základe rozhodnutia prezidenta Chiraca bude Berlioz, ako prvý francúzsky skladateľ, pochovaný na slávnom mieste odpočinku takých osobností ako sú Victor Hugo, Emile Zola, Voltaire, či Marie Curie. bbc, as

Prvé predvedenie Mahlerových ***Wunderhorn-Lieder*** podľa novej kritickej edície (ed. Renate Hilmar-Voit) pod taktovkou Riccarda Chaillyho v decembri v Concertgebouw v Amsterdame ukázalo podstatné rozdiely oproti známym verziám z Mahlerových symfónií najmä v inštrumentácii (*Das Himmlische Leben* - 4. symfónia, *Urlicht* - 2. symfónia a ď.). Podľa editorky predpokladal skladateľ v týchto staronových verziách malý interpretačný aparát a vôbec komorný charakter, vrátane menších priestorov pre interpretáciu. la

Gidon Kremer získal „za šírenie porozumenia prostredníctvom hudby" prestížnu Cenu spoločenskej tolerancie, udeľovanú Sorosovou nadáciou v Lotyšsku. Kremer sa rozhodol venovať peniaze nadácii súboru Kremerata Baltica, ktorý „akoby zázrakom doteraz prežíval bez akéhokoľvek sponzorstva". teldec, as

Súborné vydanie listov Richarda Wagnera (Breitkopf & Härtel) pod vedením Wernera Breiga na Univerzite Erlangen-Nürnberg chce odteraz zodpovedať najnovším textovokritickým zásadam.

Dirigent a skladateľ Lorin Maazel oslavuje tohto roku svoje 70. narodeniny. Syn amerických rodičov sa síce narodil vo Francúzsku, ale vyrastal v Spojených štátoch. Ako zázračné dieťa nadobudol popri hudobnom vzdelaní (husle, dirigovanie) aj obsiahle vzdelanie univerzitné. Pri príležitosti svojho životného jubilea dirigoval aj štyri koncerty London Symphony Orchestra v londýnskom Barbican Centre. Prvý z nich sa uskutočnil 16. februára, keď na programe bola o. i. i jeho vlastná kompozícia *Hudba pre violončelo a orchester*, venovaná Mstislavovi Rostropovičovi, ktorý ju aj interpretoval. 17. februára bol druhý charitatívny gala koncert na pomoc deťom trpiacim nádorovými ochoreniami: svetovú premiéru mala ďalšia Maazelova skladba: *Empty Pot* (Prázdna nádoba), po ktorej nasledoval Dvořákov *Violončelový koncert* - opäť v podaní M. Rostropoviča a Čajkovského *4. symfónia*. Na dvoch ďalších koncertoch (20. a 22. februára) uviedli Mahlerovu *2. symfóniu „Zmrtvychvstania"* a výber z tvorby Richarda Straussa. vp

Preriedený Nápoj lásky

Slovenské národné divadlo 1. marca jubilovalo. Necelý týždeň pred dovršením divadelných osemdesiatin uviedol operný súbor tretiu premiéru sezóny a prvú roku 2000: *Nápoj lásky* od Gaetana Donizettiho. Natíska sa otázka: išlo o titul v danej chvíli vhodný? V čase, keď – povedzme – pražské divadlá ponúkajú nového Šostakoviča a Brittena, Zemlinského a Martinů (to všetko v premiérach počas februára a marca), prichádza prvá slovenská scéna, navyše v povznesenej nálade, s jednou z najobohratejších talianskych komických opier. Aby bolo jasné: nemám nič proti tomuto pôvabnému dielu a maestrovi z Bergama vzdávam najhlbšiu úctu za celé jeho 70-dielne javiskové dedičstvo. No uvažujme ďalej. Nezaslúži si okrúhle jubileum SND čosi viac ako (citujem riaditeľa divadla z denníka Pravda, na tlačové besedy ma totiž zásadne nepozývajú) „skromnejšiu inscenáciu", za čo môže „naša súčasná ekonomická situácia"? No a keď už Donizetti, tak prečo tá časť jeho odkazu, voči ktorej má slovenská operná kultúra najmenšie dlhy. Prečo nie daktorá zo sféry opery serie, v bratislavskom prostredí (s výnimkou produkcií Komornej opery, „šťastne" pochovanej) vytrvalo odmietanej? Vari spevácke obsadenie *Nápoja lásky* bolo natoľko motivačné, aby odsunulo napríklad *Lucreziu Borgiu, Annu Bolenu* či *Lindu di Chamounix*, typovo blízke Matyášovej, resp. v treťom prípade Vargicovej? Žiaľ, posledná premiéra je ďalším dôkazom totálnej bezradnosti dramaturgie Opery SND. Alebo, povedzme to otvorene, vedenia Opery SND.

Otokar Klein (Nemorino) a Jana Valášková (Adina)

Foto K. Marenčinová

Akým nápojom nás súbor počastoval? Nuž, takým „dulcamarovským", preriedeným dunajskou vodou. Režisér **Pavol Smolík** hľadal kľúč k inscenovaniu diela v prvkoch commedie dell'arte. Nepopieram, postavy i dej opery sú duchom tohto žánra pretkané, nazdávam sa však, že by to nemalo byť primárne inšpiračné źriedlo. *Nápoj lásky* je v prvom rade balansom medzi vtipným humorom a sentimentom, ktorého atmosféra vyviera z belcantovej hudobnej podstaty. Ona diktuje charaktery, mieru komiky, akčnosť deja. Tam, kde režisér tomuto východisku nedôveruje (svedčí o tom i Smolíkov text v bulletine vrátane chýb už v 2. vete), pomáha si nie celkom adekvátnymi konštrukciami scén či charakterov postáv. Ide však väčšmi o ich vonkajšie znaky než o obsah, čo neraz vedie k samoúčelnosti. Dulcamara v sprievode fajčiacich mafiánov prichádza na lodi, rozloží si svoje laboratórium, no zároveň na svadobnej hostine zbiera spod stola omrvinky. Belcore vlastnú dôležitosť demonštruje tým, že vstupnú áriu odspieva na rebríku. Nemorino je miestny lepič plagátov, Adina trocha jednorozmernou koketou a Gianetta, netradične, starokomickou, operetne ladenou druhou dámou.

Z celého Smolíkovho poňatia sa akosi vytráca jasný názor na predlohu, premyslený a precízne realizovaný režijný plán. Možno časť publika zaujali niektoré epizódy či jednotlivé nápady, neboli však natoľko nosné, aby inscenácii vtisli charakteristickú tvár. Atmosfére zvlášť nepridáva ani výprava **Vladimíra Čápa**. Je zrejme nenákladná, avšak tiež málo originálna, málo štýlová.

Nemastnú-neslanú réžiu mohlo vykompenzovať brilantné hudobné naštudovanie a vzorové spevácke kreácie. Ani to sa nestalo. **Dušan Štefánek** premiéry skôr „oddirigoval", než by im bol vlial entuziazmus, južanský oheň či lyrický esprit. Tempá volil síce kontrastne, no agogické zlomy ostávali trocha vlažné, briózne finálové čísla by zniesli presnejšie dávkovanie crescenda. Ansámblové scény najmä v tempových gradáciách trpeli približnosťou súhry, orchester, zbor a sólisti muzicírovali nie dosť sústredene a disciplinovane. Nemám pocit, že by táto stránka profesionality súvisela s ekonomickou situáciou. Privítal by som tiež väčší kus práce s vokálnym výrazom sólistov, dokonca i vtedy, keď išlo o vedúce osobnosti súboru.

Adrianu Kohútkovú považujem za štýlovo vycibrenú interpretku nemeckého a francúzskeho repertoáru. V belcantovom teréne však jej materiálu chýba takzvaná italianita, to znamená príznačný timbre a ovládanie výrazových nuansí. Kohútkovej Adina nedokázala celkom diferencovať jednotlivé fazety svojej postavy, takže jej prejav – aj napriek vokálno-technickej istote – bol trocha monotónny. Alternujúca **Jana Valášková** by asi dospela k plastickejšiemu výrazovému výsledku, keby svoju herecky pôvabnú Adinu mohla vybaviť sviežejším a mäkšie znejúcim hlasom. Ak by som výkon premiérového Nemorina, mladého **Otokara Kleina**, posudzoval v prostredí menšieho divadla, neváhal by som ho označiť za potešiteľný prísľub. V SND musia platiť prísnejšie kritériá. A cez ne zatiaľ technicky i muzikálne nezrelý Kleinov lyrický tenor nemôže prejsť bez ujmy. O deň neskôr zachraňoval predstavenie pôvodne neobsadený **Miroslav Dvorský**, napochytro povolaný z (ďalekej) cudziny. Part Nemorina má zafixovaný, talianske legato je mu mimoriadne blízke, farba hlasu ideálne ladí s charakterom postavy a až na drobulinké zakolísanie nebolo cítiť, že na javisko vstúpil bez skúšok.

Peter Mikuláš sa cíti doma takmer v každom žánri i slohovom období – s jedinou výnimkou. A tou je práve talianska buffa. Opäť sa v kostýme Dulcamaru nenašiel, prostriedky, ktoré volil, neboli celkom adekvátne hudobnej povahe roly a jej interpretačnej tradícii. Z hľadiska osobného

(Dokončenie na str. 28)

Beatles
alebo John Lennon žije a zomrel v Bratislave...

Nový projekt divadla Nová scéna sa vraj rodil v pochybnostiach o jeho zmysluplnosti, čo vyvrcholilo do oddialenia premiéry na bratislavskej scéne a zrealizovania „trucpodniku" na ten istý námet s pôvodne osloveným režisérom, ale v Prešove. Aj keď téma muzikálu o Beatles v sebe skrýva viaceré nástrahy skĺznutia do gýču či obohratého klišé, treba priznať, že podoba, ktorú zvolili tvorcovia na Novej scéne presvedčuje prinajmenšom v jednom o svojej zmysluplnosti. Ide o prezentáciu skupiny **The Backwards** (Dalibor Štroncer, Miroslav Džunko, František Suchanský, Karol Najmík, Viktor Nižník), ktorá sa programovo snaží o čo najvernejšiu kópiu Beatles a to nielen v zmysle hudobnom, ale aj v oblasti image a pódiovej prezentácie. To, čo v rovine informácie môže pôsobiť dojmom púťovej atrakcie, sa v priamom kontakte s presvedčivým hudobným výkonom The Backwards mení na príjemný – a pre strednú generáciu určite i nostalgický – zážitok. Zvuková ilúzia je neobyčajne silná – zavriete oči a počujete Beatles! Verne – údajne „do noty" – sú prepracované všetky party a dva hlavné vokály sa dokonca farebne približujú ku kovovejšiemu hlasu Lennona a mäkšiemu timbru Mc Cartneyho. Už len pre úplnosť dodávam, že členovia košickej skupiny The Backwards nosia i „v civile" účesy ako ich slávne prototypy, „predstaviteľ" Georgea Harrisona obdivuhodne zvláda typickú beatlesovskú choreografiu a členom skupiny je i tajomný piaty **Beatle**, počas predstavenia hrajúci za scénou. To, čo je však hlavnou devízou The Backwards (názov Spiatočníci vraj spontánne oslovil mladíkov pri listovaní anglickým slovníkom) – teda ich kvalitný a zvukovo verný hudobný prejav, je zároveň aj ich slabinou. Neviem si napríklad predstaviť masový predaj ich nahrávok – veď kto by si kupoval skvelú kópiu, keď sú obchody plné originálov? A tu sa dostávame k zmysluplnosti muzikálu („nielen zo života legendy") *Beatles* na Novej scéne. Tá je, podľa mňa, zrejmá najmä v rovine prezentácie povšimnutiahodnej skupiny (mimochodom – The Backwards sú víťazmi medzinárodného Beatlefestu 1998 v New Yorku), ktorú stojí za to počuť a vidieť naživo. Nezanedbateľný je i komerčný efekt: zdalo by sa, že Beatles už nikdy nikto naživo nezažije – a predsa áno! Napokon predstavenie je určite aj akou-takou satisfakciou pre dnešných päťdesiatnikov-šesťdesiatnikov, ktorým nebolo v bývalom Československu dopriate zažiť idoly svojej mladosti.

Autor **Daniel Hevier**, dramaturg **Miloš Ruppeldt** a režisér **Ján Zeman** rozprávajú príbeh Beatles retrospektívne prostredníctvom starnúcej dvojice Lennon–McCartney. V ich spomienkach ožívajú kľúčové momenty spoločnej kariéry, chronologicky charakterizované vybratými hitmi: začiatky, „kšeft" v Hamburgu, úloha manažéra Briana Epsteina, slávne americké turné, globálna beatlemánia, rozpory a Lennonova tragická smrť. Dramaturgia a réžia stavili na rozporuplný vzťah starnúceho Lennona (**Štefan Kožka**) a McCartneyho (**Dušan Szabó**) a generačný konflikt s ich revoltujúcimi mladými proťajškami, ktorých aj herecky predstavujú členovia The Backwards. Mladý hudobník je tu akýmsi alter ego starnúcej hviezdy, ktorá sa ocitá v pasci vlastných niekdajších nekompromisných názorov o tých „starých" („Never nikomu nad štyridsať!"). Pesničky sú raz „inscenované" ako vizualizácie (akési scénické videoklipy), inokedy sú zase hudobníci súčasťou reálnej situácie – napríklad Beatles hrajúci na koncerte v Hamburgu. Významnú zložku predstavenia tvorí dramaturgia tanečných scén (**Elena Lindtnerová**), ktorú na premiére poznačila nedotiahnutosť výkonov. Daniel Hevier sa snažil prerozprávať povestný Lennonov suchý anglický humor, čo sa mu z väčšej miery, podľa mňa, celkom darí. Škoda niektorých, zbytočne vypovedaných point, ktoré by boli zrozumiteľné a aj údernejšie v náznaku. Násilne vyznelo i hľadanie paralely medzi „liverpoolstvom" Beatles a „východniarstvom" The Backwards. Herecké výkony členov The Backwards sú v dobrom slova zmysle sympaticky znesiteľné a to je asi aj všetko, čo od nich ako od hudobníkov divák po tejto stránke očakáva. Sledujúc dvoch hlavných hereckých predstaviteľov som si však často kládla otázku o adekvátnosti tohto obsadenia a uvedomovala, že tomuto predstaveniu chýba práve ten rozmer, ktorý dokážu vyplniť nadpriemerné herecké výkony. Každopádne muzikál *Beatles* na Novej scéne stojí a padá na hudobných výkonoch The Backwards a tie ho držia bezpečne nad vodou. Samozrejme, jej hladina nie je na úrovni žiadneho vysokého umenia.

ANDREA SEREČINOVÁ

FOTO C. BACHRATÝ

THE BACKWARDS ALIAS THE BEATLES

Prečo Tisíc a jedna noc?

Johann Strauss: *Tisíc a jedna noc*. Opereta s prológom. Libreto: L. Stein a K. Lindau. Úprava: E. Reiterer. Preklad: K. Melichar-Skoumal. Operetu uviedla spevohra Divadla Jonáša Záborského v Prešove. Premiéra: 14. 1. 2000. Recenzia je z premiéry a 1. reprízy 18. 1. 2000.

Po *Netopierovi*, uvedenom košickou operou na sklonku minulého roka, vyrukovala aj spevohra DJZ v Prešove so Straussovou operetou. Oba súbory, i keď to bulletiny neuvádzajú, mali zaiste na mysli skladateľove jubileá: roku 1999 uplynulo 100 rokov od úmrtia a roku 2000 zasa 175 rokov od narodenia tohto génia viedenskej operety.

Prešovská spevohra však neurobila nijaké „terno", keď si z veľkej ponuky Straussových operiet vybrala nie tú najlepšiu – ba až slabú operetu – *Tisíc a jedna noc*. Chýba jej originalita, je len x-tou verziou mladíckej skladateľovej operety *Indigo (Ali Baba) a štyridsať zbojníkov*, ktorou debutoval vo Viedni v Theater an der Wien 10. februára 1871. Druhá verzia operety sa volala *Kráľovná Indigo* a skladateľ ju určil pre uvedenie v Paríži. *Tisíc a jedna noc* je tretím „odvarom" pôvodiny a oň sa pričinil viedenský kapelník Ernst Reiterer z Letného divadla zvaného Benátky. Na spoluprácu si prizval libretistov Lea Steina a Karla Lindaua. E. Reiterer zoradil do operetného celku niektoré hudobné čísla zo Straussových opusov 343 a 351, ktoré skladateľ vyhotovil z tancov a melódií svojej operety *Indigo*, a trvale tak poznačil hudobnú nevyváženosť celku. Libreto – až príliš naivná rozprávka – je zdĺhavé a je aj najväčším nedostatkom operety, s dominujúcimi takmer nekontrastnými valčíkmi a polkami, medzi ktorými zažiari až Lejlina pieseň v 1. dejstve a jej melodický variant vo finále 2. dejstva.

Foto A. Žižka

Ivan Barla (Dumin) a Elena Kušnierová (Wally)

Ešte nevedno, aký bude mať opereta úspech u obecenstva, ale prvá premiéra a prvá repríza predstavenia, ktoré som videla, boli navštívené veľmi slabo.

Réžiu pripravil hosťujúci **Miroslav Fischer**. Bola len replikou, bez kulminácie (príp. kulminácií). Inscenácii chýbal režijný ťah, slabiny operety ostali odkryté. Najmä druhé dejstvo bolo zdĺhavé, rozpadnuté do scénok. O väčšiu dynamiku inscenácie sa pokúsil scénický výtvarník **Vladimír Čáp**, priblížiac orientálny svet rozprávky nasvietením siluet paliem, mešít a minaretov na plátne v pozadí javiska, podobne **Naďa Šimunová** a. h. navrhnutými kostýmami v orientálnom štýle, no výtvarná zložka nebola spásna. Réžia exponovala viaceré nejasnosti (napríklad v 2. dejstve milostný duet spievaný Sultánom s Lejlou na opačných bokoch javiska, každý na svojej hojdacej lavičke, čo je nelogické nielen z hľadiska vzťahu, ale najmä hudby).

Hrmotný prejav činoherca **Jozefa Stražana** a. h. v úlohe Ormuza rozbíjal jednotný prúd charakteristický pre ostatných sólistov a nebol vhodný ani jeho typový posun z úlisného arabského podvodníka do polohy cirkusovo-jarmočného mága.

Choreografia **Eleny Záhorákovej** a. h. síce „orientálne" prvky zohľadňovala, ale len v málo zreteľných náznakoch či povrchných napodobeninách arabských (?), indických (?) prvkov.

Niektorým sólistom sa darilo operetu rozhýbať, napríklad **Elena Kušnierová** v úlohe Wally, aj **Helena Horváthová** v Zoraide. V úlohe Eddina sa dobre cítil **Vladimír Timočko**, kým postava Sultána nebola celkom šitá na mieru **Ladislava Suchožu**. Po hlasovej indispozícii, ktorou bol poznačený jeho výkon na premiére, spieval sólista na repríze (18. 1.) naplno a v lepšej pohode. Nová sólistka spevohry **Jana Maľová** najlepšie zapôsobila v strednej hlasovej polohe, jej výšky boli matné. Ďalší sólisti – **Ivan Barla** (Dumin), **Milan Gerjak** (veľkovezír), **Darina Gerjaková** (Zaira), **Dana Leščenková** (Neruda), **Cyril Mihok** (vezír), **Ján Prieložný** (vezír), **Ján Rachval** (sluha) – splnili svoju úlohu, dokresliac ju štylizovaným herectvom.

Zbor (naštudoval ho **Vlastimil Tichý**) bol hudobne rozhádzaný, nesúlad s orchestrom bol dôsledkom jeho rytmickej neistoty.

Operetu hudobne naštudoval **Ján Drietomský**. Prvú reprízu dirigoval **Julius Selčan** mladší, študent konzervatória, ktorý predstavenie zvládol veľmi dobre a ukázal, že operetnému žánru rozumie.

Dita Marenčinová

(Dokončenie na str. 28)

vývoja ma potešilo napredovanie **Martina Malachovského**. Samozrejme, dnes to ešte nie je pravý Dulcamara, na túto postavu treba jednoducho dozrieť, no jeho vyšší bas sa stáva plastickejším a prejav muzikálnejším. Najsuverénnejší výkon prvej premiéry podal **Vladimír Chmelo** ako Belcore. Spieval kultivovane, farebne, vo výškach kovovo a prierazne, ctil si pritom donizettiovskú kantilénu a herecky nepoužíval nadmieru komického preháňania. Naopak, najväčším sklamaním naštudovania bol Belcore **Martina Babjaka**. Tento vývoj sa pri umeleckej disciplíne sólistu dal predpokladať. Babjak totiž nemá taký technický náskok, aby si mohol dovoliť bezhraničné výlety do každej hudobnej sféry bez ujmy na tónovej kvalite. Dnes znie jeho barytón tvrdo, forsírovane, fráza nemá eleganciu, ani štýl. Pokiaľ daný stav dokáže sám umelec reflektovať, je nádej na zmenu. Z epizódnej postavy Gianetty sa, vďaka otvoreniu niektorých ansámblov, stáva vokálne chúlostivejšia rola. Presvedčivú typovú štúdiu vykreslila najmä **Elena Holičková**, kým **Ľudmila Hudecová** ostala charakterovo bezvýrazná.

Takže: buffa k osemdesiatke nie je v naservírovanej podobe nijaké terno. Kto aspoň trochu kráčal po stopách Gaetana Donizettiho, kto pozná aspoň štvrtinu jeho tvorivého odkazu, kto stál na bergamskom Borgo Canale pred jeho rodným domom, musí cítiť, že bratislavský *Nápoj lásky* je niekde mimo ducha diela, poetiky autora. Ostáva v polohe nenáročnej inscenácie, ktorou možno zaplátať každú prevádzkovú dieru.

Pavel Unger

Prsteň vo Viedni

Aj keď tetralógia *Nibelungov prsteň* patrí k stabilnému repertoáru všetkých veľkých svetových operných javísk, repríz v jednej sezóne je len málokedy viac ako dve. Ináč to nie je ani vo viedenskej Štátnej opere, uviedli *Prsteň* na prelome októbra a novembra minulého roka. Posledný raz v tejto sezóne ho viedenská dramaturgia zaradí na prelom februára a marca tohto roku.

Jesenná repríza ponúkla aj náročnejšiemu divákovi esteticky zaujímavé, veľmi opatrne a citlivo poňaté predstavenie. Tvorcovia (**Adolf Dresen** – réžia, **Herbert Kapplmüller** – scéna a kostýmy, **Simone Young** – hudobné naštudovanie) viedenskej inscenácie tohto Wagnerovho veľdiela neprejavili snahu o väčší zásah do deja tak, ako sme na to zvyknutí. Ponúkli divákovi originálnu, pôvodnú, no vcelku inteligentne prerozprávanú inscenáciu. V jesennom predstavení sa objavili aj také hviezdy wagnerovského neba, ako sú **Siegfried Jerusalem** (*Rheingold*: Loge, *Walküre*: Siegmund, *Siegfried*: Siegfried, *Götterdämmerung*: Siegfried), či **Heinz Zednik** (*Siegfried*: Mime). Priestor pritom dostali aj debutanti. Či už debutanti na javisku Viedenskej Štátnej opery, alebo debutanti rolí *Prsteňa*. Tí si boli plne vedomí pocty spievať na jednej z najvychytenejších svetových operných scén, čomu viacmenej zodpovedali aj ich výkony. Možnosť zaujať využili s citom odspievaná Brünnhilde (v tejto postave debutujúca **Deborah Polaski**) a presvedčivý Wanderer so zvučným basom (v tejto postave debutujúci **Falk Struckmann**). Na naše pomery nezvyčajné bolo obsadenie dirigentského pultu. Taktovku držala žena – šarmantná Austrálčanka **Simone Youngová**. Konzervatívne rakúske publikum ju prijímalo dosť rozporne. Obidva orchestre (Orchester viedenskej Štátnej opery a Javiskový orchester viedenskej Štátnej opery) neviedla od začiatku celkom sebaisto, čomu nasvedčovali rozbité nástupy najmä v *Zlate Rýna*. Pokrivkávajúce dychy sa zrejme neobišli bez napomenutia a *Valkýra* už bola počuteľne čistejšia. Nevýrazná dynamika, ktorá by sa dala vyčítať *Zlatu Rýna*, nadobúdala od predstavenia k predstaveniu na razancii a korektnosti a *Súmrak bohov* už výrazne lahodil uchu wagneriána. Ospravedlnenie, že toto dielo *sa* nehráva tak často, obstojí len ťažko.

Walkýra – Deborah Polaski (Brünnhilde)

Foto Axel Zeininger

Adolf Dresen spolu s Herbertom Kapplmüllerom ostali pri klasickom riešení všetkých štyroch opier. Zámerne sa vyhýbali industriálne-kapitalistickej interpretácii príbehu *Prsteňa*, tak ako to načrtol G. B. Shaw. Režisér sa k svojej koncepcii vyjadruje takto: „Ako kritika kapitalizmu nie je *Prsteň* ani obzvlášť dobrý a ani obzvlášť brilantný. Identifikovanie pokladu s kapitálom je poriadne naivné. Taktiež škriatkovia v Alberichovej jaskyni sú sotva použiteľné šifry pre to, čo Marx analyzuje ako námezdných robotníkov. Na takej ‚kritike kapitalizmu' by sa mohli kapitalisti spolu s Marxom, na ktorých sa samotný Wagner pozeral s odstupom, len zasmiať." Dresena upútava mytologická platforma príbehu, rozprávky s hlbším významom (Mann).

Jeho interpretácia tejto „rozprávky" poukazuje na konflikt medzi kultúrou a prírodou. Príroda však nie je tak ako pre Rousseaua návratom. Naopak, je pokračovaním, alebo, ináč, vyššou formou kultúry. Kant, napríklad, videl pôsobenie tejto zmenenej prírody v génioch ľudstva, v hrdinoch svetových dejín. Presne takým hrdinom je Siegfried. Hrdinovia, alebo géniovia, rúcajú tradičné normy. Nie však preto, aby zničili normy ako také, ale aby ich nahradili novými, zmenenými. To zodpovedá stvoreniu novej mytológie. A takíto revolucionári sú vždy autori nových mytológií. Problémom zostáva otázka, ako rozlíšiť revolucionára od obyčajného zločinca. Lebo ten, kto rúca normy, môže byť revolucionár, alebo aj asociál (Dresen).

Scéna každej opery tetralógie je skôr jednoduchá, na Wagnera až strohá. To dôkazuje, že aj takýto typ inscenácie sa dá urobiť úsporne. Scéna je zmenšená, znížený horný horizont vzbudzuje dojem diapozitívu. Javisko sa smerom dozadu zvyšuje, čím vytvára šikmú plochu, takú charakteristickú pre výpravy Wielanda Wagnera.

Každá z opier je odlišná a predsa majú niečo spoločné. Výprava každej z nich akoby rozprávala o dvoch fenoménoch formujúcich človeka. Celou tetralógiou sa vinú dva procesy, ktoré tvoria základ Dresenovej interpretácie.

Prvý z nich, cyklus ročných období, podfarbuje dej príbehu emocionálne. Tak môžeme v *Zlate Rýna* vidieť Freiu (**Ricarda Merbethová**) zbierajúcu trochu gýčovité opadané jablká pred Walhallou, Valkýry, poletujúce v zimnej metelici, Siegfrieda šantiaceho v jarnom lese, či letnú slávnosť pred sieňou Gibichungov.

Druhým fenoménom je kultúra, ktorú Dresen paradoxne zobrazuje anachrónne. Kým *Zlato Rýna* svojimi štylizovanými kostýmami pripomína dvadsiate storočie, *Súmrak bohov* nás nesie do obdobia benátskej renesancie. Dresen tak stavia kultúru a prírodu do protikladu. Z prírody pochádzajúci Siegfried stavia na troskách zanikajúcej kultúry zákony kultúry novej, vyspelejšej.

Zlato Rýna pôsobí v kontexte celej tetralógie ako predohra. Wallhalla, po celý čas budiaca dojem akejsi zahalenej škatule, zabaleného darčeka, spoza ktorého vystupujú obri Fasolt (**Kurt Rydl**) a Fafner (**Walter Fink**), sa v záverečnom finále vynorí v celej svojej kolosálnosti, pripomínajúc fasádu antického chrámu. Až popisné zobrazenie dúhového mosta trochu oslabilo dojem originálnosti riešenia Walhally. Ani Alberichova jaskyňa, pripomínajúca ponurú továrenskú halu s výťahmi a pobiehajúcimi Nibelungmi s helmami na hlave, nepôsobila príliš originálne. Celkovo pôsobí táto predohra satirizujúco, až výsmešne. Postavy bohov sú karikované, čím dávajú najavo skostnatenosť a zastaranosť sveta, ktorého súčasťou sú. Miestami postavy vzbudzovali pocit, akoby zabudli hrať. Donner (**Geert Smits**), Froh (**Torsten Kerl**), Freia (**Ricarda Merbethová**) pôsobili až smiešne a prebytočne. Príjemne prekvapujúci bol hromový, postavu vystihujúci čistý bas obra Fasolta (**Kurt Rydl**). Herecké možnosti

oboch obrov sú obmedzené. Ich obrovitosť charakterizujú len gigantické ruky, ktoré vytŕčajú spoza scény, čím tvoria výstižný symbol ich necitlivosti, chamtivosti a lakomstva.

Hviezdou večera však bol famózny, skúsený predstaviteľ mnohých Wagnerových hrdinských postáv, **Siegfried Jerusalem**. Jeho mysliteľský, zádumčivý Loge je diametrálne odlišný od Logeho Heinza Zednika. Kým Zednik prepožičiava postave komickosť tak trochu ťarbavého profesora, Jerusalem charakterizuje tohto boha ako premýšľajúceho, vypočítavého filozofa, ktorý sa drží v ústraní a je nad vecou. Tak je to aj v skutočnosti. Jerusalem na javisku dominuje. Jeho jasný a dramatický výraz s bravúrou a prehľadom nachádza pevnú pôdu pod nohami ako pri výškach, tak aj v hĺbkach. Predurčuje ho stať sa hviezdou večera. A je jedno, či je to ustarostený, ale odhodlaný Siegmund, samopašný a samoľúby mladý Siegfried, alebo zrelý, predtuchou opantaný Siegfried v *Súmraku bohov*.

Vyslovene nepodarený bol výkon **Simona Estesa** (Wotan). Jeho hlasovému prejavu chýbala akákoľvek dramatickosť, ale hlavne sila. Často pôsobil dojmom, akoby nevedel, kde sa má pri speve postaviť a čo robiť. Reputáciu si Estes obnovil však o tri dni neskôr, vo *Valkýre*. V dialógu s Brünnhilde v treťom dejstve sa mu podarilo dať prejavu dramatický spád. Celá scéna ohnivého kúzla pôsobila mimoriadne strhujúco. Z hľadiska sa dokonca podchvíľou ozývali tiché vzlyky dojatia. Estesovo herectvo však nenahradilo potrebnú hlasovú silu. No táto scéna je napísaná tak dobre, že herci na nej môžu máločo pokaziť, takže zaručuje úspešnosť bez väčšieho úsilia. Po viac-menej nevýraznom vystupovaní v *Zlate Rýna* vo *Valkýre* príjemne prekvapila aj **Margareta Hintermeierová** (Fricka). Svoj jediný part odspievala čisto. Od začiatku až do konca jej Fricka nestratila nič z dramatickosti a razantnosti. Výraz nekompromisnej, po odplate volajúcej manželky bol veľmi presvedčivý za čo ju publikum aj patrične odmenilo.

Foto Axel Zeininger

Siegfried – Heinz Zednik (Mime)

Ako sme spomínali, inscenácia *Zlata Rýna* pôsobila skôr komicky. *Valkýra* je však pravým opakom. Scéna je veľmi jednoduchá. Dominuje jej pozadie znázorňujúce temné, tmavé oblaky, z ktorých sa podchvíľou sype hustý sneh. Ak odhliadneme od nerozospievanej **Nadine Secundeovej** (Sieglinde), tak scéna, v ktorej Siegmund a Sieglinde utekajú v snehovej búrke pred Hundingovým hnevom, patrí k najpôsobivejším. Takto riešená scéna dáva pekne vyniknúť Wotanovým bleskom hnevu.

Koncepcia Adolfa Dresena sa vo *Valkýre* orientuje na zobrazenie popretia inštitúcií manželstva, božej autority, božskej moci. Tieto inštitúcie symbolizuje v prvom dejstve Hundigova jurta, ktorá sa po milostnom spojení súrodencov zrúti, zanechajúc na scéne len rozkvitnutý jaseň. V druhom dejstve trónna sieň vo Wallhalle pripomína vetchý stan, ktorý je doslova odfúknutý potom, ako Brünnhilde odoprie svojmu otcovi poslušnosť. Podobne aj jaskyňa na vysokom brale, bičovanom snehovou smršťou, sa zrúti ako domček z karát, akonáhle sa Wotan zrieka lásky k svojej dcére. Javisku napokon dominuje už len mramorový monolit. A tak sa celá pozornosť sústredí na Wotana a Brünnhilde. Nevýrazný Wotan zaklína výraznú Brünnhilde a obecenstvo je dojaté. Ani Dresenova inscenácia nie je výnimkou a aj tu upadá Brünnhilde do hlbokého spánku, čakajúc na osloboditeľa-hrdinu. Sneh sa sfarbuje na červeno, čím má byť publiku jasné, že ide zrejme o oheň, ktorý si vyžiadala Brünnhilde od svojho otca. Tentoraz sa sneženie zaobišlo bez úrazu a nikto zo spevákov nevdýchol pierko imitujúce vločku.

O úspech tretej z opier, *Siegfried*, sa zaslúžili najmä **Heinz Zednik** (Mime) so **Siegfriedom Jerusalemom** (Siegfried). Obaja skúsení speváci sa pohybovali po scéne s istotou a presvedčivosťou a Siegfried Jerusalem opäť dokázal publiku, že aj keď má pomaly na krku šesťdesiatku, ešte stále dokáže presvedčivo a ľahko hopkať po scéne v úlohe mladého Siegfrieda. Heinz Zednik opäť len potvrdil svoje kvality a dokázal publiku, že jeho Mime je stále živý, herecky, spevácky i výrazovo dokonalý.

Siegfriedova roztopašnosť v Jerusalemovom podaní tvorí protiklad k svetu mytológie. Časovosť mýtu je zastúpená bezčasovosťou rozprávky. Rozprávka sa však končí tam, kde Siegfried rozsekne oštep Wanderera/Wotana a vyslobodí Brünnhilde. V tej chvíli sa stáva tvorcom nového mýtu.

Súmrak bohov otvárala mystická scéna troch sudičiek (**Andrea Bönigová**, **Margareta Hintermeierová**, **Ricarda Merbethová**) „zavesených" v priestore nad javiskom. Tma javiska sa zlievala s tmou siete v hľadisku, čím diváka vťahovala a zamotávala do obrovskej siete osudu – naplneného osudu (predmiléniová nálada vrcholí...).

Aj v tejto opere je scéna náznaková, symbolická. Sieň Gibichungov, akási tmavá škatuľa, symbolizuje bezútešnosť situácie dvoch súrodencov, Gunthera a Gutrune. Gibichungovia sú národ bojovný. Autor teda zvolil čiernu a striebornú farbu. Ako sám hovorí, *Súmrak bohov* je prvý historický kus v celej tetralógii, čomu zodpovedá aj výprava. Žiariace farby a zlaté koruny. Pekná symbolika je vo farbách kostýmov Gutrune (odetej do modrého) a Brünnhilde (v červenom). Symbolizuje polaritu ich povah, aj keď prežívajú podobný príbeh. Obidve sú podvedené. Výprava však nepôsobí groteskne ako v *Zlate Rýna*. Za vchodom, v pozadí tohto depresívneho, klaustrofóbiu vyvolávajúceho priestoru, sa zrkadlí hladina vodnej plochy. Podľa libreta by to mala byť hladina Rýna. Renesančné kostýmy však vyvolávajú asociáciu paláca v Benátkach. (V tejto súvislosti stojí za zmienku fakt, že Richard Wagner zomrel 13. 2. 1883 v Benátkach.)

Dvojitá svadba sa odohráva medzi palácom a kostolom. Stavby sú však jednoduché, nie abstraktné, Dresenovi ide predovšetkým o symbolickosť.

Súmrak bohov završuje celú tetralógiu podľa hesla koniec dobrý, všetko dobré. Aspoň čo sa týka hudobného predvedenia. Simone Youngová drží taktovku pevne a razantne v rukách, nástupy sú zosúladené a svoje spevácke a v niektorých prípadoch aj herecké kvality opäť potvrdili okrem **Siegfrieda Jerusalema** (puntičkári sa dočkali aj jediného vysokého *c* v tetralógii), **Kurt Rydl** (Hagen), **Oleg Bryjak** (Alberich), či už spomínané tri sudičky. Veľké bravó si zaslúžili aj dcéry Rýna: **Anat Efratyová** a „začiatočníčky" ▶

Grécke pašie opäť v Brne

Bohuslava Martinů viaže k Brnu nejedno puto. Pokiaľ ide o *Grécke pašie*, v Janáčkovom divadle došlo roku 1962 k prvému uvedeniu diela v autorovej rodnej vlasti vôbec, a to deväť mesiacov po triumfálnej zürišskej premiére. Do Brna sa potom *Grécke pašie* vrátili v sezóne 1978/79 (túto inscenáciu sme videli v rámci BHS 1984) a do tretice, v termíne oproti 40. výročiu úmrtia skladateľa mierne posunutom, uzrela svetlo sveta nová javisková podoba začiatkom februára t. r. Tomuto klenotu českej opery – mám pocit, že nie celkom docenenému – venovalo pozornosť i slovenské divadelné prostredie. Inscenácia *Gréckych pašií* v bratislavskej (1969) i košickej (1990) opere svojou kvalitou patrili k dramaturgickým i interpretačným pýcham repertoáru.

Na Bohuslava Martinů predloha Nikosa Kazantzakisa *Kristus znova ukrižovaný* hlboko zapôsobila. Rozhodol sa napísať podľa anglického prekladu románu vlastné libreto a v rozpätí rokov 1955–1958 tak vznikli *Grécke pašie* – posledné veľké javiskové dielo skladateľa. Sám Martinů ešte počas života prácu niekoľkokrát revidoval, jej premiéry v Zürichu sa však nedožil. Opera rozhodne neupadla do zabudnutia, vracajú sa k nej viac-menej pravidelne domáce divadlá a sporadicky i zahraničie. V poslednom čase upútala pozornosť vlaňajšia produkcia na festivale v Bregenzi, v réžii Davida Pountneyho reštaurujúca pôvodnú podobu diela (pozri recenziu V. Zvaru v HŽ/99 č. 9). Bežne sa však stretávame s druhou verziou, prekomponovanou a kompaktnejšou, ku ktorej sa obrátilo aj nové brnianske naštudovanie. Režiséra **Václava Věžníka** pozná dôverne i bratislavské publikum, takže bolo by iluzórne očakávať od neho novší, či aspoň aktualizovaný pohľad na predlohu. Bývalému režimu nebol totiž liturgický náboj *Gréckych pašií* príliš po vôli. Treba však povedať, že dominantná téma opery spočíva v sociálno-emotívnej rovine, vo vyznaní túžby po slobodnom živote, všeľudskej láske, humanizme. Věžníkova réžia túto stopu v základnej línii sleduje a neodkláňa sa od nej ani napriek zvodom nekonvenčnej výpravy **Mihaila Tchernaeva** (o. i. autor scény k pražskej verzii muzikálu *Jesus Christ Superstar*).

Václav Věžník vernosťou partitúre – miestami až po hranicu popisnosti – vlastne neriskoval, nezhrešil, no na druhej strane ani neobohatil interpretačnú tradíciu diela. Tchernaevov výtvarný návrh je vzdialený od realistického kreslenia dejiska a smeruje čiastočne k symbolike, čiastočne k samoúčelnému efektu. Pohyblivé panely, utvárajúce v závere mohutný kríž, sú z prvých radov hľadiska ťažko viditeľné, o to väčšmi sa vyníma kovové monštrum s rebríkmi a výťahmi, ktoré sťa hora Sarakina prichýli utečencov. Náznaky moderného scénografického rukopisu však celkom nekorešpondovali s Věžníkovou konzervatívnejšou optikou, takže výsledný tvar inscenácie pôsobil trocha rozpoltene.

Jan Zbavitel hudobným naštudovaním obsiahol skôr hrubé črty partitúry a zostal čosi dlžný vo formovaní detailov i v dosahovaní silnejšej emotivity. Pozoruhodný výkon podal zbor Janáčkovej opery, ktorý v rozsiahlom parte znel kompaktne a farebne. Je zaujímavé, že najpozoruhodnejšie spevácke výkony podala garda seniorov. **Richard Novák** (ročník 1931) bol markantným kňazom Grigorisom, dominujúcim bronzovým timbrom svojho basu a výrazovou charizmou. Jeho stále aktívny rovesník **Vladimír Krejčík**, odhliadnuc od menších problémov vo vyšších tónoch, podal jasnú charakteristiku Jannakosa. Kvalitným Fotisom bol skúsený brniansky basista **Jan Hladík**. **Daniela Straková** nie je ideálnym typom Kataríny. Jej mäkký, lyrický soprán znie príjemne v strednej a vyššej polohe, v hĺbkach však stráca rezonanciu, pričom jej výrazovému prejavu chýba dramatický náboj. Herecky statickým a monotónnym Manoliom, limitovaným značnými technickými problémami, bol niekdajší pražský tenorový talent Miroslav Kopp.

Premiéra *Gréckych pašií* sa začala minútou ticha za Václavom Nosekom (zomrel 22. 1. 2000), bývalým dirigentom a dramaturgom brnianskej opery, ktorý mal tiež hlavnú zásluhu na prvom uvedení tejto opery v Brne roku 1962.

PAVEL UNGER

Prsteňa **Stella Grigorianová** a **Liliana Ciuca**. Svoj debut na javisku viedenskej Štátnej opery zvládla s bravúrou aj **Iris Vermillionová** (Waltraute), ktorá zaujala svojím jasným dramatickým mezosopránom. Naopak **Ricarda Merbethová** (Gutrune) a **Peter Weber** (Gunther) pôsobili zakríknuto a plocho. Obrovské ovácie si vyslúžila **Deborah Polaski** a uznania sa jej dostalo naozaj právom. Celú operu odspievala bosá. Nečudo, že pred začiatkom tretieho dejstva oznámili jej hlasovú indispozíciu kvôli začínajúcemu sa prechladnutiu. Za týchto okolností bolo zaujímavé, že svoj part dospievala akoby precítenejšie a presvedčivejšie. Zaslúžený potlesk zožal aj zbor Štátnej opery.

SÚMRAK BOHOV – D. POLASKI A S. JERUSALEM (BRÜMHILDE A SIEGFRIED)

FOTO AXEL ZEININGER

Siegfriedovou smrťou sa završuje kolosálny mýtus. Brünnhilde pochopí Siegfriedovu nevinu, sníme mu prsteň a vráti ho spolu s jeho a svojím telom Rýnu. Scéna sa efektne „rozpadne" a všetko pohltí rieka.

Zlyhaním javiskovej techniky sa však nevynorila horiaca Walhalla, takže záver zostal trochu rozpačitý.

Inscenácia *Nibelungovho prsteňa* vo viedenskej Štátnej opere je príkladom toho, že aj dielo vyžadujúce si veľkorysý prístup (hlavne z hľadiska finančného) sa dá pripraviť jednoducho, hoci aj na menšom javiskovom priestore. Dresenovo videnie príbehu je symbolistické, čo plne korešponduje s Wagnerovým zámerom. Jeho leitmotívy sú určitým druhom hudobných symbolov Nejde však len o holé postupnosti. V kontexte semiotiky nie sú to len číre sémantické, ale aj pragmatické jednotky.

Dielo Richarda Wagnera má nenahraditeľné miesto v repertoári takmer každej opernej scény. Osobne ma mrzí, že scéna opery Slovenského národného divadla sa tomuto trendu už niekoľko rokov úspešne vyhýba. Ešteže Viedeň nie je až tak ďaleko.

ROBERT BAYER

„Budúcnosť je to, čo premietame do našej prítomnosti."
(Marcel Proust)

Január patrí v hudobnom živote jednotlivých miest a metropolí k útlmovým mesiacom, pretože počas neho hudobná kultúra akoby naberala nový dych do nastávajúceho nového roka. Londýn je však akousi výnimkou z tohto pravidla, lebo keď nazrieme do programu jednotlivých orchestrov a koncertných sál, zistíme, že máme do činenia s neustávajúcim maratónom nespočetných koncertov, sólistov a slávnych osobností. Z mien

Foto Archív

PIERRE BOULEZ

ako Maurizio Pollini, Kurt Masur, Jurij Bašmet, Luciano Berio, Thomas Ades, Emanuel Ax či Pierre Boulez sa pristavme pri tom poslednom. Kto má väčšie právo na konci tisícročia konštatovať „Ak nevytvoríme repertoár pre 21. storočie, neuspeli sme v našej misii" ako práve Boulez? Tohto roku skladateľ, dirigent a odborník na súčasnú hudbu oslavuje 75. narodeniny, pri príležitosti ktorých sa zrodila výnimočná myšlienka projektu Boulez 2000. Ide o sériu koncertov s London Symphony Orchestra v jedenástich mestách celého sveta – z Londýna cez Viedeň, Kolín a Paríž po newyorskú Carnegie Hall, Salzburg, Brusel, Luzern... Osemmesačná séria koncertov sa ukončí 27. augusta na Edinburskom medzinárodnom festivale. Boulez chce takto prezentovať svoj osobný názor na evolúciu hudby minulého storočia a súčasne načrtnúť perspektívy pre hudobne dianie v novom storočí tým, že na každom koncerte premiérovo uvedie novú skladbu, písanú na zvláštnu objednávku pre neobvyklú nástrojovú kombináciu. „Chceli sme ukázať túto rozmanitosť," hovorí Boulez, „preto sme požiadali skladateľov, aby si nerobili starosti so štandardným orchestrom, ale aby namiesto toho premýšľali o skupine nástrojov, pre ktorú by chceli komponovať a ktorá by síce tvorila orchester, ale bez nutnosti použiť plný doplnkový aparát." Komponovaním bola poverená mladá generácia, menovite Olga Neuwirthová, Salvatore Sciarrino, George Benjamin a Péter Eötvös. Dramaturgia celého projektu sa nesie v troch rovinách: najstaršia generácia skladateľov alebo praotcovia, ako ich označuje Boulez (Stravinskij, Berg, Bartók, Schönberg a Mahler), potom generácia otcov (sám Boulez, Ligeti, Berio) a nakoniec už spomínaná mladá nastupujúca garnitúra.

Cyklus sa začal 26. januára v londýnskom Barbican Centre a na programe bol *Clinamen/Nodus* Olgy Neuwirthovej a Bergove *Tri kusy* op. 6 (koncert sa opakoval 27. 1., pričom záverom zaznela Mahlerova *6. symfónia*). Olga Neuwirthová, 31-ročná skladateľka pochádzajúca z Grazu, sa zaoberá hlavne elektroakustickou (študijný pobyt na IRCAM v Paríži a kontakty s Luigim Nonom) a filmovou hudbou (táto afinita má dlhšiu históriu – začala sa komponovaním hudby k rozhlasovým hrám Elfriede Jelinkovej). Tieto vplyvy boli pochopiteľne ľahko rozpoznateľné aj v premiérovanej skladbe. Olgin hudobný jazyk by bolo možné charakterizovať ako neustále balansujúci na hranici absurdity, zlučujúci výbuchy agresie s humorom a extrémnu virtuozitu s pasážami celkom „pokrčenými" elektroakustickou modifikáciou. Skladba *Clinamen*(moment katastrofy)/*Nodus*(uzol) je napísaná pre sláčikový orchester a bicie nástroje. Hlavnou myšlienkou je repetícia založená na variácii – centrom je zadržiavaný tón (syntetizátor), okolo ktorého sa odvíja rad variácií (sláčiky), medzi ktoré je pomerne nezávisle včlenená a nápadito využívaná sekcia bicích nástrojov (10 hráčov). V skladbe by sme nenašli žiadne hudobné motívy, ide o striedavé využitie punktualizmu a navrstvených fragmentov s častými zvratmi a predelmi. I keď kompozíciu možno označiť ako pozoruhodne zaujímavú hudobnú koláž, niekde v podvedomí však akosi stále ešte cítiť závislosť jej hudobného štýlu od tzv. „veľkých vzorov" – jej syntax vyznieva ako uhlopriečka medzi Bartókovou *Hudbou pre sláčiky, bicie a čelestu* a *Ionisation* Edgarda Varèsa, z ktorého aj používa asociáciu sirény.

Pierre Boulez sa, samozrejme, ujal dirigovania všetkých koncertov. Je o ňom známe, že je to až chronický perfekcionista, čo sa nezmazateľne vryje do pamäti každého poslucháča, najmä keď ide o dirigovanie. Je načisto presný, má neuveriteľný zmysel pre rytmus a logiku, dokáže z orchestra vylúdiť tie najmagickejšie farby a niekoľkými úspornými gestami ovládne celý orchester, pričom si však dáva veľmi záležať na vizuálnom kontakte pri udávaní nástupov. Jeho crescendá a dynamické hladiny sú nasýtené prirodzenosťou do takej miery, že pôsobia až dojmom, akoby to nijako ináč ani nemohlo byť. Všetky tieto atribúty sú nakoniec podložené hlbokou znalosťou a porozumením hudby, ktorú diriguje. Často počuť názory, že je až príliš intelektuálny, čo však chcem vyvrátiť, pretože som mala možnosť zúčastniť sa na niekoľkých diskusiách, ktoré viedol. Vtedy som zistila, že mám do činenia s nesmierne srdečným človekom, vážnym, keď sa hovorí o problémoch hudobnej budúcnosti (na nich mu veľmi záleží), no súčasne striehnucim na okamih, v ktorom by mohol prelomiť strohú atmosféru vtipnou poznámkou či duchaplným konštatovaním, zvráteným na smiešnu absurditu.

V nedeľu 30. januára viedol Boulez dirigentskú majstrovskú triedu, ktorá trvala štyri hodiny. Traja najlepší adepti dirigentského umenia (vlastne dvaja dirigenti a jedna dirigentka)

Foto Archív

LONDON SYMPHONY ORCHESTRA

z britských ostrovov mali možnosť ukázať, ako sa popasovali s neľahkým Schönbergovým *Klavírnym koncertom* op. 42, a to s Boulezom za chrbtom, prísne striehnucim na každý nedotiahnutý detail či nejasné gesto – úloha teda nie ľahká. Tu sa chcem tiež pristaviť, lebo ma fascinuje, s akým záujmom sa tu organizujú najrozličnejšie vzdelávacie programy ▶

SLOVÁK V LONDÝNE

Máloktorý spevák dokázal za necelé tri roky preniknúť na pódiá svetovo uznávaných operných domov takým spôsobom ako Dalibor Jenis. Našim milovníkom opery je jeho meno už dobre známe z početných účinkovaní v Slovenskom národnom divadle. V tejto sezóne bol pozvaný aj do Kráľovskej opery v Covent Garden v Londýne, aby v inscenácii *Bohémy* stvárnil postavu Marcella po boku Ramóna Vargasa (Rodolfo) a sopranistky Eleny Kelessidiovej (Mimi), pod dirigentským vedením Massima Zanettiho. Napriek zjavnému úspechu – predstavenie je zakaždým vypredané – mladý, sympatický spevák zastáva názor, že: „Ked dôjde ponuka, nie je to preto, že som účinkoval v Covent Garden, ale preto, že niekoho oslovím tým, čo robím." Daliborov mäkký, neobyčajne pekne zafarbený barytón potom asi oslovuje mnohých intendantov, veď v budúcnosti ho čaká spolupráca s viedenskou a hamburskou Štátnou operou, s Teatro Comunale Bologna (*I Pagliacci*), Theatro Colon Buenos Aires (*Líška Bystrouška*, spolu s manželkou Evou Jenisovou) a na jeseň sa znovu vráti na dosky Kráľovskej opery.

Po znovuotvorení Royal Opera House (ROH) účinkujete hneď v prvej sezóne. Aké sú vaše pocity z novovybudovaného komplexu a technicky doslova premenenej pôvodnej historickej budovy divadla?

Moje pocity sú veľmi zmiešané. Z vonkajšieho pohľadu je toto divadlo naozaj kráľovské, no vo vnútri je to labyrint chodieb a šácht, v ktorých zablúdia aj domáci zamestnanci. Mne sa to podarilo v priebehu troch týždňov aspoň päťkrát. Napriek tomu treba povedať, že ide o naozaj unikátne divadlo, s tromi scénami a veľkým množstvom skúšobní. V jeden večer tu môžu uvádzať tri predstavenia alebo koncerty súčasne. Komplex je prepojený tak, že z chodieb možno priamo sledovať zákulisie jednotlivých scén. Skvostom je skúšobňa baletu, ktorá je z veľkej časti presklená, čo umožní sledovať prácu baletných hviezd tohto sveta. Javisko opernej scény je vybavené náročnou technikou, ale aj tak premena medzi jednotlivými dejstvami trvá pridlho. Je evidentné, že v tomto divadle je ešte veľa čo vylepšovať.

***Bohéma* je opera, ktorá sa často objavuje v repertoároch operných divadiel. Vy sám ste už niekoľkokrát účinkovali ako Marcello v Paríži, Viedni, Berlíne, Bologni a inde. Je predstavenie *Bohémy* v Covent Garden v niečom odlišné od ostatných a čo vás na ňom priťahuje?**

Myslím si, že pre každého operného speváka je veľkou cťou stáť na doskách ROH. Keď sa k tejto skutočnosti pridá titul *La Bohéme*, je to naozaj veľký magnet, ktorý ma priťahuje. Inscenácia Bohémy v ROH má 26 rokov, ale aj napriek tomu dokáže nadchnúť publikum svojou jednoduchosťou a krásou hudby. V tejto inscenácií sa nerobili žiadne režijné experimenty, čomu som veľmi rád.

Postava Marcella je neustále v interakcii s ostatnými pro-tagonistami opery. Ako sa vám spolupracuje s vašimi kolegami, dirigentom, režisérom a celým tímom?

Dirigent Zanetti sa snaží čo najviac dodržať zápis a potláča tradície, ktoré sú dnes všeobecne zaužívané. Pod jeho vedením som mal možnosť spoznať Marcella o niečo podrobnejšie ako doteraz. Asistent režiséra Richard Gregson, ktorý s nami pripravil toto dielo, je veľmi sympatický pán, ktorý dokonale ovláda všetky vzťahy jednotlivých postáv, detailne sa snažil vypracovať každý moment tohto diela. Pokiaľ ide o spoluprácu s kolegami – musím priznať, že azda najviac som bol prekvapený tým, aký normálny vie byť napríklad hviezdny Ramón Vargas. Čakal som stretnutie s hviezdou, ktorá spadne z neba a pritom prišiel normálny človek z metra.

V čom vás konkrétne účinkovanie v tomto predstavení obohatilo?

Pod vedením dirigenta Zanettiho som spoznal trochu odlišného Marcella než doteraz. Po osobnej stránke ma práca v ROH obohatila o nových priateľov.

Účinkovali ste už na mnohých renomovaných scénach. Myslíte si, že vám Covent Garden, jedna z najznámejších operných scén na svete, ešte väčšmi pootvorila bránu k úspechu vo svetovom meradle? Aké sú vaše očakávania?

Je pravda, že po prekročení brány Covent Garden sa stáva spevák príťažlivejší pre intendantov iných divadiel, ale ja osobne neočakávam nijakú mimoriadnu zmenu, ďalej sa budem venovať svojej práci ako doposiaľ. Covent Garden je jednou zaujímavou etapou môjho snaženia.

Mohli by ste porovnať charakter práce v ROH so skúškami v opere SND?

Bratislavské SND má veľkú tradíciu kvalitných spevákov, v tomto ohľade si myslím, že máme byť na čo hrdí. To, čo opere SND naozaj chýba, je azda väčšie množstvo dirigentských osobností. Tento fakt má určite na svedomí aj pedagogika na Slovensku. Malým svetielkom je pre mňa mladý dirigent Rastislav Štúr, ktorý sa prezentuje naozaj kvalitným naštudovaním ▶

▶ a koľko času a prostriedkov sa venuje výchove mladej generácie. Je už takmer samozrejmé, že každá inštitúcia má svojho „educational manager-a" a že väčšina koncertov sa začína s tzv. pretalk, čiže akousi preddiskusiou, na ktorej sa zúčastnia hlavní aktéri. Vo voľnej debate sa potom hovorí o dotyčnom skladateľovi, diele, udalostiach a vlastne o všetkom, o čo majú zúčastnení záujem, pričom každý môže voľne do diskusie vstupovat a klásť otázky. Majstrovské triedy, tvorivé dielne, diskusie, špeciálne predstavenia a koncerty pre mládež sú tu na dennom programe.

Nakoniec sa zmienim o treťom koncerte tohto cyklu, ktorý sa konal 2. februára – Pierre Boulez: *Originel* z *.explosante-fixe.*, George Benjamin: *Palimpsest* (svetová premiéra), Schönberg: *Klavírny koncert* op. 42 a nakoniec Stravinskeho *Petruška*. Skladba G. Benjamina svojou efektnou sonornosťou a eleganciou zanechala oveľa lepší dojem a určite sa ešte objaví na svetových pódiach. Dirigent, tentoraz v úlohe klaviristu, Daniel Baremboim ukázal, že stále drží krok s elitou a moja slovanská krv priam kypela pri počúvaní *Petrušku*, lebo okrem dokonalej súhry, perfektne zvládnutých sólových partov a neuveriteľnej palety orchestrálnych farieb bolo vidieť, že ide o Boulezovu srdcovú záležitosť.

VANDA PROCHÁZKOVÁ

diela. Myslím, že ostatné aspekty nášho divadla sa nedajú porovnávať s ROH, nakoľko všetko je otázka financií a tie SND ako ani celá naša spoločnosť momentálne nemá.

Čo si z toho, čo ste doteraz dosiahli, najviac vážite?

To, že mám vlastnú rodinu, manželku a dcéru. Bez nich by asi moja práca nemala taký zmysel.

A po speváckej stránke?

Samozrejme, sú to účinkovania v divadlách, ako sú napríklad viedenská štátna opera, parížska Opera Bastille alebo londýnska Covent Garden.

Aké kvality by mal mať operný spevák, aby sa presadil v dnešnej konkurencií špičkových operných domov?

Podla mňa je jedno, či spievate alebo pečiete chlieb, každý by mal svoju prácu robiť poriadne. Spevák, ktorý sa spolieha iba na svoj talent, dnes už ťažko obstojí vo svetovej konkurencii. Pravidlo „bez práce nie su koláče" platí aj v našom povolaní. Šťastie zohráva tiež veľmi dôležitú úlohu v našom svete, byť v pravý okamih na správnom mieste je asi to, čo potrebuje každý spevák.

Kto je vaším speváckym vzorom?

V počiatkoch to boli najmä Lucciano Pavarotti a Mirella Freni. Neskôr ním bol Alfredo Kraus, ktorý svojou stopercentnou technikou spieval až do konca svojho života. V mojom fachu je to Renato Bruson, ktorý má nádherné zafarbenie hlasu. Mal som možnosť s týmto spevákom spolupracovať, preto poznám aj jeho spôsob práce. Málokto vie spievať s takým nasadením aké má práve tento dnes už legendárny spevák. Taktiež obdivujem barytonistu Piera Cappuccilliho, ktorého hlas je skôr prírodný úkaz.

Foto Bill Cooper

Bohéma v ROH: (zľava) Dalibor Jenis (Marcello), Ramón Vargas (Rodolfo) a Elena Kelessici (Mimi)

Taktiež ste spolupracovali s vynikajúcimi dirigentmi ako sú Pappano, Viotti, Gatti. Nie každý dirigent sa vie úspešne uplatniť v opere. Ako by ste charakterizovali kvalitného dirigenta?

Dirigent by mal byť podľa mňa v prvom rade človek. Dnes už orchestre neuznávajú diktátorský prístup dirigentov. Dirigent by mal spolupracovať so všetkými na báze vzájomnej konfrontácie, schopný kompromisu. Stopercentným príkladom takého dirigenta je pre mňa Antonio Pappano, vie byť prísny, vie pochváliť, ale aj pokarhať.

Uprednostňujete určitý repertoár, určité opery?

Každý by sa mal snažiť spievať tak, aby si neublížil. Nesprávny repertoár je často dôvod, pre ktorý sa mladému speváckovi prestane dariť. Čo sa týka obľúbenosti opier, mojou srdcovou záležitosťou je postava Figara z *Barbiera zo Sevilly*. Prostredníctvom tejto postavy môžem realizovať všetko to, čo som sa doposiaľ naučil.

Opera – hudobné divadlo, to nie je len spev. Veľký význam zohráva aj herecký komponent. Ako sa táto zložitá súhra hereckej a speváckej zložky premieta do vášho prístupu k naštudovaniu nových úloh?

Pri študovaní nového diela sa snažím vnímať svoju postavu v rámci celku. Rozumieť obsahu slov, ktoré spievam, je tiež veľmi dôležité. Len tak môžem plnohodnotne stvárniť postavu, ktorú práve študujem. Keby som to mal zhrnúť, povedal by som, že svoj názor na postavu získavam na základe oboznámenia sa s celkovým dielom, preštudovaním textu, deja a samotnej hudby. Rád sa pozriem aj na iné inscenácie, aby som získal prehľad, ako sa dá dané dielo rôzne spracovať.

Vaša manželka Eva Jenisová je tiež spevácky aktívna na mnohých zahraničných operných scénach. Ako sa vám darí zlúčiť rodinný život so speváckou kariérou?

Musím priznať, že v poslednom období sa nám to naozaj veľmi nedarí. Napríklad momentálne pôsobí manželka v Hongkongu, dcéra Rebeka je v Bratislave a ja som v Londýne. Našťastie sa toto ťažké obdobie pomaly končí a potom budeme zase všetci spolu. Pocestujeme spolu do Bologne a neskôr do Salzburgu, kde budeme s manželkou účinkovať vo Festspielhause v inscenácií Gounodovho Fausta.

Váš spevácky sen?

Mojím snom je skôr želanie, aby som bol zdravý a aby som mohol robiť to, čo doposiaľ, lebo práca operného speváka ma nesmierne baví.

Nahrali ste náročnú Pucciniho operu *Gianni Schicchi* spolu s Mirellou Freni a *Christofora Columba* s Renatom Brusonom. Chcete v budúcnosti v tejto línii pokračovať?

Líniu nahrávok určujú väčšinou veľké nahrávacie spoločnosti, ktoré majú možnosť výberu z veľkého množstva speváckov. Na vstup do svetovej diskografie speváckovi nestačí iba hlas, nevyhnutná je aj veľká dávka šťastia. Niekedy sa mi zdá, ako by to bola ruleta, v ktorej často zvíťazí komercia. To, čo ma najviac zaráža, je situácia u nás na Slovensku. Nahrávacie spoločnosti, ako je napríklad rozhlas, Opus a taktiež Slovenská televízia, už roky ignorujú fakt, že na Slovensku máme naozaj kvalitných operných speváckov. Až sa o dvadsať rokov niekto spýta, čo sa nahralo v 90. rokoch na Slovensku, tak s úžasom zistí, že nahrávalo iba zopár prominentov tohto obdobia. Viem, že tieto inštitúcie majú svoje finančné problémy, ale keď je Slovenská televízia schopná natočiť veľký operetný profil pána Jarjabka, som presvedčený, že je to otázka chcenia alebo nechcenia. Dúfam, že táto situácia sa na Slovensku čoskoro zmení.

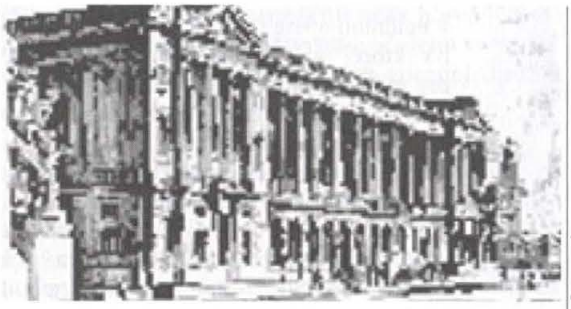
Pripravila Vanda Procházková

O KONTINUITE

Tento príbeh je pre Ameriku typický, ale, žiaľ, na Slovensku by sa odohral asi celkom inak. Viem, porovnávať USA so Slovenskom môže byť pre pisateľa lacný zdroj postrehov, a pritom často je to aj neadekvátne. Vo veľkých štátoch nadobúda interakcia medzi jednotlivcami oveľa viac foriem než v štátoch malých. Jednoducho, vytvára sa tam priestor na šírenie myšlienok, vzniká synergia individuálnych snáh. Aplikovať podobnú filozofiu na malý štát je problematické. Navzdory týmto ohľadom sa mi predsa len chce uviesť príklad vzniku a súčasnej existencie jednej americkej inštitúcie, ktorá je na svete vďaka cieľavedomosti jedného jediného človeka, nečakajúceho žiadnu podporu od štátu, a zároveň človeka bez majetníckeho sklonu strážiť svoju prácu pred konkurenciou. Ide o **Zbierku orchestrálnej hudby Edwina A. Fleishera** (The Edwin A. Fleisher Collection of Orchestral Music) vo Filadelfii.

Roku 1909 sa mladý Edwin A. Fleisher zoznámil s talentovaným huslistom Hermanom Weinbergom. Fleisherovi rodičia, filantropi a milovníci hudby, usporadúvali každú nedeľu večer domáce koncerty a na jeden z nich pozvali aj Weinberga. Fleisher s Weinbergom si rozumeli, chodili spolu na koncerty, no jedného dňa sa Weinberg ospravedlnil s tým, že musí ísť na skúšku novozaloženého amatérskeho orchestra Symphony Club. Fleisher prejavil záujem zúčastniť sa, no keď prichádzal k budove, kde sa mala skúška konať, našiel tam skupinu hudobníkov, ktorých správca budovy nechcel pustiť dnu, pretože už dva týždne nedostal zaplatené za prenájom miestnosti (vtedy to znamenalo sumu pol dolára). Fleisherovi zišlo na um, že budovu vlastní jeho sestra a že teda má právo hovoriť do toho, kto do nej môže vojsť. Hudobníci mali odvtedy skúšobňu k dispozícii zadarmo a Fleisher, vidiac, že partitúr nie je dosť, sa zaviazal, že bude orchestru zabezpečovať nové a nové partitúry. To bol prvotný impulz, z ktorého sa zrodila vízia.

Fleisherova súkromná zbierka sa rýchlo rozrastala a roku 1929 dosiahla také rozmery, že na radu hasiča ju Fleisher zveril verejnej knižnici **The Free Library of Philadelphia**. Knižnica, ktorá mala vtedy za sebou iba dva roky existencie, pochopila význam tejto zbierky a, navyše, potrebovala niečím zaplniť ešte stále prázdne regály. Fleisher sa o svoj bývalý majetok staral aj naďalej, dozeral nad akvizíciou nových diel a navrhol dokonca aj špeciálnu škatuľu na skladovanie jednotlivých partitúr. Knižnica poskytovala iba priestor, všetky náklady na prevádzku platil Fleisher z prostriedkov zvláštneho fondu, ktorý na tento účel založil. Od roku 1937 slúži zbierka aj ako požičovňa orchestrálneho materiálu. Roku 1941 Fleisher poveril Nikolaja Slonimského akvizíciou veľkého počtu skladieb latinskoamerických autorov. Podobné kampane sa uskutočnili aj vo Švédsku, Poľsku, Veľkej Británii a Izraeli. Fleisher zomrel roku 1959, no nikomu nezišlo na um, aby sa zbierka len tak rozpredala. Hoci neprodukuje nijaký zisk, spoločnosť sa o ňu stará a dnes je zbierka všeobecne považovaná za najväčší a najúplnejší súbor orchestrálnych diel na svete.



FREE LIBRARY OF PHILADELPHIA

FOTO ARCHÍV

Na tomto príbehu je zaujímavé to, ako sa z iniciatívy jednotlivca zrodil priestor, ktorý je stále živý a ktorý láka ďalších jednotlivcov (tým by Fleisher mohol byť prastarým otcom), aby pokračovali v myšlienke „nejakého" predchodcu. Je to prejav zmyslu pre kontinuitu, kolektívnu pamäť. Fleisherova zbierka, samozrejme, obsahuje všetky diela štandardného repertoáru, no pritom aj rarity, ktoré často nenájdete ani v krajine, kde autor skladby žil. Fleisher od začiatku zbieral všetko, čo sa dalo zohnať. Neobmedzoval sa iba na diela minulosti, ale s vedomím toho, že každému dielu raz vyprší doba autorskej ochrany, kupoval noty každej novej skladby, prijímal rukopisy od žijúcich autorov a podobne. Tak je to až dodnes. Zmysel udržiavania podobnej zbierky sa niekedy odhalí až v extrémnej situácii, napríklad keď počas druhej svetovej vojny došlo k zničeniu tlačiarenských matríc, ukázalo sa, že niektoré diela možno zohnať iba vo Filadelfii. Existujú diela, ktoré na svoje objavenie ešte len čakajú, v súčasnosti nikto nemá záujem o ich uvádzanie a ak aj existuje nejaké vydanie, pomaly sa vytráca z katalógov a skladov. Potom príde dirigent, ktorý dielo opráši, nahrá a zrazu sa objaví päťdesiat ďalších záujemcov o partitúru.

Nevyhnutne vzniká otázka: ako je to s autorskými právami? Fleisherova zbierka zásadne požičiava iba tie diela, na ktoré má písomný súhlas od majiteľa autorských práv alebo od vydavateľa, a diela, ktoré už nespadajú pod autorskú ochranu. Je povinnosťou návštevníka zabezpečiť si tento súhlas. Prirodzene, na kurátora zbierky sa neobracajú dirigenti a dramaturgovia, ktorí potrebujú orchestrálny materiál *Svätenia jari*, pretože ten požičiava vydavateľ (a súhlasom by sa pripravil o zisk), ale zbierku využívajú tí, čo zostavujú program koncertu a vedia, že budú hrať Mozartov klavírny koncert, Brucknerovu symfóniu a skladbu na úvod koncertu, podľa možností od skladateľa XY, pre to a to obsadenie. Celkom ľahko sa môže stať, že objavia zabudnutú skladbu od XY, alebo skladbu významného skladateľa z Latinskej Ameriky, ktorú nik v okolí neuviedol. Pretože zbierka je súčasťou verejnej knižnice, požičovné je veľmi nízke a pokryje naozaj iba reálne náklady na prepravu zásielky a na udržiavanie tlačovín v prevádzkovom stave.

Fleisherova zbierka v súčasnosti obsahuje asi dvadsaťjedentisíc partitúr (ak nerátame duplicitné výtlačky niektorých frekventovaných diel). Jej adresa v Internete je *www.library.phila.gov/central/mus/flc/cflc.htm*. Našiel som v nej tri skladby slovenských autorov: *Pod Kriváňom* (1924) a *Slovenské pastierske tance* (1925) od Jána Móryho a *Jánošíkovi chlapci* (1934) od Alexandra Moyzesa. Je to málo alebo primerane? Ak sa vám to zdá málo, nečudujem sa. A vôbec: nečudujme sa všetci, veď ani na Slovensku poriadne nevieme, čo kto kedy skomponoval a vydal. Skúste zistiť, čo v oblasti vážnej hudby vydalo hudobné vydavateľstvo OPUS od roku 1970 do privatizácie začiatkom 90. rokov! Nie je to také jednoduché. Nie preto, že sa vydalo málo titulov, ale preto, že niet kontinuity.

PETER ZAGAR

Pärt v profile alebo 14. mezinárodný skladateľský festival

Royal Accademy of Music v Londýne patrí k svetovo presláveným, no súčasne i najklasickejším hudobným univerzitám. 29. februára na jej pôde vystúpilo české Škampovo kvarteto s hosťom Garfieldom Jacksonom (viola) a uviedlo dve Mozartove kvartetá (G dur, KV 387 a C dur, KV 515).

28. – 31. marca sa tu uskutoční 14. mezinárodný skladateľský festival, tentokrát venovaný Arvovi Pärtovi pri príležitosti jeho 65. narodenín. Festival zahŕňa všetky fázy Pärtovej kompozičnej dráhy: ranné serialistické skladby, prechodné diela obdobia rokov 1968–1976, počas ktorého napísal *3. symfóniu* a nakoniec i diela, ktoré sám nazýva „tintinnabuli style". Na festivalue bude Pärt samozrejme prítomný. Každý deň sa konajú dva koncerty, obohatené zakaždým rozhovorom a filmom o skladateľovi, jeho živote a práci. Na programe je i najnovšia skladba postgraduálnej študentky kompozície na RAM – Slovenky Ľubice Čekovskej: *Turbulencie*, písanej na objednávku festivalu.

Bournemouth Sinfonietta

Bournemouth Sinfonietta, ktorej sídlo je v meste s tým istým nazvom na juhu Anglicka, bola i napriek protestom mnohých umelcov, skladateľov i verejnosti rozpustená. Dôvodom bola údajná nerentabilnosť – The Arts Council, ktorý ju sponzoroval, nemal dosť finančných prostriedkov na jej udržanie. Sinfoniettu tvorilo 13 hráčov, ktorých odvaha prinášať i tú najnovšiu súčasnú tvorbu do malých miest na juhu Anglicka, bola po roky obdivovaná mnohými sladateľmi a kritikmi. Mladí i renomovaní anglickí skladatelia komponovali priamo na objednávky tohto súboru. Bournemouth Sinfonietta vyvíjala aj rozsiahlu vzdelávaciu činnosť.

Viedeň má nový muzikál

Od marca do 2. júla (denne, okrem pondelka) je v Raimund-Theater na programe muzikál Andrew Lloyd Webbera *Jozef* v réžii Wernera Sobotku a choreografii Kimsa Dudyho, v hlavnej úlohe s ostrieľaným a úspešným speváko m/hercom Hannesom Muikom. Internet: www.musicalvienna.at

(podľa Compress)

VIEDENSKÉ IMPRESIE

Kým na rakúskom politickom horizonte „hromy divo bijú", múzy našťastie nestíchli. Skôr naopak! V priebehu posledného januárového víkendu som vo Viedni zažil tri vysokokarátové, priam labužnícke pochúťky s neutíchajúcou rezonančnou frekvenciou.

Prvá z nich nie je hudobná, no nedá mi nezmieniť sa o nej: dlho pripravovaná prezentácia životného odkazu Paula Cézanna (126 obrazov) je prístupná vo výstavných priestoroch Kunstforumu do konca apríla.

5. februára uplynulo tridsať rokov odvtedy, ako dnešná Kammersängerin **Edita Gruberová** vstúpila na dosky viedenskej Štátnej opery. Pri tejto príležitosti uskutočnila sériu vystúpení, stvárňujúc raz Luciu di Lammermoore, dvakrát Lindu z Doni-zettiho opery *Linda di Chamounix* a trikrát Elviru v Belliniho opere *I puritani*. Prvá Linda, na ktorej som bol prítomný, bola pre mňa úplnou novinkou. Inscenácia inak slávneho **Augusta Everdinga** vo mne hlbšie nezarezonovala, rovnako ako paušálny, rutinne odtaktovaný výkon dirigenta **Bruna Campanellu**. Žiaľ, aj na Renata Brusona som mal opäť smolu. Antonia, Lindinho otca, spieval dnes už značne šedý **Georg Tichy**. Gruberová bola vo vrcholnej forme. Jej príznačná ľahkosť a pôvab v prvej kavatíne „O luce di quest'anima..." boli rovnako perfektné, ako aj sugestívne stvárnená dramatická vášeň zmätenia. Carlo, alias **Giuseppe Sabbatini**, so svojím krásnym a lahodným tenorom jej bol adekvátnym partnerom.

Foto Marco Borggreve

Richardo Chailly

V „zlatej sieni" Musikvereinssaalu prebieha cyklus koncertov pod názvom „Medzinárodné orchestre a zbory", vždy po dvojici koncertov. Štvrtým vystupujúcim hosťom tohto exkluzívneho podujatia bol **Royal Concertgebouworkest Amsterdam** pod taktovkou dnešného šéfa, Taliana **Riccarda Chaillyho**. Zaujímavou charakteristikou tohto špičkového telesa je, že počas jeho 112-ročnej existencie je Chailly – po Kesovi, Mengelbergovi, van Beinumovi a Haitinkovi – v poradí „iba" piatym šéfom orchestra.

Z hľadiska dramaturgického profilu je zaujímavosťou, že popri najširšom spektre skladateľov ťažiskovým bodom Haitinkovej éry bol Mahler, kým Chailly preferuje Antona Brucknera: tentoraz uviedol 7. symfóniu E dur.

Dramaturgickou zaujímavosťou koncertu bola *Suita pre orchester* od Johanna Sebastiana Bacha v transkripcii Gustava Mahlera. Vieme, že Mahler s veľkou obľubou siahal ku skladbám klasikov a romantikov a prepracovával ich podľa vlastného gusta. Takou úpravou, či presnejšie hybridom, je spomenutá Suita, ktorú Mahler „vytvoril" z dvoch pôvodných Bachových diel – zo Suity h mol (BWV 1068) a D dur (BWV 1067). „Nová" suita má šesť častí, zostavených z dvoch originálov tak, že tu v tomto jedinom celku zaznie (dokonca priamo za sebou) flautová *Badinerie* a velebné *Air*, dve najpopulárnejšie časti zo štyroch Bachových orchestrálnych suít. Nie som nadšencom takýchto svojvoľných zásahov do originálov, no ako „novinka" to bolo celkom zaujímavé poznanie Mahlerovej fantázie.

Už pri počúvaní toho mahlerovského Bacha som vycítil, že to je iba akýsi „preddavok" k tomu, čo bude nasledovať. Nemýlil som sa, lebo takého fenomenálneho „brucknerovského" Brucknera možno počuť na svete málokde. Orchester hral bez najmenšej stopy drilu, perfektne, presne, neomylne. Velebná krása jeho jednoliateho zvuku, ideálna vyváženosť medzi transparentnosťou a masívnou kompaktnosťou Brucknerovej orchestrácie, klasický čistý interpretačný štýl, to všetko patrí do oblasti zriedkavých zážitkov, o ktorých hovoríme ako o vzácnych „hviezdnych hodinách"...

Jozef Varga

Pri koreňoch mozartovskej tradície

Jaroslav Blaho

Mapovanie tradície, to nie je len zaznamenávanie mien a rokov, ale aj pomenovávanie trendov, vkusových variácií, registrácia presunov ťažísk medzi jednotlivými zložkami operného predstavenia v záujme vyznenia celku, popisy inscenačných postupov a nápadov, vokálnej zložky naštudovaní a štýlových parametrov, sledovanie vývojových stupňov, sumarizácia i hierarchizácia. Úsilie, ktoré pri obmedzených dokumentačných prameňoch a všeobecnom (nielen kultúrnom) nedostatku spoločenského vedomia a historickej pamäti hrozí tým, že z polôh literatúry faktu skĺzne do fantazmagorickej beletrizácie. Preťažko sa v slovenskej teatrológii vrství to, čo na základe zberania a vyhodnocovania konkrétnych faktov nazývame tradíciou, táto abstraktná konštanta, o ktorej pri každej slávnostnej príležitosti hovoríme veľa, ale príliš všeobecne, nekonkrétne, mystifikujúco, nahrádzajúc obsahovú hodnotu historického faktu spoločenskou floskulou.

Prehŕňanie sa v minulosti sa nezaobíde, samozrejme, bez kritickej reflexie posudzovaných artefaktov, ktorá bez ohľadu na prísnosť optiky vyvoláva podráždené reakcie druhej strany (čo môže potvrdiť aj moja vyše tridsaťročná osobná skúsenosť). Aj preto som sa rozhodol mapovať tradíciu v takom časovom horizonte, ktorý nežiaduce osobné repliky vylúči: tí, o ktorých bude reč, sa zväčša už „na prach obrátili". Pokus o rekonštrukciu snažení slovenského operného divadla v parciálnom pohľade na inscenačnú prax hlavných dramaturgických sfér (začínam ju osudmi Mozartových opier v SND) vymedzujem prvou štvrťstoročnicou existencie našej národnej scény, keď sa zásluhou generácie zakladateľov vŕšila prvá vrstva mozartovskej opernej tradície, do roku 1938 najmä zásluhou operných umelcov českých.

Dominantou dramaturgických plánov prvej dekády opery SND (do nástupou Karla Nedbala na post umeleckého šéfa súboru v jeseni 1928) bolo široké spektrum klasickej a súčasnej českej opernej tvorby, divácky úspešný verizmus a ešte viac všetky podoby francúzskej opery deväťnásteho storočia (grand, comique, lyrique), ako ich preferovala tejto repertoárovej oblasti vkusovo blízka osobnosť Oskara Nedbala (porovnajme hudbu Nedbalových baletov napríklad s tanečnými číslami Gounodovho *Fausta!*). V repertoárovej šírke prvých operných scén SND sa síce objavuje prvý Mozart už v decembri roku 1920 (*Don Giovanni*), ale v ďalších sezónach je na plagáte skôr hosťom náhodným (*Figarova svadba* 1924, *Don Giovanni* 1926).

O prvých naštudovaniach „opery opier" v SND sa veľa konkrétneho z dostupných materiálov nedozvieme: o tom z roku 1920 iba to, že výtvarne javisku dominoval „čierny rámec s emblémami", o druhom (1926), že Holečkov orchester bol na Mozarta „príliš drsný" a titulný predstaviteľ (Jerner) „nebol dosť švihácky". O *Figarovej svadbe* (1924) nemáme ani tieto paberkovité charakteristiky. Z mien účinkujúcich sa však dá vyčítať čo-to o vokálnej podobe premiér. V ústredných ženských rolách oboch naštudovaní sa objavujú dramatické primadony Zunovho, resp. Nedbalovho súboru: Kramperová (Donna Anna), Šimáňová (Donna Elvíra), resp. Šimáňová, Šponarová. Kým však prvou bratislavskou Zerlinkou je s mezzo polohou koketujúca Alba Sehnalová, inak vtedajšia Carmen a Kostolníčka – v naštudovaní Bohuša Tvrdého objavuje sa v tomto parte dievčensky svieži soprán začínajúcej Heleny Bartošovej. Prvým Donom Giovannim v osemdesiatročnej histórii SND bol Jan Konstantin, prvým Figarom Zdenko Ruth-Markov, neskôr skvelý predstaviteľ buffových a ľudových mozartovských postáv; v druhom naštudovaní sa v parte Ottavia zaskvel belcantový tenor Bronislava Choroviča. Zaujímalo by ma, ako sa v priezračných a pohyblivých partiách Dona Giovanniho, ale aj grófky z *Figarovej svadby* cítila Dobřena Šimáňová, o pár rokov neskôr aj samým Richardom Straussom akceptovaná predstaviteľka jeho Elektry!

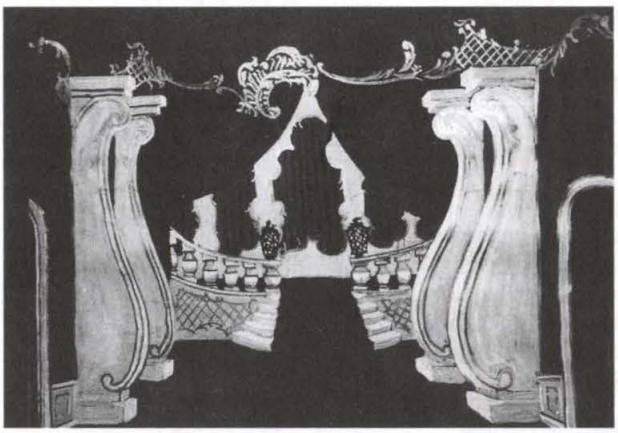
Bakošová ako Konstanca (Únos zo serajlu, 1930)

Foto archív

Opera SND v období umeleckého šéfovania Karla Nedbala (1928–1938) vyznačuje sa mimoriadne koncíznym umeleckým programom, teda aj programovo zacielenou dramaturgickou orientáciou. Aj keď čo do počtu premiér a repríz nemožno oba skladateľské zjavy mechanicky porovnávať, Smetana a Mozart predstavujú hlavné piliere Nedbalovej klasickej dramaturgie. Už po niekoľkých sezónach môže Karel Nedbal dať na plagát cyklus piatich najznámejších Mozartových opier (potom sa to už nikdy nikomu nepodarí). Naštudovaniam venuje mimoriadnu pozornosť, považujúc ich spravidla za vrchol sezón, a Šulcova inscenácia *Čarovnej flauty* z januára 1938 predstavuje jeden z najpozoruhodnejších počinov bratislavskej opery v rámci prvých dvoch dekád jej existencie. Nedbalove mozartovské premiéry stretávajú sa s prekvapujúcim ohlasom bratislavskej diváckej (a nielen česko-slovenskej) obce a *Čarovnú flautu* si Nedbal

trúfa v roku 1929 dokonca vyviezť tam, kde odznela celkom po prvý raz (na Kornmarkte vo Viedni).

Pod všetkých päť mozartovských premiér z obdobia 1929–1933 sa podpísali Karel Nedbal a režisér Bohuš Vilím. Z predstavenia *Únosu zo serailu* (1930) sa zachovali dve veľa nehovoriace fotografie, z ktorých však možno vyčítať, že základ scény bol stabilný a zmena prostredia jednotlivých obrazov sa dosahovala použitím doplňujúcich charakteristických výtvarných prvkov. Kritika ocenila jemný, vycizelovaný zvuk Nedbalovho orchestra a štýlovosť speváckych kreácií (Bakošová, Bartošová, Blaho, Sobota, Ruth-Markov). „Karel Nedbal ujasnil pomer našej scény k Mozartovi, vytvoril smernice a sám svojím zásahom podal niekoľko príkladov vzornej interpretácie, akou bolo i predstavenie *Únosu*, slohovo čisté a hudobne vzorné. Že sa dnes reprodukcia diel Mozartových postupne zlepšila, je spôsobené i tým, že na našej scéne predsa len zdomácnela mozartovská tradícia a že časom u skupiny spevákov vyvinulo sa jasné cítenie slohovosti" (Ivan Ballo, *Slovenský denník*, 19. 11. 1930). V tomto *Únose* v marci 1931 pohostinsky vystúpilo kvinteto sólistov viedenskej Štátnej opery na čele so salzburskými predstaviteľmi – Mariou Gerhartovou (Constanza) a Karlom Norbertom (Osmin).



FIGAROVA SVADBA (2. DEJSTVO) – SND 1932, SCÉNA J. LADVENICA

FOTO ARCHÍV

Figarovu svadbu naštudoval Nedbal s Vilímom v roku 1932, obnovenú premiéru ako jednu zo svojich posledných bratislavských prác prezentoval 9. októbra 1938 s výrazne pozmenenou zostavou dámskych protagonistiek: Napravilovú, vtedy už hviezdu Talichovho ND, nahradila v grófke Bartošová, tú zasa v role Zuzanky Milada Jirásková. Namiesto Cherubina Řezníčkovej sa v tejto „nohavičkovej" postave objavila Ludmila Komancová.

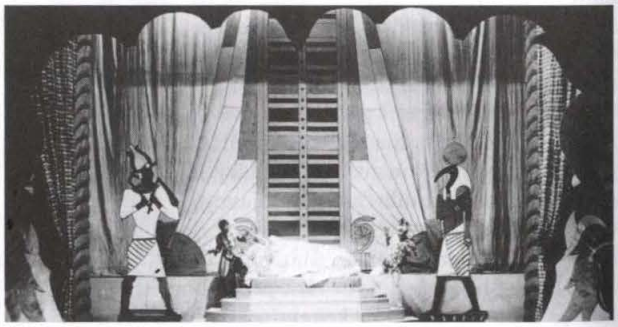
Don Giovanni i *Così fan tutte* predstavujú inscenačný oriešok, tvrdší než *Čarovná flauta*, ktorá je realizovateľná ako fiabba aj ako štylizované „slobodomurárske" podobenstvo neprebereného množstva významov a výkladov; aj v háve hýrivej divadelnosti, aj v symbolizujúcom náznaku. Krok vedľa je v tomto prípade vylúčený, ide iba o to, akí nároční chceme byť v oslovení diváka. Zato vo svetoznámom sevillskom príbehu a v ľahkovážnej neapolskej historke hrozí inscenátorom permanentné nebezpečenstvo „netrafenia sa". Inscenovať *Dona Giovanniho* ako moralitu, či ako moralitu „naruby" so sympatiou k búračovi konvencií a predsudkov? Ako sa vyrovnať s hybridnosťou žánru – nie je to ani seria, ani buffa, ani semiseria, podľa označenia autora dramma giocoso. Titulná postava kladie na interpreta nielen mimoriadne nároky vokálne (je to part basový či barytónový?), ale aj výrazové, herecké, typové. A čo so zjavením komtúra? Predstaviť ho ako realitu, či už v rozprávkovom alebo mystickom balení, alebo je to iba zdanie, reflexia aktérov príbehu, symbol, znak?

V nedostatku prvkov, ktorých sa inscenátori môžu chytiť, je ešte väčším problémom *Così fan tutte*. Ako sa vyhnúť takmer trojhodinovej dejovej nude, ako urobiť príbeh zaujímavým bez toho, že by sme siahli po núkajúcich sa barličkách frivolnosti a lascívnosti? Inscenujeme hračku na tému „takí sme všetci", alebo ju polemicky zacieľujeme v neprospech jedného či druhého pohlavia? Obe opery kladú na sólistov značné nároky, medzi ôsmimi postavami *Dona Giovanniho* a šiestimi účinkujúcimi v *Così fan tutte* niet úlohy malej, všetko sú to vlastne prvoodborové partie a tenorový, no najmä vedúci sopránový part prevlekovej komédie predstavuje dokonca vrchol mozartovského belcanta!

Zdá sa, že opernému súboru SND tridsiatych rokov sa darilo väčšmi na komornom teréne *Così fan tutte* (1932). Dielo, ktoré svojou zanedbateľnou vonkajškovou divadelnosťou a hudobnou decentnosťou nepatrí medzi divácke ani v rámci mozartovskej dramaturgie, malo v hľadisku až prekvapujúco veľký úspech. Pričinilo sa oň isto Nedbalovo štýlové hudobné naštudovanie, znásobené disciplinovaným orchestrálnym zvukom a vrcholiace kvalitnými vokálnymi výkonmi Napravilovej (Fiordiligi), Řezníčkovej (Dorabella), Bartošovej (Despina), Blahu (Ferrando), Kunstadta (Guglielmo) i Flögla (Alfonso). V recitatívoch sólistov od čembala sprevádzal sám Nedbal. Javiskový rámec muzicírovaniu tvorila náznaková, vzdušná scéna, jemne vertikálne členená polkruhovitými schodmi. Raz na nej stáli štíhle štylizované stĺpiky s poetickou trojicou lucerien, inokedy stojaté sklenené secesné svietidlá, potom zas náznak stredomorsky tvarovaných stromov: jemnosť a jemná farebnosť v orchestri aj na javisku.

Predstaveniu *Dona Giovanniho* (1933) vyčíta Alexander Moyzes v *Národnom denníku* „príliš veľa realizmu", čo možno súvisí aj s výhradami iných referentov, vyčítajúcich inscenácii nadmerný erotizmus (tvrdenie bez konkretizácie a upresnenia pojmu). Objektívnejšiu hodnotu pre dnešok má informácia, že rytmus hudby Vilímova réžia príliš dogmaticky prenášala do javiskového pohybu, čo pôsobilo rovnako komicky trápne ako nezvládnuté prvé finále, v ktorom sluhovia bránili svojho pána vidličkami a tácňami. Časť kritiky konštatuje, že Zavřelov Giovanni zostal iba švihákom – libertínsky rozmer mu chýbal. Spomedzi osvedčeného mozartovského obsadenia (Flögl, Blaho, Bartošová i mladá Napravilová) sa vo svojej prvej a až do roku 1956 potom jedinej mozartovskej príležitosti vyníma ešte ani nie dvadsaťdvaročná Margita Česányiová (Zerlina).

Bratislavských Mozartov Karla Nedbala ohraničujú dve naštudovania *Čarovnej flauty*. Kým tú prvú (1929) charakterizuje ešte staré chápanie scénografie – maliarsky hýrivá, ale plošná Ladvenicova dekorácia nemohla vytvoriť skutočný



ČAROVNÁ FLAUTA – SND 1929, SCÉNA J. LADVENICA

FOTO ARCHÍV

dramatický priestor, dominantou druhej – pri pochopiteľných kvalitách Nedbalovho naštudovania – bol Šulcov javiskový tvar. Avantgardný režisér českej činohry SND pozval si za spolupracovníka plzenského architekta Kuttnera. Vytvorili scénu oslobodenú od naturalizmu, ale aj od dekoratívneho ornamentu, prostú a jednoduchú, ktorej dominovala viac architektúra než farba. Otáčivé javisko umožňovalo odohrať predstavenie s jedinou pauzou a bez komplikovaných prestavieb (súbežne sa mohli naaranžovať vždy dve hracie plochy) ako neprerušovaný dejový tok, plný dynamiky, takmer tanečného pohybu, ale aj krehkosti a rozprávkovej neskutočnosti. Viaceré výstupy, najmä prozaické dialógy, ktoré majú dôležitú oznamovaciu funkciu, situoval Šulc na akúsi plošinku, postavenú nad orchestrálnou jamou, čím dosiahol väčší kontakt s divákom a prepojenie javiska s hľadiskom. V atmosfére stupňujúcich sa obáv o osudy demokracie, v predvečer triumfu totality, inscenoval Šulc *Čarovnú flautu* ako rozprávku o boji dobra so zlom, z ktorej aj napriek nadržaniu spoločenskému kladu a silám svetla (a, samozrejme, v intenciách autorov aj napriek optimistickému záveru) sálal takmer nebadaný, cudný smútok ako predtucha časov budúcich...

Úlohou personálne značne omladeného a skúsenostne nevyváženého umeleckého súboru opery SND vo vojnových sezónach nebola dramaturgická a inscenačná profilácia smerom k pogramovanému progresu a experimentu ako v období predchádzajúcom, ale mravčia, často nevďačná a niekedy aj výsledok míňajúca práca na budovaní základov slovenskej opernej profesionality: premiérovanie základných diel svetovej literatúry v prvých slovenských prekladoch, zoznamovanie nových vrstiev publika a sčasti aj začiatočníckeho súboru s abecedou operného kumštu a remesla.

M. Kišonová-Hubová a E. Schütz (Don Giovanni, 1940)

Foto archív

Aj v oblasti mozartovskej dramaturgie postupovali umelecký šéf opery Josef Vincourek a dramaturg Štefan Hoza uvážene a realisticky. Zriekli sa exhibicionistického hľadania v menej preferovaných etapách Mozartovej opernej tvorby, obávajúc sa jednak menšieho diváckeho záujmu a zároveň snažiac sa podchytiť rast súboru na partitúrach a partoch dostatočne overených. Nepokúsili sa ani o reprízu fajnšmekerských *Così fan tutte*. A keďže po odchode Bakošovej z divadla nebolo v súbore ani vysokej koloratúry, bolo zbytočné uvažovať aj o *Únose zo serailu* a *Čarovnej flaute*. Zostali teda *Don Giovanni* a *Figarova svadba*, ktoré Vincourek naštudoval v preklade činoherného režiséra SND Ferdinanda Hoffmanna.

V inscenácii *Dona Giovanniho* (1940) prišiel výtvarník Vécsey so zaujímavým scénickým riešením, ktoré dosť korešpondovalo s barokovými prvkami diela. Kombináciou architektúry a maľovaného pozadia vytvoril na javisku ilúziu výstavného barokového mesta južanskej proveniencie, doplnenú v strede javiskovej plochy prvkom charakterizujúcim prostredie (fontána, komtúrov pomník a pod.). Postavy sa pohybovali akoby ulicami neskutočného, mŕtveho mesta, čo s patričnou dávkou fantázie dodávalo javiskovému obrazu až dechiricovské dimenzie. Paradoxne k tvarovej zložke bola nedostatkom inscenácie práca so svetlom – napríklad nevynachádzavé, reálne osvetlenie cintorínovej scény celkom potlačilo jej mysterióznosť a odhaľovalo, že namiesto komtúrovej sochy stojí na podstavci do nehybnosti sa nútiaci spevák. Rezervy konštatovala kritika aj v Hoffmannovom preklade, najmä v synchrónnosti textovej zložky s vokálnou frázou. Zaujímavosťou Vincourkovho naštudovania bola výrazná timbrová odlišnosť troch dámskych protagonistiek – mezzosopránovo znejúci hlas Donny Anny (L. Dubovská) sa spájal s farebným a sladkým sopránom Donny Elvíry (M. Hubová) a ďalším mladým, lyrickým, možno trochu subretskejšie znejúcim materiálom Zerlinky (Z. Frešová). Mimoriadne náročnú ústrednú postavu stvárňoval mladý, len nedávno angažovaný barytonista Emil Schütz, iný barytonový začiatočník Imrich Gál „maturoval" v úlohe Massetta. V statickej postave Dona Ottavia sa dobre cítil okrúhly Dr. Janko Blaho, ku komtúrovi sa opäť raz vrátil sonórny bas Zdenka Ruth-Markova, tak ako k Leporellovi vtedy už päťdesiatpäťročný Arnolf Flögl, modelujúci podľa kritika už „starnúceho sluhu".

Z fotografií a kritík sa o javiskovej zložke *Figarovej svadby* (1942) veľa nedozvieme. Zo sólistov sa najviac kritických superlatívov ušlo Zuzanke Zity Frešovej, kým Cherubinovi Marky Medveckej vyčítala kritika unisono preexponovanosť prejavu. Za zmienku stojí, že s Flöglom alternoval Figara ruský emigrant Jevtušenko, že ako Don Basilio sa predstavil v jednej zo svojich prvých sólových príležitostí Rudolf Petrák, že v úložke Barbariny (v Hoffmannovom preklade poslovenčená na Marku) sa na plagáte objavuje po prvý raz meno devätnásťročnej Gizy Wetzlovej a. h..

To je z Mozarta za prvé štvrťstoročie existencie našej národnej scény všetko. Predstavenia ambiciózne a podnetné, aj menej zaujímavé, sporné. A veľa toho čosi, čo sa nebadane už v priebehu týchto medzivojnových a vojnových sezón vrstvilo: interpretačná tradícia. Galéria postáv herecky plastickej Heleny Bartošovej s expresívnym materiálom zdanlivo zodpovedajúcim skôr repertoáru verizmu: Barbarina z roku 1924, potom Zuzana i grófka, Zerlinka, Donna Elvíra i Donna Anna, Blonda, Pamina, Despina. Blahov jasný, výrazovo nekomplikovaný tenor v Belmontem, Ottaviovi, Ferrandovi,Taminovi, aj v charakterovej úlohe Dona Basilia. Ruth-Markovov tmavý bas v Osminovi, komtúrovi a Sarastrovi, aj v charaktere Bartola. Flöglove vždy herecky ostro črtané figúry plebejcov (Figaro, Leporello), aj intelektuálov (Alfonso, Sarastro), spomienka na prvú slovenskú koloratúrku Nelly Bakošovú (Kráľovná noci, Constanza). V sezónach vojnového slovenského štátu prvé stretnutia s Mozartom Márie Hubovej a Zity Frešovej, prvý Don Giovanni Emila Schütza. Pochybuje ešte niekto o mozartovskej tradícii slovenskej opery?

KAPITOLY Z HUDBY 20. STOROČIA

ERIK SATIE (1866–1925)

Zuzana Martináková

Erik Satie – život
- 1880 – prijatý na štúdium klavíra na parížske Conservatoire
- 1882 – prepustený pre lenivosť, do roku 1886 pokračuje len ako poslucháč harmónie
- 1884 – prvé kompozície
- 1886 – záujem o mysticizmus a štúdium gotickej architektúry a umenia
- 1887 – klavirista, neskôr dirigent v kabarete Chat Noir – účasť sa na revolučných debatách umelcov
- 1891 – vstup do rádu ruže a kríža (Rosecroix), domáci skladateľ a kapelník tohto spoločenstva
- 1893 – založenie vlastného rádu – Eglise Métropolitaine d'Art de Jésus conducteur; Satie je zároveň jeho veľkňazom a jediným členom
- 1892, 1894, 1896 – tri neúspešné pokusy o získanie miesta na Académie des Beaux-Arts
- 1905–1908 – štúdium kontrapunktu u Roussela, analýzy a orchestrácie u d'Indyho na Schola Cantorum
- 1917 – založenie umeleckej skupiny Nouveaux Jeunes (Tailleferre, Poulenc, Milhaud a Koechlin), ktorá sa transformovala na skupinu Les Six (parížska Šestka)
- spolupráca s umelcami ako Jean Cocteau, Pablo Picasso, René Picabia, Man Ray, Marcel Duchamp, Leonid Massin, René Clair; Satie pozitívne ovplyvnil také skladateľské osobnosti, ako boli Debussy, Ravel, Milhaud, Poulenc, Varèse, ale aj Cage a tvorcovia povojnovej avantgardy i neskoršej postmoderny až po súčasnosť.

„Prišiel som veľmi mladý na veľmi starý svet"

Erik Satie je jedna z najkurióznejších postáv umeleckého sveta – skladateľ s literárnym i výtvarným nadaním, recesista, umelec a človek s veľkou dávkou sebairónie a sebahumoru. Jeho život sprevádzali škandály, svoje okolie šokoval nekonvenčným správaním, a jeho dielo a modely správania sa dokonca aj po smrti stali inšpiratívnymi pre mnohých umelcov. Satie sa významnou mierou pričinil o vznik a rozmach nekonformných umeleckých tendencií, akými počas jeho života boli futurizmus a dadaizmus a po jeho smrti hnutie fluxus a avantgarda 60. rokov, minimalizmus 70. a prejavy nekonvenčného umenia až do dnešných čias. Niektoré znaky jeho bizarného, akémukoľvek akademizmu sa vyhýbajúceho kompozičného prejavu už koncom 19. storočia anticipovali vývoj hudby temer o sto rokov neskôr. Satieho skladby sú totiž svojou jednoduchosťou kompozičných prostriedkov, banalitou výrazu, priehľadnou až primitívnou tektonikou, príklonom k stredovekej a renesančnej harmónii a poetike až nápadne blízke štýlovým prejavom a estetike postmoderny druhej polovice 20. storočia.

Začiatky Satieho styku s hudbou sú spojené s hodinami výučby u miestneho organistu v Honfleur (1874–1878), kde spoznával aj gregoriánsky chorál. Na Conservatoire v Paríži ho roku 1880 prijali na štúdium hry na klavíri ako adepta síce nadaného, no nezainteresovaného a ľahostajného. Rok po prijatí bol považovaný za najlenivejšieho študenta na Conservatoire, čo viedlo roku 1882 k jeho prepusteniu; Satie však pokračoval v štúdiu harmónie.

Erik Satie vyrastal a žil v Paríži, vo vtedajšej umeleckej mekke Európy; jeho pôsobenie v kabarete na Montmartri mu umožnilo stretnúť sa so spisovateľmi, básnikmi, maliarmi i skladateľmi, z ktorých mnohí ovplyvnili jeho umeleckú i životnú dráhu. Satieho osobnosť dozrievala pod dojmom umeleckého impresionizmu, v hudbe reprezentovaného odlišnou tvorbou Debussyho a Ravela, v ovzduší francúzskej tzv. všednej hudby kabaretných šansónov, ale aj raného jazzu v podobe ragtimu a cakewalku; neskôr, po vypuknutí prvej svetovej vojny bol svedkom neoklasicistických orientácií, reprezentovaných najmä Prokofievom a Stravinským, i z Talianska do Paríža importovaného futurizmu s jeho emancipáciou hluku ako základného hudobného prvku, no aj hnutia dadaizmu. Na Satieho umelecký rast vplývalo zrejme väčšmi než len hudba širšie umelecké prostredie: najmä kubistická maľba, literatúra, symbolizmus v poézii, Apollinairove kalligrafie a dadaistická poézia s jej pokusmi o desémantizáciu slova.

Satieho spôsob kompozičného myslenia súvisí s jeho naturelom, životnými peripetiami i okruhmi záujmov. V 80. rokoch 19. storočia napísal svoje prvé kompozície, ktoré majú charakter salónnej klavírnej hudby. Ako dvadsaťročný sa začal hlbšie zaujímať o mysticizmus a gotické umenie a pre jeho vzhľad i spôsob života ho začali prezývať „Monsieur le Pauvre".

Výber z diela

Ogives **(1886, štyri skladby, pf),** ***Trois Sarabandes*** **(1887, pf),** ***Trois Gymnopédies*** **(1888, pf),** ***Trois Gnossiennes*** **(1890, pf),** ***Fils des Etoiles, Wagnerie kaldéene*** **(1891, tri prelúdiá pre flautu a harfu alebo len pre klavír),** ***Trois Sonneries de la Rose + Croix*** **(1892, tri fanfáry, tr, čemb), balet** ***Uspud*** **(1892),** ***Danses gothiques*** **(1893),** ***Vexations*** **(1893, pf),** ***Messe des Pauvres*** **(1895, org, CB, CMa),** ***Pièces froides*** **(1897, pf), balet-pantomíma** ***Jack in the Box*** **(1899),** ***Trois morceaux en forme de poire*** **(1903, pf štovrručne),** ***Préludes Flasques (pour un chien)*** **(1912, pf),** ***La Piège de Méduse*** **(1913, pf/m. orch),** ***Sports et divertissements*** **(1914),** ***Heures séculaires et instantanées*** **(1914, pf),** ***Sonatine Bureaucratique*** **(1917, pf), balet** ***Parade*** **(1917, v. orch),** ***Socrate*** **(1918, symf. dráma pre 4 S a m. orch),** ***Musique d'ameublement*** **(1917, m. súbor),** ***Quatre Petites Mélodies*** **pre hlas a klavír (1920), komická opera** ***Paul & Virginie*** **(1920/03), balet** ***Mercure*** **(1924, orch), balet** ***Relâche*** **(1924 orch),** ***Cinéma. Entr'acte symphonique de Relâche*** **(1924, m. orch).**

Satiemu bol blízky svet stredovekej gotickej hudby, architektúry a umenia, mystiky a ezoteriky. Do svojej skladby **Ogives** (1886) sa snažil preniesť gotickú architektúru spôsobom vedenia melodickej línie „lomene" nahor a nadol (analogicky gotickému lomenému oblúku, čo v preklade znamená ogives) a tiež akcentáciou stredovekej modálnej harmónie.

Vo svojich **Trois Sarabandes** (1887) kombinuje Satie barokovú formu sarabandy s liturgickým charakterom melódie a s nonovými a undecimovými akordmi na modálny spôsob – bez tonálnych rozvedení, čím anticipoval aj Debussyho.

Stredovekom dýchajú aj **Trois Gymnopédies** pre klavír, ktoré začal Satie skicovať ešte počas služby v armáde a dokončil roku 1888. Gymnopédia bola náboženská slávnosť v antickej Sparte, v rámci ktorej nahá mládež vzdávala úctu padlým bojovníkom gymnastickými cvikmi a spevom a tancom oslavovala svojich bohov. Satieho na napísanie tohto diela inšpirovala maľba na gréckej váze. Melódia je jasná a jednoduchá (v aiolskom mode a 3/4-ovom metre), s úplne jednoduchým sprievodom, pripomínajúcim ľahkosť valčíka, pričom modálna harmónia i melodika dodávajú skladbe skôr stredoveký nádych.[1] Všetky použité postupy reprezentujú estetický princíp odlišný od hudobného štýlu romantizmu.

Flaubertovo literárne dielo *Salambo* inšpirovalo Satieho na napísanie klavírnych skladbieb **Trois Gnossiennes** (1890). Prvýkrát tu experimentuje s notáciou bez taktových čiar (v tej dobe!) a dokonca nepredpisuje ani kľúč a predznamenanie. Začína do nôt vkladať zvláštne textové komentáre, aby uviedol interpreta do správnej nálady, pričom tieto neraz kuriózne dodatky nie sú zbytočné a slúžia ilustrácii samotnej hudby.

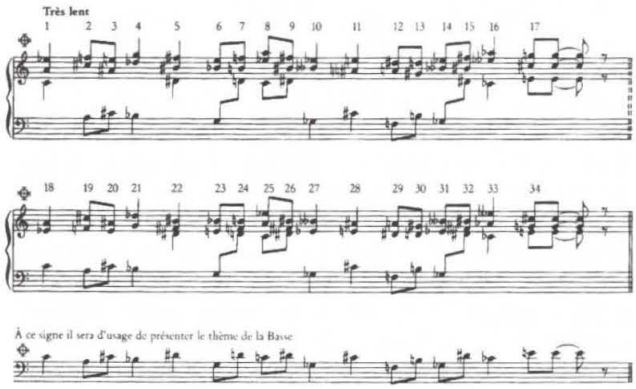
Satie sa musel koncom 19. storočia predovšetkým vyrovnať s „kultom" wagnerianizmu, ktorý bol v Paríži veľmi silný a ktorému podľahol aj sám Debussy.[2] Po premiére Debussyho opery *Pelléas et Mélisande* vedel, že musí ísť inou cestou. Stal sa členom rádu ruže a kríža a roku 1891 jeho domácim skladateľom a kapelníkom; pre bratov v ráde napísal scénickú hudbu pre Péladanove **Fils des Etoiles, Wagnerie kaldéene** (1891, 3 prelúdiá pre flautu a harfu alebo len pre klavír),[3] **Trois Sonneries de la Rose + Croix** (1892), ballet chrétien à un personnage **Uspud** (1892, koncipovaný pre tieňové divadlo ako paródia na Flaubertovo dielo *La Tentation de Saint Antoine*) a iné. Táto hudba sa líši tak od wagnerianizmu, ako aj od impresionizmu, čo Satie vedome chcel dosiahnuť komponovaním tzv. „bielej" hudby, vyhýbajúcej sa chromatike (zrejme ide o predstavu hry na bielych klávesách klavíra na rozdiel od hry na čiernych, rozdeľujúcich celý tón na poltón, ktorý je podstatou chromatiky). Aj keď Satieho s Debussym spájalo priateľstvo a vzájomná úcta, ich hudobný jazyk sa zásadne líšil. Jean Cocteau veľmi výstižne vyjadril rozdiel medzi Satieho „bielou" hudbou a Debussyho impresionistickým „sfumatom":[4] „Debussy zišiel zo správnej cesty, pretože sa z nemeckého zajatia dostal do ruskej pasce. Opäť nanovo pedál zahmlieva rytmus, cieľom je pocitový ošiaľ. Satie zostáva intaktný. Hustá, bleskami rozorvaná hmla Bayreuthu sa premenila na ľahký, slnkom preniknutý, impresionistický tanec vločiek... Impresionizmus je dôsledkom Wagnera. Posledné burácanie búrky."[5]

FOTO ARCHÍV

DEBUSSY A SATIE (ZĽAVA)

Už koncom 19. storočia vniesol Satie do svojich kompozícií nový rozmer – rozmer času a priestoru, ktorý sa etabloval až o polstoročie neskôr v umení druhej polovice 20. storočia. Príkladom nového vnímania času a priestoru je kompozičný projekt **Vexations** (súženia či trápenia) z roku 1893. Celá

Satie: Vexations



skladba pozostáva z dvoch harmonizácií témy v trojhlasnej sadzbe, druhá harmonizácia je harmonicky rovnaká, má len vymenené poradie oboch horných hlasov (zrkadlový obraz) nad basovou témou (ide o sled zmenšených sextakordov, až na druhý akord, ktorý je zväčšený, a dvanásty akord, ktorý v základnej kvintakordálnej podobe pozostáva zo zmenšenej a veľkej tercie) a ich 840-násobného zopakovania. Uvedenie *Vexations* predpokladá časový priestor asi 14–24 hodín, v závislosti od subjektívneho vnímania tempového údaja *Très lent*. V skutočnosti toto tajuplné dielo realizoval prvýkrát John Cage až roku 1963 v New Yorku. Satie k *Vexations* pripojil poznámku: „Pred 840-násobným uvedením tohto motívu je potrebné sa na to v najväčšej tichosti a vážnej nehybnosti pripraviť." Tí, čo dielo skutočne zažili (či už ako poslucháči alebo interpreti), rozprávajú o transcendentálnom efekte, ktorý vyvoláva pocit odlišného vnímania času, priestoru a reality.

Stredovekým duchom, inšpiráciou gregoriánskeho chorálu a podobnými modálnymi harmóniami ako v *Gymnopédiách* sú presiaknuté aj štyri prelúdiá **Danses gothiques** (1893) a **Messe des Pauvres** (1895), ktorú napísal Satie na inauguráciu vlastnej sekty Eglise Métropolitaine d'Art de Jésus conducteur. Založil ju ako reakciu na sektu rádu ruže a kríža, z ktorej vystúpil, pretože svojím naturelom bol individualista. Jeho vlastná sekta mala jediného člena – Satieho, ktorý bol zároveň aj jej veľkňazom; posielal si oficiálne písomné pozvánky na jej podujatia a tie príležitostne odmietol.

Choďte všetkému z cesty, robte opak toho, čo my, neposlúchajte nikoho!

O Satiem sa už počas štúdií na Conservatoire hovorilo ako o excentrikovi, ktorý zaujíma zvláštny výstredný postoj k realite. Časom sa táto vlastnosť ešte prehĺbila a odrazila sa v jeho kompozíciách, ktoré sú často reakciami na módne trendy, či na zaužívané zvyky a konvencie v umení i v živote. Sám o sebe rád tvrdil, že je samouk, a svoje skladby skutočne písal zámerne čo najjednoduchšie, zdôrazňujúc primitívnosť, odosobnenosť, čistý štýlový prejav „art dépouillé".[6]

Šesť „chladných" kusov **Pièces froides** (1897) je už svojím názvom reakciou na impresionistické sfumato, čiže chlad oproti citovému rozplývaniu a jemnému nuanscovaniu vo výraze, ale aj na wagnerianizmus.

Z hudby tzv. všedného dňa, s ktorou Satie ako kabaretný klavirista na Montmartri prichádzal denne do styku, prevzal atmosféru a výrazovosť, ktoré sa zásadne líšili od impresionizmu i od Wagnerovej estetiky „kyslej kapusty".[7]

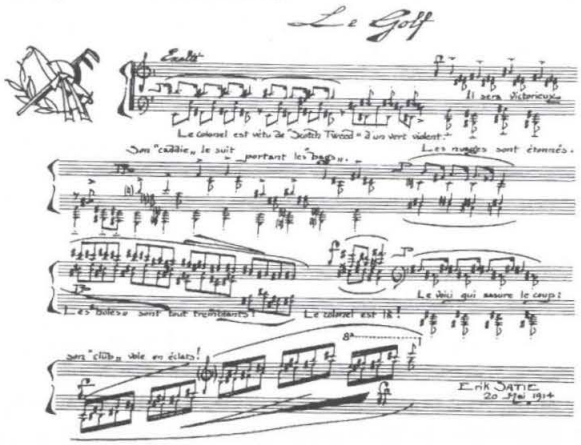
Roku 1898 sa Satie rozhodol opustiť Montmartre (kabaret Chat Noir zanikol roku 1899) a utiahol sa do parížskej robotníckej štvrte Arcueil. Začal sa zaujímať o politiku komunistickej strany (vstúpil do nej roku 1921) a do roku 1910 žil prakticky v ústraní. Na prelome storočí panovala v Paríži móda jazzu. Aj keď jazz Satieho priťahoval, inšpiroval sa ním vo svojej tvorbe opäť na svoj spôsob a len ojedinele – napríklad v balete-pantomíme **Jack in the Box** (1899) pre klavír (orchestrálna verzia: D. Milhaud) a neskôr v balete **Parade** pre orchester a klavír, a to v *Rag-time* pre klavír (ako prvý zo skladateľov vážnej hudby použil vo svojej tvorbe ragtime), s označením „triste". Do svojich poznámok si vtedy zapísal: „Jazz nám vykrikuje svoje žiale do tváre, a my sa o to čerta staráme. Preto je taký pekný, taký skutočný."

Satie sa naďalej stretával s Debussym, ktorý sledoval jeho kompozičný vývoj a v tom čase mu radil, aby sa viac venoval otázkam formy; Satie opäť originálnym spôsobom zareagoval na jeho radu napísaním skladieb „vo forme hrušky" **Trois Morceaux en Forme de Poire** (1903) pre klavír štvorručne. Interpretovi predpísal návod, ako skladbu hrať: „Na spôsob slávika, trpiaceho bolesťami zubov." Skutočne výsmech citovej angažovanosti na romantický, či neskôr impresionistický spôsob!

Už ako štyridsiatnik (1905–1908) absolvoval Satie štúdium kontrapunktu a gregoriánskeho chorálu na Schola Cantorum, a to aj napriek tomu, že ho Debussy priateľsky od toho odhováral: „Hráte nebezpečnú hru. Vo vašom veku sa už nedá prerobiť." Satie mu odvetil: „Ak to nezvládnem, tým horšie pre mňa. Bude to znamenať, že vo mne nič nie je." Štúdium zvládol na výbornú.

Napriek obavám priateľov, že týmto štúdiom sa môže vytratiť originalita a spontánnosť jeho kompozícií, Satie našiel hľadanú sebadisciplínu. Bytostne sa štítil nadbytočnej prehnanej výrazovosti či užitia prostriedkov, praktizovaných či už v romantizme, impresionizme alebo i expresionizme, a inklinoval k stručnosti, prehľadnosti a jednoduchosti (možno analogickou cestou prešiel neskôr Arvo Pärt). Príkladom takejto strohosti a jednoduchosti v užití kompozičných prostriedkov sú najmä jeho **Préludes Flasques (pour un chien)** (1912)[8] a **Sports et divertissements** (1914)[9], akési multimediálne projekty, nakoľko ich súčasťou sú kresby

Satie: Sport et divertissements (Golf)

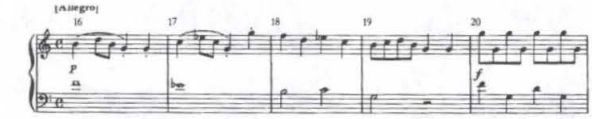


(Charles Martin) a Satieho humoristické texty v podobe prózy, ktoré majú dokresľovať umelecký zážitok interpreta. Svojim skladbám, či ich častiam dával Satie vôbec veľmi zvláštne názvy: *Embryons desséchés* (Vysušené embryá, 1913), *Choses vues à droite et à gauche („sans lunettes")* pre husle a klavír (1914, Veci nazerané sprava a zľava „bez okuliarov") a iné.

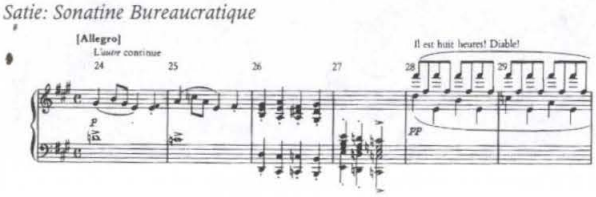
Svojou surrealistickou jednodejstvovou komédiou pre štyroch hercov **La Piège de Méduse** (1913),[10] ku ktorej sám napísal text i „tanečnú" hudbu pre klavír alebo 8 nástrojov (7 tancov pre „vypchatú mechanickú opicu" Jonah) a kde prvýkrát v histórii hudby použil preparovaný klavír (hárky papiera pod strunami), ako aj svojimi tromi klavírnymi skladbami **Heures séculaires et instantanées** (1914) Satie o niekoľko rokov anticipoval dadaizmus. Každá z týchto skladieb je sprevádzaná skladateľovým vlastným surrealistickým textom, no Satie striktne zakázal čítať ich nahlas počas koncertného predvedenia, nakoľko boli určené len samotnému interpretovi ako pomôcka pre navodenie meditácie, umožňujúcej lepšie pochopenie diela.

Zaujímavou reakciou na neoklasicistické tendencie (Prokofievova *Klasická symfónia*, 1916/1917, Stravinskij – neoklasicistické obdobie) je Satieho **Sonatine Bureaucratique** (1917), ktorá predstavuje pendant Clementiho *Sonatiny in C* op. 36, č. 1. Programovo ide o príbeh byrokrata, ktorý v prvej časti (*Allegro*), sediac vo svojej kancelárii, zažíva rôzne dobrodružstvá, v druhej časti (*Andante*) sníva o povýšení a v poslednej časti (*Vivace*) opúšťa svoju kanceláriu, až v blízkosti na klavíri zaznie Clementi. V skutočnosti možno Satieho *Sonatinu* považovať za výsmech neoklasicizmu, maloburžoázneho postoja a vzťahu k hudbe, ku ktorým patrí aj drilovanie Clementiho skladieb.

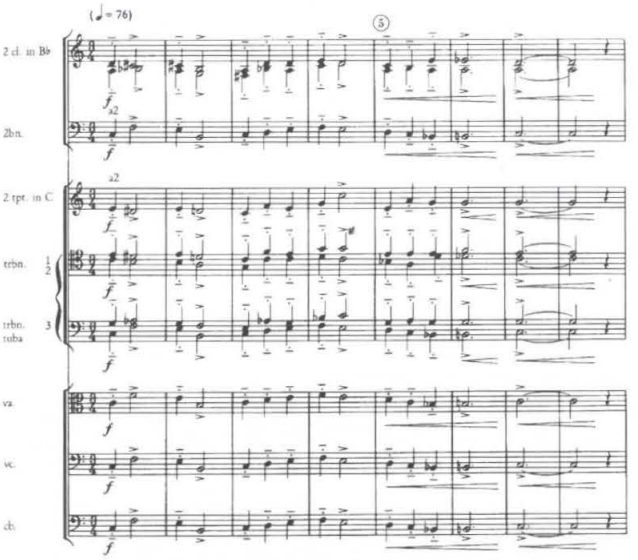
Clementi: Sonatine in C



Satie: Sonatine Bureaucratique



Satie: Parade (vstupný Chorál)



Satie radšej hovoril o umení ako o hudbe. Po prvej svetovej vojne zavládol v Paríži l'esprit nouveau, termín, ktorý spolu s novým termínom surrealizmus razil Satieho priateľ, veľký básnik Apollinaire vo svojom článku o Satieho balete **Parade** (1917).[11] Cocteau bol iniciátorom jeho vzniku, keď Satieho vyzval, aby napísal hudbu k jeho hre pre Ďagilevov Ruský balet. Dielo zažilo na svojej premiére v máji 1917 v Théâtre du Châtelet (choreografiu realizoval Leonide Massine, scénu a kostýmy navrhol Pablo Picasso) veľký škandál, prekonávajúci všetky dovtedajšie škandály. Na stupídnu kritiku, v ktorej označili hudbu za bezočivú, Satie reagoval poslaním pohľadnice do redakcie so slovami: „Pán a môj priateľ, vy nie ste len riť, ale riť bez hudby. Erik Satie." Kritik ho zažaloval a Satieho zavreli na týždeň do väzenia. Neskôr Cocteau – tiež hovorca skupiny Les Six – napísal pamflet *Le Coq et l'Harlequin* (1918),[12] v ktorom objasňuje a presadzuje umelecké ambície parížskej Šestky a tiež zmysel baletu *Parade*, reprezentujúceho novodobé požiadavky moderného nerealistického divadla. Tento pamflet preslávil Satieho viac ako ktorékoľvek jeho dovtedy napísané dielo. *Parade* je zároveň aj Satieho hudobnou odpoveďou na futurizmus, najmä čo sa týka inštrumentácie. Georges Auric v úvode k štvorručnému klavírnemu výťahu poznamenal: „Satieho partitúra je koncipovaná ako hudobné pozadie pre bicie nástroje a scénické hluky. Pritom sa veľmi opatrne vyrovnáva so skutočnosťou, že spev slávika udusia zvuky rapkáča a pouličných električiek." Satie predpísal celé množstvo „uši trhajúcich hrmotov" a hluk produkujúcich prístrojov (napríklad dynamo, prístroj na vysielanie morzeovky, sirény, parná lokomotíva, letecký motor, strieľanie z revolvera, klopkanie písacieho stroja atď.), z ktorých viaceré museli byť pri premiére vypustené. V *Parade* však majú hluky odlišnú funkciu ako vo futuristickom orchestri a hudbe, nakoľko Satie podriaďuje určité hluky realistickému vykresleniu javiskových postáv a scén (napríklad v jarmočnej scéne podčiarkujú celkovú atmosféru). Vo výstavbe *Parade* používa Satie symetrický a zrkadlový model (jednotlivé časti v poradí od začiatku majú svoj pendant v poradí od konca),[13] v čom niektorí teoretici videli analógiu k výtvarnému kubizmu.

V porovnaní s baletom *Parade* má symfonická dráma pre štyri soprány a malý orchester **Socrate** (1918) odlišný výraz i vážnejší charakter. Dielo, považované za Satieho chef d'euvre, je zhudobnením výberu Platónových *Dialógov vo* francúzskom preklade. Je aktom piety, pokornou poctou skladateľa, ktorý sa tu, opäť so sebe vlastnou dávkou humoru, vyjadril o Platónovi ako o „perfektnom spolupracovníkovi". Vokálne party skomponoval na spôsob chorálových melódií a v inštrumentálnom sprievode často využíval opakované prvky a postupy.

V rokoch 1919–1923 sa v Paríži prejavuje umelecké hnutie dadaizmus, na ktoré Satie vzhľadom na analógiu s jeho dovtedajšími umeleckými prejavmi nemohol nezareagovať. K charakteristickým znakom dadaizmu patrilo šokovanie verejnosti sarkastickým vtipom, sebairóniou, škandalizovaním a blufom, vyzdvihovanie deštrukcie a chaosu ako jedine platného princípu, popieranie dovtedy platných kultúrnych a sociálnych zvyklostí a tradícií a porušovanie všetkých pravidel vrátane pravidiel slušného správania. V poézii sa zdôrazňovali zvukové asociácie z náhodne zložených veršov, ktorých verejný prednes často sprevádzali tresky a silné údery na bubny a činely či iné hluky; v divadlách sa hrali absurdné predstavenia, vo výtvarnom umení sa vystavovali banálne predmety, výrobky dennej potreby, rôzne koláže a pod., ktoré sa označovali za umelecké diela. Príchodom hlavného predstaviteľa dadaizmu Tristana Tzaru do Paríža roku 1919 sa sem zo Švajčiarska presťahovalo celé hnutie, ku ktorému sa pridali André Breton, Louis Aragon, Paul Eluard a i. (založili revue *Littérature*). Už po týždennom pobyte v Paríži usporiadal Tzara prvý dadaistický večer, kde sa o. i. hrala aj Satieho hudba.[14]

Balety **Mercure** (1924)[15] a **Relâche** (1924) odrážajú surrealistické a dadaistické prvky kolážovitosťou rôznych druhov hudby a skratkovitosťou častí, ktoré sú okamihmi, momentmi – v zmysle *instantaneizmu*,[16] ako ho anticipoval už v *Heures séculaires et instantanées*. Balet *Relâche*, ktorý vznikol za spolupráce s Francisom Picabiom (scéna a kostýmy), bol označený za „ballet instantanéiste" a sprevádzaný heslom „rien + rien = Relâche". Satie tu ponúka akúsi zmes všetkých možných hudobných prejavov: jarmočnej hudby (známej z baletu *Parade*), francúzskych detských piesní, kabaretnej hudby atď. *Mercure* napriek svojej osemminútovej dĺžke pozostáva z 13 častí v trvaní od 20 sekúnd do jednej minúty! *Relâche* má dve dejstvá po 11 častiach, ktorých kolážovitosť Satie odôvodnil takto: „Hudba z Relâche? Predstavujem si ľudí na korze. Preto som použil melódie všedného dňa."[17]

Musique d'ameublement; výtvarné umenie a film

Satie sa nestotožňoval so všetkými predstaviteľmi dadaizmu v Paríži. Bol na vojnovej nohe najmä s Aragonom a Bretonom, ktorí sa roku 1924 stali vodcami surrealistického hnutia (išlo o transformáciu dadaizmu, už roku 1923 smerujúceho k svojmu zániku), a viac spolupracoval s maliarmi a výtvarníkmi ako Picabia, Man Ray, Marcel Duchamp.

Satie anticipoval aj neskoršie koncepcie hudby ako pozadia či zvukovej tapety svojou predstavou *Musique d'ameublement* („nábytková" hudba), ktorú prvýkrát pod týmto názvom, s podtitulom **Sons industriels** (Priemyselné zvuky) predstavil v rámci výstavy detských kresieb v galérii Barbazanges roku 1920, kde táto hudba pre dva klavíry, tri klarinety a trombón len ako pozadie dopĺňala vizuálny dojem z obrazov, a tiež v galérii Georges Giroux Bruseli roku 1921, kde takto zneli jeho **Quatre Petites Mélodies** pre hlas a klavír (1920). Koncepciu *musique d'ameublement* prevzal Satie od Matissa,

snívajúceho „o umení bez rušivých a rozptyľujúcich momentov, ktoré by sa dalo prirovnať k pohodlnému kreslu„.[18]

V tom čase Erik Satie intenzívnejšie spolupracuje s maliarmi a sochármi: s André Derainom na viacerých projektoch, o. i. na opere *Paul & Virginie* (zachovalo sa len niekoľko náčrtov, Derain mal robiť návrhy na scénu a kostýmy), na baletoch *Supercinéma* a *La Naissance de Vénus* (oba sa buď nerealizovali alebo stratili). Plodná spolupráca s Picassom a s Picabiom viedla k vzniku spomínaných baletov *Mercure* a *Relâche*. K Satieho blízkym priateľom patril aj rumunský sochár Constantin Brancusi: inšpiráciu k opere *Paul & Virginie* našiel v jednej z Brancusiho sôch a naopak Brancusi bol dojatý statickou krásou Satieho kompozície *Socrate*, na základe čoho urobil sám sochy Sokrata a Platóna. Úzka spolupráca so sochárom Man Rayom viedla v roku 1921 k vzniku prvého francúzkeho ready-made diela (jeho prvého dada-objektu vo Francúzsku) **Cadeau**.[19] Man Ray uznanlivo označil Satieho za „jediného hudobníka, ktorý má oči".

Výsledkom Satieho kooperácie s inými druhmi umenia bola aj hudba k pozoruhodnému filmu René Claira *Entr'acte*, ktorý bol v konečnej podobe pomenovaný ako **Cinéma** (1924) a premietal sa medzi dejstvami baletu *Relâche* (vo filme účinkovali Satie, Picabia, Man Ray, Duchamp a iní). V hudbe k tomuto filmu našiel Satie platformu na ideálnu realizáciu svojich predstáv a vlastnej techniky komponovania, spočívajúcej v priraďovaní krátkych kontrastných hudobných motívov, v ktorých číslo osem úvodného osemtaktového motívu zaručovalo jednotu; vznikol tým akýsi hudobný pendant k strihovej technike filmu. V skutočnosti *Cinéma* je zároveň prenesením predstavy *musique d'ameublement* do filmu.

Na konci svojho života tak mohol Satie uskutočniť svoje záľuby a sklony k multimediálnemu umeniu, ktorých presadenie na konci prirodzeného vývojového radu siaha do oveľa mladších čias, s aktuálnym dosahom až do súčasnosti. ◘

Poznámky:

1 *Gymnopédie* očarili Débussyho natoľko, že dve z nich inštrumentoval pre orchester; inšpirovali tiež Ravela v *Ma Mère l'Oye* a Stravinského v prvej variácii jeho *Sonáty pre dva klavíry*.

2 Satie sa zoznámil s Debussym v roku 1891.

3 V prvom prelúdiu používa paralelné kvartové akordy, v druhom biakordálne tvary kombináciou dvoch trojzvukov, čo skôr odkazuje na praktiky 20. storočia.

4 „sfumato" znamená nuansovanie, jemné rozlišovanie – u Debussyho pravdepodobne narážka na bohatstvo výrazových odtienkov.

5 Cocteau, Jean: *Han und Harlekin*. München 1956, s. 23 a 44.

6 „stiahnutý z kože", čiže nahý, bez šiat, resp. nečistých nánosov.

7 Satie kritizoval Wagnerovu hudbu. Orchester by podľa Satieho nemal strúhať grimasy, len čo vstúpi nejaká postava na pódim. Odmietal árie a leitmotívy, chcel vytvoriť hudbu na svoj spôsob, podľa možnosti „bez kyslej kapusty".

8 Malátne (ospalé) prelúdiá pre psa.

9 Športy a zábavy.

10 Táto komédia bola vydaná v limitovanom náklade 100 kusov s tromi kubistickými drevorytmi Georgea Braquea.

11 Uverejnený v *Excelsior* (11. 5. 1917): „Táto nová jednota – scéna a kostýmy na jednej strane a choreografia na strane druhej boli od začiatku až do konca len povrchne prepojené – bola povýšená v *Parade* na akýsi druh super-realizmu (sur-réalisme). Toto vidím ako počiatok celého radu prejavov *esprit nouveau*: ..."

12 Le Coq (kohút) z názvu predstavuje u Cocteaua nové progresívne tendencie, kým Harlekýn naopak všetko staré a spiatočnícke.

13 zrkadlová, symetrická štruktúra je typická pre viaceré Satieho diela od *Gymnopédií* až po balet *Relâche*.

14 Satieho hudba sa hrala už predtým roku 1919 v rámci Dada-Soirée v Zürichu.

15 Mercure nesie podtitul *Poses plastiques* – scenár, scéna a kostýmy Picasso a choreografia Léonide Massine (na premiére tancoval hlavnú postavu Mercure).

16 Instantaneizmus by sa dal preložiť ako momentovosť, t. j. tendencia zachytávať momenty bez kontextu a vývojových súvislostí.

17 Attila Champai-Dietmar Holland: *Der Skandal Satie*. In: *Erik Satie. Musik-Konzepte*. Ed. text + kritik, München 1988.

18 Citované podľa Robert Ortedge: *Satie the composer*. Cambridge 1990, s. 22.

19 Ide o starý typ žehličky, ktorá sa rozžeravila uhlím. Man Ray si k nej kúpil škatuľku klincov a lepidlo, nalepil rad klincov na hladkú plochu žehličky a vystavil ju v galérii s názvom „Dar".

20 V preklade: Spomienky na človeka, ktorý stratil pamäť. Uverejnené v nemeckom preklade. In: *Erik Satie. Musik-Konzepte*. Ed. text+kritik, München 1988.

21 Túto úvahu preložil do angličtiny Man Ray s tým, že namiesto slov tón, hudba a filofónia použil slová farba, maliarstvo a filofotia.

Erik Satie: Mémoires d'un amnésique (výber)[20]

Kto som[21]

Každý vám povie, že nie som hudobník. To sedí.

Už na začiatku svojej dráhy a aj potom som sa pokladal za fonometrografa, za merača zvuku. Moje diela sú iba zvukové záznamy. Nech už ide o *Fils des Etoiles* alebo *Morceaux en forme de poire*, *En habit de Cheval* alebo *Sarabandes*: vždy možno skonštatovať, že ich vzniku nepredchádzala práve hudobná myšlienka.

Oveľa viac dominuje čisto vedecké myslenie.

A vôbec ma viac baví merať tón, ako ho počúvať. S meračom zvuku v ruke pracujem v dobrej nálade a bezpečne.

Čo všetko som už nevážil a nemeral? Celého Beethovena, celého Verdiho atď. To je teda veľmi zvláštne.

Keď som prvýkrát používal fonoskop, skúmal som *B* strednej veľkosti. Ubezpečujem vás: nikdy som niečo také protivné nevidel. Zavolal som svojho služobníka, aby sam mu to ukázal.

Na merači hmotnosti tónu dosiahne celkom normálne *Fis* hmotnosť 93 kilogramov. Pochádzalo však od veľmi tlstého tenora, ktorého som práve vážil.

Viete, ako sa čistia tóny? To je veľmi špinavá záležitosť. Tkanie tónov je čistejšie. Ich klasifikácia je veľmi náročná a vyžaduje si dobrý zrak. A to už sa nachádzame v oblasti „zvukovej techniky".

Čo sa týka často takých nepríjemných výbuchov zvuku, zostávajú s vatou v ušiach stále v rámci znesiteľnosti. To už sa nachádzame pri pyrofónii.

Pri komponovaní mojich *Pièces Froides* som používal uhlovo-zrkadlový záznamník tónu. Ten vysielal sedem minút. Zavolal som svojho služobníka, aby si to vypočul.

Môžem povedať, myslím, že fonológia je hudbe nadradená. Je mnohostrannejšia. Finančný výnos je oveľa väčší. Jej vďačím za svoje šťastie.

V každom prípade môže aj priemerne nacvičený fonometer zaznamenať v motodynamofóne s ľahkosťou viac tónov ako v rovnakom čase a s rovnakou námahou ten najzručnejší skladateľ. Vďaka tomuto nástroju som napísal tak veľa.

Budúcnosť preto patrí filofónii.

Denný rozvrh jedného hudobníka

Umelec by si mal svoj život presne zadeliť.

Tu udávam presný rozvrh hodín, kedy a čo robím cez deň:

Vstávanie: 7.18. Čas inšpirácie: od 10.23 do 11.47. Obed: 12.11, koniec obeda: 12.14.

Zdravotná prechádzková jazda do môjho parku: od 13.19 do 14.53. Nová inšpirácia: od 15.12 do 16.07.

Rôzne činnosti (šermovanie, čas na premýšľanie, čas nehybnosti, návštevy, úvahy, čas zručnosti, plávanie atď.): od 16.21 do 18, 47.

Večera sa podáva o 19.16 a končí sa o 19.20. Nasleduje čítanie symfonických partitúr: od 20.09 do 21.59.

Presne o 22.37 idem do postele. Raz do týždňa sa zobúdzam vyskočiac z postele o 3.19 (v utorok).

Jem iba bielu stravu: vajcia, cukor, kostná múka; masť z mŕtvych zvierat; teľacie mäso, soľ, kokosové orechy, v čistej vode dusené kurčatá; jedlé hríby, ryžu, bielu repu; s gáforom upravenú krvavničku, cestoviny, tvaroh, bavlníkový šalát a určité ryby (bez kože).

Varím si svoje víno, pijem ho však studené, zmiešané so štavou z fuchsií. Jem výdatne. Ale nikdy nerozprávam, keď jem, zo strachu, že by mi mohlo zabehnúť.

Dýcham starostlivo (aj keď len krátkymi ťahmi). Len veľmi zriedkavo tancujem. Pri chôdzi si držím rebrá a hľadím pevným pohľadom za seba.

Mám veľmi seriózny zovňajšok. A keď sa smejem, nedeje sa to úmyselne. Vždy sa preto ospravedlním s vyberanou zdvorilosťou.

Spím len na jedno oko. Ale môj spánok je hlboký. Moja posteľ okrúhla, s priehlbinou pre hlavu. Každú celú hodinu mi sluha zmeria teplotu a vymieňa mi ju za novú.

Už dlho som predplatiteľom módnych časopisov. Nosím bielu čiapku, biele nohavice a bielu vestu.

Môj lekár mi stále radí fajčiť. Ku svojim (zvyčajným) radám dodáva: Fajčite, priateľu: inak bude namiesto vás fajčiť niekto druhý.

HUDBA, KTORÚ MÁM RÁD

KAMIL VYSKOČIL

Fotograf

...alebo niečo o tom, čo je šťastie.

Narodiť sa v rodine, ktorá neoplýva hmotnými statkami, ale má cit pre muziku a muzicírovanie, to je neoceniteľný vklad do života. Môže to byť hudobný nástroj (piano, husle, harmonika), no vlastne nezáleží na ňom, ani na virtuozite, ale na vzťahu k nemu. Inokedy niet nástroja, muzicíruje „len" spievajúca rodina. S odstupom času môže každý, komu bolo dopriate takéto detstvo, hovoriť o tom, že bolo šťastné...

U nás bolo piano. Matka trochu hrala, otec tomu fandil a – spoločne milovali klasickú hudbu. Mám dojem, že v mojom detstve ani iná neexistovala. Pamätám sa, že sme mali vždy kvalitné rádio a z toho vychádzala len nádherná hudba, takže s materinským mliekom som súčasne bol sýtený aj duchovnou potravou. Keď to retrospektívne hodnotím dnes, nemôžem inak: bolo to šťastie...

Každý dobrý rodič chce obohatiť svoje dieťa. Keď som mal sedem rokov, posielali ma rodičia k tete Kochovej na klavír, neskôr na harmónium a potom som chodil na organ k pánu F. Oszvaldovi do Blumentálskeho kostola. Dodnes patrí môj obdiv tomuto organistovi, zbormajstrovi, spevákovi s absolutným sluchom a zvučným barytónom, hudobníkovi s nekonečnou fantáziou a kompozičnými schopnosťami.

Nestal sa zo mňa nijaký virtuóz, ale to všetko určite veľmi obohatilo môj duševný život a vytvorilo hlboký vzťah k hudbe. Nemôžem to nazvať inak ako šťastím...

Otec bol fotograf na Tehelnom poli, mal foto-obchod a ateliér. Zástupcovia z výroby fotografického materiálu prichádzali a ponúkali nové druhy výlučne čierno-bieleho papiera. Na vzorkách boli najrôznejšie témy, fotografické zábery. Našli sa aj také s hudobnou tematikou. Nikdy predtým som nepociťoval také vzrušenie ako pri pohľade na známeho alebo i neznámeho virtuóza a na hudobný nástroj, ktorý sám osebe je umeleckým dielom. Môj záujem sa sústreďoval na témy z hudobného života tak v časopisoch, ako aj v literatúre. Životopisy hudobných velikánov mi tiež pomáhali pochopiť ich tvorbu. Takto som začal chápať hudbu Čajkovského, piesne Schumanna, Schuberta, cez životopis som lepšie pochopil tvorbu J. S. Bacha a ďalších géniov. Ako inak nazvať toto obohatenie než šťastím...

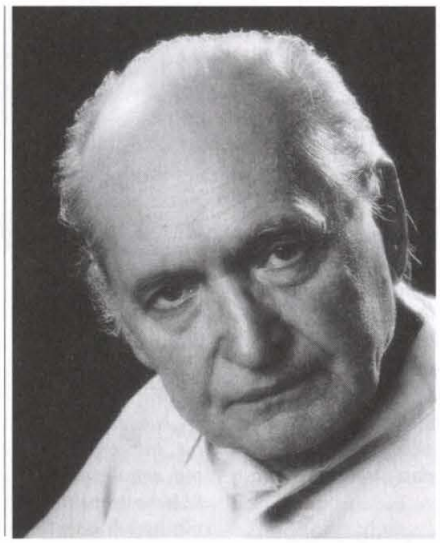


Foto Tomáš Vyskočil

Prišli vojnové roky. Popri otcovi som sa stal fotografom. Muzicírovanie v mojom živote hralo pritom prioritnú úlohu. Zistil som, že fotografia úzko súvisí s poéziou hudby. Nikdy som neľutoval tento odklon, pretože hudba vo mne stále rezonovala. Toto počuteľné som ako fotograf najprv prežíval ako predstavu. Každý koncert u mňa spĺňal obidve hodnoty: viditeľnú a zvukovú. Nástroj, ruky dirigenta, tá zmena osobnosti, jeho tvár, ruky, mimika a, samozrejme, výkon ducha (predovšetkým), to všetko ma od útlej mladosti fascinovalo.

Povojnové roky by mnohí radi opravili a určité akcie vygumovali z histórie. Termíny ako „triedny boj", „prisluhovači imperializmu", „tmárstvo", „vedecké dôkazy" boli na dennom poriadku a nakoniec to viedlo až k justičným vraždám, a to aj vraždám ženského pokolenia. A čuduj sa svete, paradox, práve do tejto doby sa zrodil prvý profesionálny orchester – Slovenská filharmónia.

V tomto období duchovného teroru a kraľovania kádrovníkov nastala doba hudobného a vôbec umeleckého rozletu, ktorá nemá v národe obdobu. Kádrovalo sa tvrdo ďalej, kto môže a, pozor, kto nesmie! Tak napríklad jeden z tých najprednejších dirigentov (dokonca aj zakladateľ SF) naraz nesmel dirigovať. Národu nebolo veľmi do spevu, ale koncerty boli vypredané. Mladé symfonické teleso sa stávalo známe i vo svetovom meradle. A svet chcel nielen počuť, ale aj vidieť a to bola moja hodina „H"...

Bolo to šťastie, že SF mala tajomníka v osobe pána Vladimíra Horvátha. Výborný organizátor, milý človek, zodpovedný pracovník, ktorý žil pre svoju prácu. Mal rád ľudí a ľudia mu to oplácali. Bol v mnohom ohľade chrbtovou kosťou filharmónie. Nikdy naňho nezabudnem. Jedného dňa ma požiadal o fotografovanie orchestra a zboru. Moje videnie od mladosti bolo však širšie, takže došlo k živému portrétovaniu dirigentov počas koncertu. Zrazu sa môj dávny sen stával realitou.

Spolupráca s vedením SF začala asi v roku 1957. Boli to tvorivé dni plné napätého šťastia. Vôbec skutočnosť, že pred objektívom, ktorý som držal v rukách, sa striedali najväčší dirigenti a sólisti z mnohých krajín sveta! Sprostredkovateľom bol vždy pán Horváth. Keď ma predstavoval, mal som stiesnený pocit, pretože nešetril titulmi a chválou – urobil zo mňa pomaly najlepšieho fotografa sveta. V tejto mojej fotografickej činnosti bolo veľkým šťastím, že všetci títo velikáni potrebovali pre svoju reprezentáciu propagačný materiál. No nie všetci s fotografovaním (i keď bez blesku) súhlasili. Diplomacia a vynikajúce vzťahy s hosťami a pánom tajomníkom väčšinou slávili úspech. Mať takého spolupracovníka bolo pre mňa veľkým šťastím.

Keď človek môže nazrieť do kuchyne, kde sa tvorí architektúra diela, a počúvať predstavu pána režiséra, bezprostredne zažiť, ako záleží aj na najmenších detailoch, na skoro nepočuteľných zvukoch, pochopí, že „to" nehrá tak nejako samo, ale že je to drina, do ktorej sa vkladá celé srdce, aj rozum i fyzická zručnosť, trénované po celé roky. Byť svedkom toho, to pridáva na svätej úcte voči dielu a jeho realizácii. Za tie roky bol som svedkom až nadľudsky dokonalých interpretácií.

Hudba – tento fenomén je v oblasti umeleckých disciplín niečo iné – zvláštne... Hudba, spev, harfy, citary, bubny sa spomínajú už v prvých knihách Mojžišových. V poslednej knihe Písma svätého, vo svojom Zjavení nám sv. Ján hovorí že „Mali harfy Božie a spievali novú pieseň...". Hudba je od začiatku ľudského života súčasťou nášho prejavu, či už radosti, alebo smútku. A čo viac – hudba je večná. Nie náhodou kresťanstvo hovorí o tom, že v Raji jediné nám bude pripomínať Zem: spev anjelov.

Smieť pracovať v takejto večnej oblasti, to je iste cťou pre každého, čo s ňou v akejkoľvek forme prichádza do styku.

NEZMARI

Udalosti roku 1989 umožnili vznik nových súkromných spoločností v oblasti, ktorú by sme mohli – na naše pomery zatiaľ nadnesene – nazvať hudobným priemyslom. Pád komunizmu však umožnil aj zánik dovtedy fungujúcich monopolných štátnych podnikov. Vo virvare hlasno-revolučného volania po ich zániku, či privatizácii sa akosi pozabudlo na to, že práve tieto po roky budované podniky boli majiteľmi často solídneho know-how i intelektuálneho potenciálu. Pozabudlo sa i na zachovanie kontinuity produkcie, ktorú zabezpečovali práve štátne monopoly. Osud sprivatizovaného a dnes takmer umŕtveného OPUS-u je trpkým príkladom nielen legitímnej snahy zmeniť formu jestvovania štátneho podniku, ale aj príkladom neschopnosti nájsť náhradné, fungujúce riešenia v oblasti, ktorá v našom časopriestore nie je schopná sama, bez pomoci štátu, revitalizovať. Takže: ako sa na Slovensku darí súkromnému podnikaniu napríklad v oblasti vydávania hudobnej literatúry, ako sa majú majitelia CD predajní, či organizátori koncertov? Zabudnime teraz na tých, ktorí sú satelitmi fungujúcich zahraničných firiem a pozastavme sa pri tých, ktorí sa od roku 1989 „sami" vyrovnávajú s nástrahami raného kapitalizmu.

V centre Bratislavy sme si už akosi zvykli na to, že obchodné priestory menia svojich majiteľov, či nájomcov rýchlejšie, než sa dokážu vryť do povedomia svojich zákazníkov. Drogérie, zlatníctva, butiky... Tri miesta, ktoré sme navštívili, sú však v tomto zmysle skôr stálicami bratislavských ulíc a roky istotami ich hudbymilovných zákazníkov a odberateľov.

V roku 1993 sa PhDr. Igor Valentovič rozhodol realizovať svoju túžbu vyrábať a predávať noty, knihy a nahrávky klasickej hudby. Založiť súkromnú firmu bolo vtedy, zdá sa, jediným riešením, a tak sa stal – dovtedy muzikológ – jedným zo spoločníkov **MUSIC FORUM v. o. s.**: *„Keď sa pozerám na tých osem rokov späť, musím korigovať jednu predstavu. Naivne som sa domnieval, že obchod s hudbou je niečo iné ako obchod s handrami, makovými pirôžkami alebo valivými ložiskami, že je to práca s akousi duchovnou hodnotou. Nie je to pravda. Je to v konečnom dôsledku práca s tovarom a peniazmi, ktorá má prísne a neúprosné pravidlá."*

Jediná špecializovaná predajňa nôt, kníh o hudbe a kompaktných diskov v Bratislave (a možno i na Slovensku) sídli na Palackého ulici, v budove Reduty. Dnes je MUSIC FORUM nielen predajňou, ale aj vydavateľstvom, ktoré má na konte 16 notových a jeden knižný titul. (Kniha Vladimíra Godára *Kacírske quodlibety* získala v roku 1998 cenu Literárneho fondu.) A to nie je málo na spoločnosť s tromi zamestnancami, spoliehajúcu sa výlučne na vlastné finančné zdroje a zaoberajúcu sa aj veľkoobchodom a zastupovaním zahraničných hudobných vydavateľstiev. *„Na jednom seminári o hudobných pamiatkach, hudobnom dedičstve a edíciách, ktorý sa konal minulý rok, som vyslovil názor, že je na čase, aby si vzal aj štát problém stavu hudobnej kultúry – myslím tej papierovej – knihy, noty, pamiatky – za svoj. Najmä keď si ho vzal za svoj pri jej likvidácii. Dozvedel som sa, že mám komunistické názory na úlohu štátu pri podpore kultúry... Jediné, čo mi v tej chvíli napadlo, bol fakt, že Musicu Britanicu podporuje od počiatkov tejto edície Jej kráľovské veličenstvo a nikto ich nepranieruje za komunistické praktiky."*

Ako vníma svoju dnešnú pracovnú náplň bývalý redaktor v Slovenskej filharmónii a revue Slovenská hudba? *„Robím niečo, čo súvisí s mojou profesiou, možno nie priamo, ale sprostredkovane. Viesť obchod a špecializované vydavateľstvo nie je jednotvárne a monotónne, spolupracujem s vyše stovkou vydavateľstiev a výrobcov nosičov, ktorí produkujú množstvo nových a zaujímavých vecí. Robí mi radosť stretávať činorodých ľudí."*

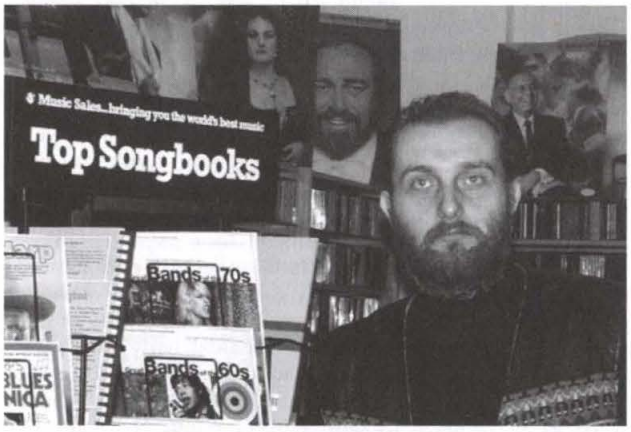


Foto S. Bartovič

Igor Valentovič

Spoločnosť **DIVYD s.r.o.** (= distribúcia a vydavateľstvo) sídli v priestoroch objektu Hummelovho múzea a popri distribúcii nosičov klasickej, jazzovej hudby a menšinových žánrov sa v menšom meradle venuje i predaju kompaktných diskov a výrobe reklamných predmetov s hudobnou tematikou. Majiteľ spoločnosti Ing. Jozef Krúpa je absolventom Strojníckej fakulty Technickej univerzity, no svojmu pôvodnému odboru sa nikdy

Foto M. Jluk

Jozef Krúpa

nevenoval – vždy inklinoval k médiám a kultúre. Po novinárskych zamestnaniach v Slovenskom rozhlase a Telegrafe, zakotvil prechodne v čerstvo privatizovanom Slovarte, odkiaľ bol už len krôčik k založeniu vlastnej firmy s hudobným artiklom.

„Nie je to žiaden veľký „biznis", zaručujúci vysoký spoločenský status, táto práca mi však zaručuje samostatnosť a baví ma. Výsledky ma zatiaľ neuspokojujú – sú však plusové. Žijeme z toho, čo dokážeme sami zhodnotiť." Firma, ktorá je výhradným slovenským distributérom viacerých tzv. nezávislých značiek, ako sú ECM, Harmonia Mundi, Hyperion, Naxos, Opus111, Telarc či Rykodisc, vznikla r. 1995 a v súčasnosti zamestnáva štyroch ľudí. *„Myslím si, že pre ekonomiku je veľmi dôležité, aby fungovali práve také malé firmy, ako je naša. Vydržať je však niekedy naozaj ťažké. Namiesto toho, aby sme sa venovali nadstavbe, napríklad marketingu, zaoberáme sa riešením elementárnych problémov. Meniaca sa legislatíva určuje stále nové pravidlá hry, s ktorými je malý podnikateľ dennodenne konfrontovaný. Napríklad nejasnosti okolo výšky dovozných prirážok spôsobujú distributérovi problémy udržať stálu cenu pre odberateľov počas celého roka."*

Spoločnosť sa zatiaľ nespolieha na štátne či iné granty, má však už skúsenosť s oslovovaním sponzorov. *„Minulý rok v lete sme usporiadali sériu literárno-hudobných popoludní na dvore Hummelovho múzea. Oslovil som niektoré finančné inštitúcie a niekoľkých podnikateľov zo susedstva. Nemôžem povedať, že by nám niektorí nevyšli v ústrety – nebolo to však v takej miere, aby nás to motivovalo do ďalšieho pokračovania."*

PAVIAN music

Dobré skúsenosti so získavaním sponzorských peňazí nemá ani Pavol Maruščák, majiteľ známej predajne kompaktných diskov **DR. HORÁK** na Medenej ulici, ktorý pod značkou **Pavian Productions / Records** už zorganizoval niekoľko bratislavských megakoncertov (Richard Müller, Lucie, Pražský výběr...) a vydal zaujímavé tituly najmä z oblasti česko-slovenskej alternatívnej scény (Bittová, Prúdy, Litecký-Šveda...). *„V našom prípade sponzoring funguje len na základe kamarátskych vzťahov, formou vzájomnej výpomoci. Robili sme aj koncerty hviezd, no sponzori nemali záujem, koncert pre nich nie je zaujímavý. Ale vlastne ani nemám čas intenzívne sa venovať zháňaniu sponzorov."* Sama spoločnosť s piatimi zamestnancami sa vďaka svojim aktivitám ocitá niekedy v úlohe mecenáša-nadšenca – na svojom vianočnom koncerte P. Maruščákovi poďakovala za pozvanie do Bratislavy skupina Neřež a označila ho za „sponzora česko-slovenskej scény".

Predajňa Dr. Horák bola prvou, ktorú si roku 1990 otvoril absolvent Chemicko-technologickej fakulty Technickej univerzity. Nasledoval neúspešný pokus v Piešťanoch a otvorenie druhej bratislavskej predajne v priestoroch kníhkupectva AF. Predajne mali byť pôvodne akousi finančnou poistkou popri vydávaní CD a organizovaní koncertov. *„Keď som sa po absolvovaní základnej vojenskej služby dal na súkromné podnikanie, chcel som vydávať predovšetkým albumy a robiť koncerty. S názvom Pavian Production / Records mi pomohla Iva Bittová a mne sa veľmi páčil – veď vtedy sme všetci nahlas kričali a mali sme holú jednu časť tela... Dnes som sa dostal do štádia, keď už nič nevydávam. Do vydávania vložíte veľa energie, času i peňazí a potom sa vám stane, že mnohí neplatia, lebo si za vaše peniaze práve kupujú auto... A tak sa dnes sústreďujem najviac práve na dve predajne v Bratislave. Stále je čo zlepšovať a my naozaj chceme, aby naši zákazníci boli spokojní a mali pocit, že si ich vážime. K vydávaniu sa však chcem po čase opäť vrátiť."*

Na svojej práci si P. Maruščák cení najmä určitý pocit voľnosti a náplň, ktorá ho baví. *„Už počas vysokej školy som v internáte Mladá garda organizoval klubové podujatia a po zopár pokusoch o zamestnanie vo svojom odbore som pochopil, že to nie je nič pre mňa. Vždy ma to ťahalo ku kultúre."*

A starosti? *„Dokáže ma znechutiť, keď nám za ‚trhovú' cenu prenajme sálu na koncert štátna firma, ktorá je financovaná z našich daní. Provokuje ma ‚trhové' správanie sa štátnej organizácie, ktorá sa sama v iných situáciách nespráva trhovo a je dotovaná. My sa – ako súkromná firma – pritom často orientujeme na tzv. nekomerčné žánre či akcie, ktoré nie sú ziskové. Zdá sa mi, že aj tu sa prejavuje známe likvidovanie malých podnikateľov zo strany štátu, ktorý by ich mal skôr podporovať."*

AS

Víťazi 42. ročníka Grammy

HLAVNÉ KATEGÓRIE

Nahrávka roka: *Smooth* (Santana)
Album roka: *Supernatural* (Santana)
Pieseň roka (cena autorom): *Smooth* (I. Shur – R. Thomas)
Objav: Christina Aquilera

VYBRANÉ VEDĽAJŠIE KATEGÓRIE

Bluegrass
Najlepší album: *Ancient Tones* (R. Skaggs & K. Thunder)

Jazz
Nahrávka moderného jazzu: *Inside* (D. Sanborn); Vokálna nahrávka: *When I Look In Your Eyes;* Inštrumentálne sólo: *In Walked Wayne* (W. Shorter – Heroes, J. J. Johnson); Inštrumentalista: *Like Minds* (G. Burton, Ch. Corea, P. Metheny, R. Haynes & D. Holland); Nahrávka veľkého zoskupenia: *Serendipity 18* (The Bob Florence Limited Edition); Nahrávka latinského jazzu: *Latin Soul* (P. Sanchez)

Blues
Nahrávka tradičného blues: *Blues On The Bayou* (B.B. King); Album moderného blues: *Take Your Shoes Off* (The Robert Cray Band)

World music
Album: *Livro* (C. Veloso)

Latino
Nahrávka salsy: *Llego...Van Van: Van Van Is Here* (Los Van Van)

Klasická hudba
Album: *Stravinskij: Vták Ohnivák – Svätenie jari – Perséphone* (M. Tilson Thomas, Ragazzi, The Peninsula Boys Choir, San Francisco Symphony Choir, San Francisco Girls Choir; S. Cosserat, San Francisco Symphony Orchestra)
Orchestrálna nahrávka: *Stravinskij: Vták Ohnivák – Svätenie jari – Perséphone;* Operná nahrávka: *Stravinskij: Osud zhýralca* (J. E. Gardiner, I. Bostridge; A. S. von Otter; D. York; Monteverdi Choir, London Symphony Orchestra)
Zborová nahrávka: *Britten:Vojnové rekviem* (R. Shafer, R. Clement, Ch. Goerke, R. Stilwell, Maryland Boy Choir, Shenandoah Conservatory Choir, The Washington Choir, The Washington Orchestra)
Nahrávka inštrumentalistu s orchestrom: *Prokofiev: Klavírne koncerty č.1 & 3 – Bartók: Klavírny koncert č. 3* (M. Argerich, Ch. Dutoit, Orch. Sym. de Montréal); Nahrávka inštrumentalistu bez orchestra: *Šostakovič: 24 Prelúdií a fúg op. 87* (V. Ashkenazy); Nahrávka komornej hudby: *Beethoven: Husľové sonáty – č. 1-3 op. 12; č. 1-3 op. 30; Jarná sonáta...* (A.-S. Mutter, L. Orkis); Nahrávka malého ansámblu: *Colors Of Love – T., Stucky, Tavener, Rands...* (Chanticleer; J. Jennings); Vokálna nahrávka: *Mahler: Des Knaben Wunderhorn* (T. Quasthoff, A. S. von Otter, C. Abbado, Berliner Philharmoniker); Nahrávka súčasnej hudby: *Boulez: Répons* (V. Bauer, F. Boffard, P. Boulez, F. Cambreling, M. Cerutti, D. Ciampolini, Ens. InterContemporain, A. Gerzso, D. Vassilakis)

Hovorené slovo
Album pre deti: *Listen To The Storyteller* (W. Marsalis, G. Greene & K. Winslet)

CD Obal
Box: *Miles Davis – The Complete Bitches Brew Sessions* (M. Davis)
Historická nahrávka: The Duke Ellington Centennial Edition – The Complete RCA Victor Recordings (1927 – 1973)

HUDBA NA OBRAZOVKE

Umenie klavíra ako dokument

Kto má možnosť naladiť si na televíznom prijímači české stanice, nie zriedka môže byť potešený. Najmä ČT2 nám dokáže naservírovať ozajstné lahôdky. V priebehu februára (2. a 16.) sme napríklad mali možnosť dvakrát pookriať pri programoch, ktoré znamenali skutočný zážitok. Reč je o dvojdielnom francúzskom hudobnom dokumente **Umenie klavíra**. Autorom jeho námetu je Christian Labraudea, režisérom Donald Sturrock. Vytvoriť pre televíziu dokument, ktorý diváka dokáže bezo zvyšku zaujať – nebodaj nadchnúť – nie je ľahké. Ten spomínaný pôsobil na pozorovateľa priam magneticky. Hovorím, samozrejme za seba, ale azda nielen za seba... Obe celohodinové časti dokumentu (I. Virtuózi a ich obecenstvo, 2. Vnútorný svet) sú náznakom (dúfam, že len načatého) voľného seriálu.

Tvorcovia nesiahajú k žiadnym „za každú cenu" experimentálnym prvkom a postupom. Absolútne tradičnou, klasickou formou budujú filmový celok ako kaleidoskop, mozaiku, pospájanú z dobových snímok. Tie autenticky zachytávajú osobnosti pianistického sveta, počnúc rokmi kedysi na úsvite filmovej techniky a postupujú chronologicky. Približujú generáciu (skôr osobnosti-solitérov) prelomu storočí od Paderewského, Cortota, Horowitza, Fischera, pokračujú Gilelsom, Richterom, Gouldom, Benedetti-Michelangelim... v druhom diele končia Arrauom. Z toho dedukujem, že ide o „klamný záver" a že dokument bude azda pokračovať, posunúc sa viac do súčasnosti.

Cenným spojovacím prvkom sú komentáre k jednotlivým obrazom,v tejto polohe sa striedajú osobnosti – klaviristi, dirigenti... (Barenboim, Roždestvenskij, Kocsis...), každý osobite zaostrí na iného interpreta, všíma si uňho iný, neraz takmer skrytý detail, charakteristickú typovú zvláštnosť a jedinečnosť. Okrem samozrejmej bázy erudovanosti, je každý z komentárov preniknutý veľkou dávkou pokory, bázne a obdivu k veľkému umeniu svetových osobností klavíra. To všetko vytvára veľkolepý celok s neopakovateľnou príchuťou, s veľkou dávkou cenných informácii o dobe, hudobnom umení a jeho génioch.

Loviac (veľakrát márne) medzi ničnehovoriacimi programami našej verejnoprávnej, v snahe nájsť či objaviť niečo zmysluplné, získavam tak o dôvod viac pýtať sa: bolo by trúfalosťou chcieť od slovenskej TV, aby kupovala a odvysielala programy tohto typu?

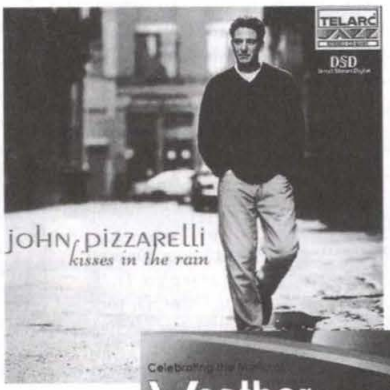
Myslím, že by to padlo na úžitok viacerým... aj nezainteresovaným...

LÝDIA DOHNALOVÁ

Telarc Jazz

Zvuk zvučných mien

Na počiatku vydavateľstva, ktorého značka sa hneď po založení v roku 1977 stala synonymom exkluzívnej zvukovej kvality, stáli dvaja „klasickí" hudobníci: Jack Renner, neskorší prezident a producent, a Robert Woods, predseda (výkonný riaditeľ) a hlavný zvukový inžinier. **Telarc International Corporation** si do dnešného dňa udržiava povesť vydavateľstva, ktoré je vždy o krok pred ostatnými vo využívaní najmodernejších digitálnych technológií a špecifických nahrávacích postupov. Vydavateľstvo, pôvodne takmer výhradne orientované na vážnu hudbu, svojím originálnym prístupom pri snímaní symfonických telies prispelo k demýtizácii najrozšírenejšej techniky nahrávania vážnej hudby pomocou veľkého počtu mikrofónov na viacero stôp, následne mixovaných v štúdiu. Používanie minimálneho počtu mikrofónov pri nahrávaní „naživo", kontinuálne, bez fragmentarizácie hudobného procesu, v prirodzenom akustickom prostredí, s priamou mixážou počas nahrávania si našlo už roku 1979 uplatnenie i pri snímaní jazzového big bandu, samozrejme s použitím vtedy najmodernejšej digitálnej technológie - Soundstream Digital Recording System. Prirodzený zvuk prvej takto uskutočnenej big-bandovej nahrávky, s primeraným názvom *Naturally!* (išlo o big band bubeníka Mel Lewisa) má dodnes svoje čaro. Uši poslucháča sa môžu „oprieť" o skutočný zvuk orchestra v simulovaných podmienkach jeho prirodzeného „pracovného prostredia" - povedzme koncertného pódia, v ktorom hudobníci nie sú odkázaní na vzájomný odposluch cez slúchadlá a kontrolu zvukových parametrov (sólových, alebo skupinových - dynamika, balancie a pod.) majú vo vlastných rukách. Výsledok nie je teda poznačený bežnou štúdiovou „post-produkciou" s jej dodatočnými zvukovými korektúrami.



Pri uvádzaní najnovších digitálnych technológií a nosičov na komerčný trh má Telarc na svojom konte nemálo prvenstiev. Podľa oficiálnych materiálov patril Telarc napríklad k prvým vydavateľstvám, ktoré roku 1983 začali vydávať svoje nahrávky na kompaktných diskoch, a údajne tiež ako prvé vydalo kompaktný disk s nahrávkou dovtedy nepublikovanou na žiadnom inom nosiči. Nie je preto prekvapením, že Telarc nechýba ani pri zavádzaní najnovšieho CD formátu Super Audio Compact Disc (SACD), vyvinutého spoločnosťami Sony a Philips a využívajúceho novú revolučnú technológiu digitálneho záznamu zvuku Direct Stream Digital (DSD). Vzorkovacia frekvencia DSD je neuveriteľných 28 mil. vzoriek/sek., čo predstavuje 64-násobok vzorkovacej frekvencie tradičného kompaktného disku. Pomyselnou štartovou čiarou emisie tejto generácie hudobných nosičov, sľubujúcej nielen extrémne kvalitný záznam zvuku, ale aj perspektívu jeho viackanálovej reprodukcie (viac ako 2 i 4), sa symbolicky stal január 2000. Na prehrávanie SACD je síce potrebný iný typ prehrávača, ako na klasické CD, čo si uvedomujú popri Telarcu i ďalšie spoločnosti (napr. Sony). Prvá generácia SACD má preto aj z pragmatických dôvodov hybridný charakter a obsahuje aj kompletnú stopu vo formáte SBM Direct - hrateľnú na bežných CD prehrávačoch - ktorá je výsledkom konverzie pôvodnej DSD stopy.

Telarc International Corporation disponuje katalógom s vyše 600 titulmi, ku ktorým každoročne pribúda približne 50 noviniek. Dnes je údajne najväčšou americkou nezávislou nahrávacou spoločnosťou vydávajúcou vážnu hudbu. Vznik samostatnej jazzovej divízie (u nás distribuuje spoločnosť Divyd) vystupujúcej pod hlavičkou **Telarc Jazz**, sa datuje do roku 1989. Jej renomé sa zvykne spájať so zvučnými menami jazzových veteránov. Novootvorenej značke sa pred jedenástimi rokmi „upísali" hneď štyri veľké osobnosti jazzovej histórie - Oscar Peterson, Dave Brubeck, Ray Brown a Gerry Mulligan. Na vybudovaní základnej katalógovej ponuky, ktorej štýlové zameranie možno charakterizovať ako konzervatívny jazzový mainstream, sa postupne podieľalo i mnoho ďalších dôležitých mien staršej generácie, ako sú klaviristi Ahmad Jamal, Jacques Louissier, André Previn, George Shearing, McCoy Tyner, speváci Joe Williams, Mel Tormé, Jon Hendricks, hráč na vibrafón Lionel Hampton alebo husľová legenda Stéphane Grappelli. V Telarcu nahral svoje posledné albumy i Dizzie Gillespie a dlhoročné domovské zázemie tu našiel nestor mainstreamovej jazzovej gitary Jim Hall. Rad pozoruhodných Hallových nahrávok, na ktorých sa v úlohách hostí objavili mnohé aktuálne jazzové hviezdy, ako saxofonisti Greg Osby, Joe Lovano alebo gitaristi Mike Stern a Bill Frisell, korunoval v minulom roku obzvlášť úspešný album v duu s Patom Methenym. Septembrová edičná perspektíva sľubuje i nahrávku Hallovej kvartetovej formácie Grand Slam, ktorá patrila k headlinerom minuloročných Bratislavských jazzových dní, v obsadení Jim Hall (gitara), Joe Lovano (tenorsaxofón), George Mraz (kontrabas) a Lewis Nash (bicie nástroje).

V plánoch Telarcu pre nové desaťročie sa črtá príklon edičnej politiky smerom k modernej jazzovej scéne. Na september pripravuje pre vydavateľstvo už svoj tretí album gitarová hviezda Al Di Meola. K zmluvným interpretom pribudli i ďalšie známe mená, ako sú klavirista Bennie Green (predtým Blue Note), trombonista Steve Turre (predtým Verve), ženský spevácky objav Tierney Sutton, alebo gitarista a spevák John Pizzarelli (predtým BMG). Za zvláštnu pozornosť stojí producentský projekt Jasona Milesa - bývalého spolupracovníka Milesa Davisa, nahratý na počesť slávnej fusion formácie Weather Report s názvom *Celebrating the Music of Weather Report*. Na jeho príprave sa podieľalo vyše dvadsať špičkových hudobníkov, medzi nimi bratia Breckerovci, John Patitucci, Marcus Miller, John Scofield, Vinnie Colaiuta, David Sanborn a mnoho ďalších.

AUGUSTÍN REBRO

VÝBER Z EDIČNÉHO PLÁNU ZNAČKY TELARC JAZZ NA ROK 2000

McCoy Tyner with Stanley Clarke and Al Foster (január)
John Pizzarelli - Kisses In the Rain (február)
Celebrating the Music of Weather Report (február)
Tierney Sutton - Unsung Heroes (marec)
Steve Turre (jún)
Benny Green Trio (august)
Al Di Meola (september)
Grand Slam (september)
Ray Brown - Some Of My Best Friends Are... The Trumpeters (október)
Oscar Peterson and Michel Legrand - The Trail Of Dreams Suite (október)
McCoy Tyner - Roots (október)

serial

Petr Dorůžka
PRŮVODCE PO WORLD MUSIC

Hudba z nádražního hotelu

Veterán západoafrické hudby Kemo Kouyaté z Guineje vypráví, že když v 50. letech zkoušel vybrnkat na kytaru to, co obvykle hrají africké nástroje ngoni, kora či balafon, vzbudilo to zájem dalších hráčů; podobná transformace probíhala v Mali a na dalších místech kontinentu a přinesla celou generaci kytaristů, kteří hrají „africky". Jedním z těch nejvýznamnějších je **Kanté Manfila**, který v 70. letech hrál ve skupinách **Rail Band** a **Les Ambassadeurs**, jimiž prošla řada dalších slavných umělců.

Když v západní Africe skončila koloniální éra, vlády nově ustavených nezávislých států se snažily domácí hudbu všemožně podporovat. **Rail Band**, jednu z prvních moderních a profesionálních kapel v západní Africe, která užívala baskytaru, klávesy, kytaru a dechovou sekci, zřídil roku 1969 ředitel státní železnice s finanční podporou Ministerstva informací v Bamaku. Železnice spojovala Bamako s přístavem Dakar a nádražní restaurace, která byla hlavním působištěm Rail Bandu, představovala tedy jakousi výkladní skříň domácí kultury. „Železniční kapela" hrála především místní, tedy mandinskou hudbu, a jejím prvním zpěvákem byl **Salif Keita**, dnes světoznámý sólový umělec. Album *Soro*, které natočil v Paříži roku 1987, je považováno za mezník, protože Keita na něm dokázal s pomocí senegalského producenta **Ibrahima Sylly** a slepého francouzského aranžéra a pianisty **Jean-Philippe Rykiela** úspěšně přenést africkou hudbu do moderního nahrávacího studia, zasadit ji do rockového kontextu a tím vlastně naznačit, oč jednou půjde ve world music. Díky zcela nečekanému úspěchu získal Keita kontrakt se značkou Island, pro kterou natočil s producentem Joe Zawinulem a s hostujícím Wayne Shorterem a Carlosem Santanou album *Amen* (Island).

Keitovým nástupcem v Rail Bandu se stal **Mory Kante** z Guineje – bratranec kytaristy Kanté Manfily. Původně hrál na balafon, později na kytaru a nakonec se učil na koru, kterou v 80. letech představil evropskému publiku; jeho album *Mory Kante a Paris* z roku 1984 obsahuje první verzi jeho pozdějšího hitu „Yeke Yeke"; původně africká lidová melodie prošla v Kanteho podání mnoha změnami a roku 1988 pronikla v několika evropských zemích na první místo žebříčku.

ALI FARKA TOURE

„Pokud potřebuješ hudbu, tak si najmi muzikanta," říkala Ali Farkovi Touremu jeho matka, která byla přesvědčena, že hrát hudbu je pod úroveň. Ali hrál na tradiční africkou kytaru o jedné struně, po protestech rodičů toho zanechal – ale k hudbě se vrátil. Ve svých 17 letech viděl Národní balet z Guineje a v něm hráče na kytaru, což rozhodlo o jeho budoucnosti. Začal hrát na vypůjčené kytary a poslouchal desky, které si jeho přítel přivezl ze studií v Evropě: Jamese Browna, Alberta Kinga a Johna Lee Hookera. Tehdy si Ali Farka Toure všiml, že z amerického blues slyší ozvěny hudby kočovných Tuaregů ze Sahary.

V 70. letech pracoval v Radiu Mali jako technik a zároveň tam natočil řadu nahrávek, které vyšly i ve Francii. Dostal se na koncertní turné po zemích východního bloku, údajně hrál i v Československu a nakonec skončil v Paříži, kde natočil několik alb s producentem, s nímž se pak rozešel ve zlém. Druhá část jeho kariéry se otevřela až roku 1987; na popud anglického DJ Andyho Kershawa po něm vyjela do Mali pátrat Anne Huntová z agentury World Circuit, přivezla ho do Anglie a uspořádala mu turné. Během následujících deseti let se World Circuit proměnil ve vysoce prestižní gramofonovou značku, která úspěšně proniká do nominací Grammy, svá alba prodává v milionových nákladech a zatím nemá na svědomí ani jeden slabý titul. Tvůrce zázračné firemní strategie, producent Nick Gold říká: „Když jsme začínali, pracoval jsem ještě ve specializovaném obchodu s deskami, první album s Ali Farkou Toure jsme natočili asi tak za dvě hodiny a deska měla přesto velký úspěch. Pokud vydáváte hudbu, v níž nikdo nerozumí slovům, je dobré zkusit pokaždé něco jiného – nemá smysl natáčet tutéž desku znova a znova." První album z roku 1987, *Ali Farka Toure*, obsahuje deset akustických nahrávek, včetně „Amandrai," známé později z pozdějšího *Timbuktu*; následující *The River* (1990) vzniklo s elektrickými nástroji a hostujícími členy Chieftains, *The Source* (1992) se natáčelo za účasti kytaristů Taj Mahala a Ryho McLeoda. Na *Talking Timbuktu* (1994) hrál americký bluesman Clarence Gatemouth Brown i Goldem přizvaný producent **Ry Cooder**; album získalo roku 1995 Grammy v kategorii world music. Následující více než pětiletou pauzu přerušila jen reedice archivních rozhlasových nahrávek *Radio Mali*. Tato relativně nízká hudební aktivita má jednoduchou příčinu: Ali Farka Toure se totiž odmítá vzdát svého každodenního zaměstnání: „Hudba je pro mě velmi důležitá, ale povoláním jsem zemědělec. V první řadě jsem farmář a až potom hudebník. Mám jedenáct dětí a cítím vůči nim velkou odpovědnost." Z hlediska světového showbusinessu působí Toureho priority možná absurdně – ale přitom jsou v dokonalém souladu s tradičním myšlením Afričanů, pro které bývala hudba spíš prostředkem k dosažení praktických cílů nežli vlastním smyslem existence.

Foto autor

Ali Farka Toure

Toureho farma se rozkládá v osadě Niafunke, na jižním okraji Sahary, na břehu řeky Niger, vzdušnou čarou 160 km od Timbuktu. Tvrdohlavý farmář a svérázný kytarista Toure tu svádí svůj každodenní boj s přírodou a za pomocí vodních čerpadel a další zavlažovací techniky se snaží vyrvat svá bavlníková a rýžová pole ze sevření pouště. Když nadešel čas natočit další album, producentům anglické značky World Circuit nezbývalo než za ním do Niafunke vypravit mobilní studio, které umístili do zchátralé cihlové budovy na okraji vesnice, sloužící jako zemědělské učiliště. Ali Farka Toure natáčel po večerech, kdy skončila jeho práce na farmě – a vyprahlá tropická kulisa „hlubokého Mali" se do atmosféry nahrávek silně promítla. Zatímco předešlé *Talking Timbuktu* přinášelo jemně vyváženou fuzi s výrazným tvůrčím vkladem Ry Coodera a dalších hostujících muzikantů, nové album nazvané stručně *Niafunke* naopak vystačí s minimem nástrojů – tedy s kombinací elektrické či akustické kytary, perkusí a občasných odpovědí ženského sboru či zakvílení jednostrunných afrických houslí. Značka World Circuit (kterou v Čechách distribuuje P+J Music) vydala souběžně s Toureho novinkou debut 44-letého kytaristy **Afel Bocouma** *Alkibar*. Bocoum dlouhou dobu Ali Farku doprovázel a roku 1992 s ním nahrál album *The Source*; o šestnáct let starší Toure o něm mluví jako o svém „nástupci".

Na koncertech dokáže Ali Farka Toure publikum doslova zhypnotizovat jen se svojí kytarou a doprovodem dvou hráčů na vysušené tykve; když roku 1994 vystupoval v Amsterdamu na festivalu *World Roots*, mezi publikem vládla až neuvěřitelně klidná a relaxovaná atmosféra – všichni byli zticha jak v kostele a soustředěně poslouchali. I v kontextu velmi pestrého festivalového programu z Maroka, Turecka, Tanzánie a Brazílie působil Toure jako posel z neznáma, ovládající umění, které je absolutním protikladem hudby plné exhibicí a ostrých hran.

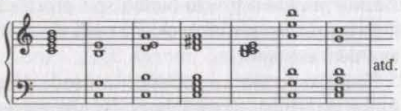
Původně otištěno v knize BEATY BIGBEATY BREAKBEATY (MAŤA, Praha, 1998), přetištěno se svolením vydavatele.

JAZZOVÁ DIELŇA PAVLA BODNÁRA

Dvojhlasné voicingy

Voicing je usporiadanie tónov resp. hlasov v akorde, t.j. jeden akord má viacero voicingov (možností akordických sadzieb).

Príklady rôznych voicingov v akorde *Cmaj7*:



V jazze sa používa 12 septakordov:

Maj7 (známy ako durovo-veľký septakord; v literatúre sa vyskytujúci aj pod týmito značkami: *M7*, Δ, Δ *7*)

7 (durovo-malý septakord; *Dom7*)

mi7 (molovo-malý septakord; *mi7, -7, m7, min7*)

mi7(b5) (zmenšene-malý septakord; ∅)

o7 (zmenšene-zmenšený septakord; *dim7*)

miMaj7 (molovo-veľký septakord; -Δ, *-maj7*)

Maj(#5) (zväčšene-veľký septakord)

7(#5) (zväčšene-malý septakord; *+7*)

Maj(♭5) (ide o akord obsahujúci alterovaný kvintakord so zníženou kvintou a veľkú septimu)

7(♭5) (ide o akord obsahujúci alterovaný kvintakord so zníženou kvintou a malú septimu)

°Maj7 (zmenšene-veľký)

7sus⁴ (ide o septakord s vynechanou terciou, ktorá je nahradená kvartou a s malou septimou; *7sus*)

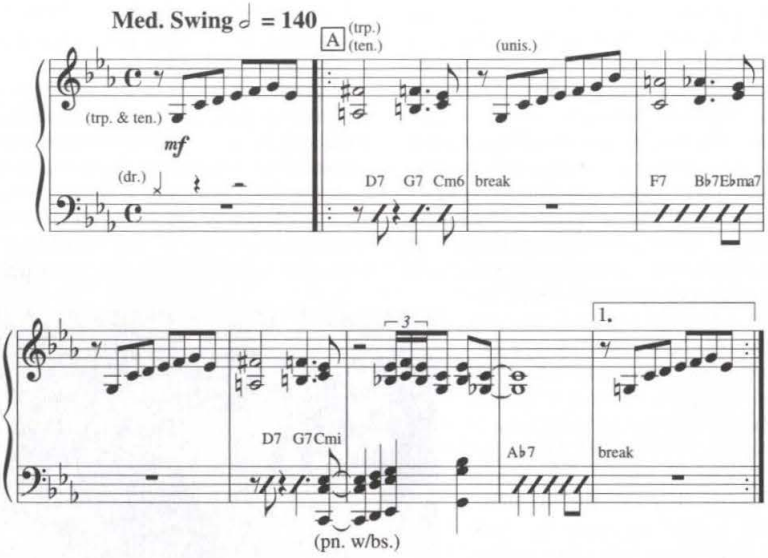
(podľa Dobbins, Bill: *A Creative Approach to Jazz Piano Harmony*, By Advance Music, 1994)

Terminológia i spôsob značiek je dodnes aj v kolíske jazzu v USA nezjednotená.

Dvojhlasy sa používajú na jednoduchú harmonizáciu melódie takmer vo všetkých hudobných žánroch. Dvojhlasné voicingy akordov sú súzvuky dvoch tónov, ktoré vystihujú podstatu akordu.

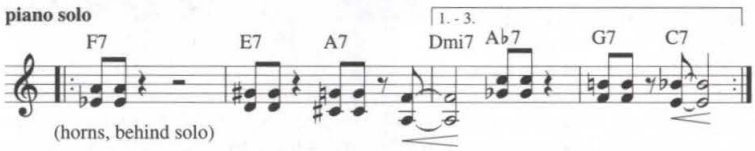
V jazze sa využívajú dvojhlasy pri aranžovaní napríklad pre dva sólové nástroje (príklad: trúbka hrá hlavnú melódiu a tenorsaxofón druhý harmonizujúci hlas).

Pr. 1 *Duke Jordan: Jordu*



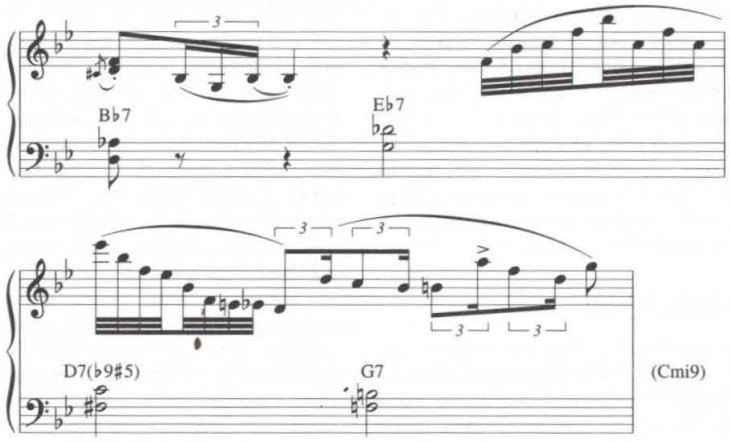
V skladbe *Jacob's Ladder* od Cedara Waltona zase dychové nástroje dvojzvukmi harmonizujú klavírne sólo:

Pr. 2 *Cedar Walton: Jacob`s Ladder*



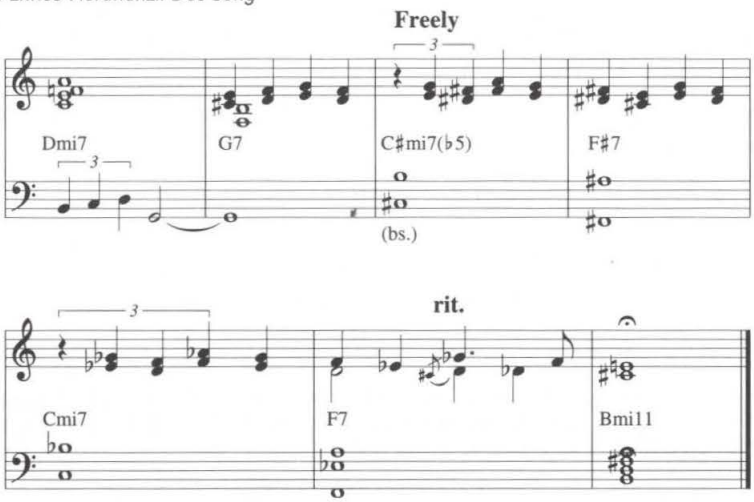
Podobne klaviristi používajú často dvojhlasné voicingy v ľavej ruke na harmonizáciu vlastného sóla hraného v strednom registri,

Pr. 3: *Little Right Foot (hrá O. Peterson)*



alebo v pravej ruke hrajú melódiu v dvojhlase:

Pr. 4 *Enrico Pieranunzi: Dee Song*



Výhodou dvojhlasných voicingov je jednoduchosť a výstižnosť.

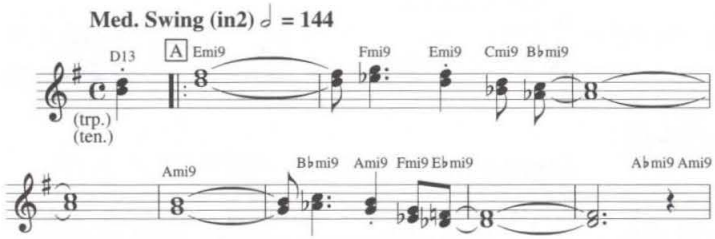
V tejto lekcii si rozdelíme dvojhlasné voicingy podľa dvojíc inverzných intervalov na tercie/sexty, sekundy/septimy a kvarty/kvinty. Dôvodom tohto delenia je podobná harmonická textúra a zvuková kompatibilita jednotlivých dvojíc. Výber intervalov závisí od štýlu aranžovania, od tempa skladby a od logického vedenia hlasov. Dôležité je, aby dvojhlas spolu s basovým tónom poskytol jasnú harmonickú predstavu. Najdôležitejšími tónmi z tohto hľadiska sú tercia a septima akordu. Ak ide o akordy *5+* a *♭5*, tak aj kvinta. Aspoň jeden z hlasov by mal obsahovať dôležitý akordický tón (základný tón, tercia, kvinta, septima). Druhým môže byť tenzia (nona, undecima, tercdecima). Tenzie možno použiť, ak si to vyžaduje estetika toho-ktorého štýlu alebo potreba písať v konkrétnej modalite. Charakter akordu i výber konkrétnych tónov určuje akordická značka. Vrchný hlas voicingu nazveme melodický a spodný hlas harmonický.

Dvojhlasné vedenie v terciách a sextách je typické pre konzervatívnejšie hudobné štýly v jazze, vedenie hlasov v kvartách/kvintách, či sekundách/septimách je rozšírené v štýloch jazzu druhej polovice 20. storočia. Z didaktických dôvodov sa budeme zaoberať jednotlivými dvojicami intervalov oddelene. V praxi sa však hlasy všeobecne vedú dvoma spôsobmi: protipohybmi (viď pr. 1) a pre zaujímavejší zvukový efekt aj paralelne (viď pr. 4).

Dvojhlasy v terciách a sextách

Dvojhlasy vedené v terciách a sextách sú rozšírené najmä v ľudovej hudbe. V jazzovej literatúre nájdeme pekné príklady výlučne terciových pasáží v tvorbe Horacea Silvera:

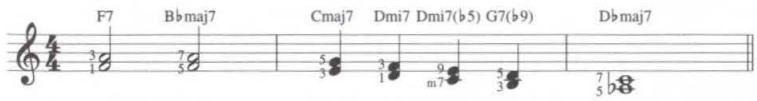
Pr. 5 *Horace Silver: Silver`s Serenade*



V tejto ukážke sú všetky voicingy paralelné – v každom z nich je vo vrchnom hlase veľká nona a v spodnom malá septima príslušných akordov *mi7*.

Pri harmonizácii melódie terciami využívame malé alebo veľké tercie nadol, pričom uprednostňujeme dôležité akordické tóny.

Pr. 6 *PB*



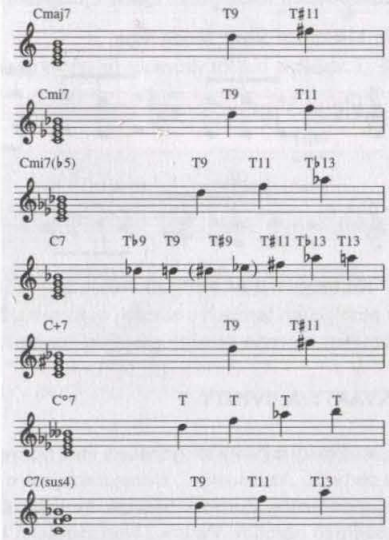
(Čísla pri jednotlivých tónoch označujú intervaly vzhľadom na základný tón akordu.)

Akordická značka v zásade obsahuje informáciu o základnom tóne akordu, o kvalite tercie, resp. celého kvintakordu a krajný vrchný interval. Napríklad: *Cmi7* = *C* je základný tón, mi označuje molový kvintakord, *7* je malá septima; ALE: *Maj* vyjadruje durový kvintakord i veľkú septimu. *Cmi7(♭5)* znamená *C* ako zákl. tón, *mi* je molová tercia, *7* malá septima a *♭5* znamená zmenšenú kvintu. *CmiMaj7* = mi znamená molový kvintakord, *Maj7* zase veľkú septimu.

Bližšie k problematike akordických značiek viď: Velebný, Karel: *Jazzová praktika I.*, Panton, Praha 1983; Andršt, Luboš: *Jazz, rock, blues. Vol. I: Organizace hudebního materiálu*, Muzikus, Praha 1995.

V jazze sa vyššie spomenuté septakordy často a s obľubou dopĺňajú **tenziami** (*available tensions/extensions*, v literatúre nájdeme aj označenie *colour notes*), ktoré tvoria nona, undecima a tercdecima akordu.

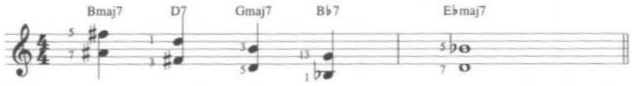
Tabuľka tenzií najpoužívanejších septakordov (základný tón *C*):



Z tabuľky vyplýva, že napríklad „kompletný" akord Maj7 bude: *c-e-g-h-d-fis-a.*

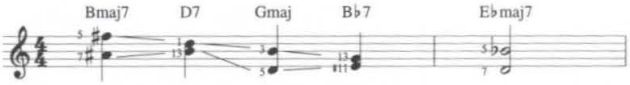
Podobne si počíname aj pri harmonizácii sextami:

Pr. 7 *PB*



Tercie a sexty možno vhodne miešať, lebo sú to inverzné intervaly a ich znenie má príbuznú farbu. Pri ich kombinovaní možno uplatniť protipohyb, čím pasáž nadobúda inú estetickú kvalitu (porovnaj s predchádzajúcim príkladom):

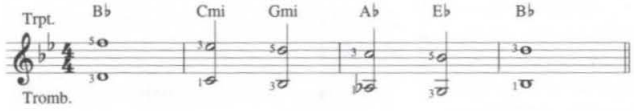
Pr. 8 *PB*



Všimnime si, že v záujme zachovania protipohybu sme nútení použiť „odvážne" harmonické tenzie *13* a *#11*. Možno sa spýtate, ako môže dvojzvuk *g-e* charakterizovať akord *B♭7*? Nesmieme zabudnúť, že v jazzovom kvintete hrá ešte okrem dvoch sólových nástrojov aj harmonický nástroj (gitara alebo klavír), ktorý vytvára základné harmonické prostredie.

Ak to rozsahy oboch nástrojov dovoľujú, alebo naopak vyžadujú (keby sme aranžovali napríklad pre klarinet a basklarinet, alebo pre trúbku a pozaunu), možno namiesto tercií použiť decimy:

Pr. 9 *PB*

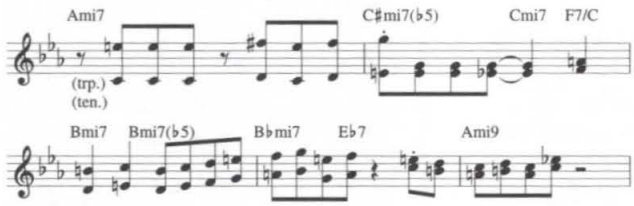


Klaviristi ako Art Tatum, Fats Waller používali v 30.-50. rokoch decimy hrané ľavou rukou na zvýraznenie a harmonické obohatenie basovej linky:

Pr. 10 *PB*

Na záver tejto časti ešte jedna ukážka, ktorá je elegantným príkladom použitia tercií, decím a sext v jazzovom aranžmáne:

Pr. 11 *Horace Silver: Moon Rays*



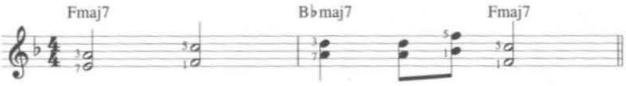
Na tomto mieste treba zdôrazniť, že pre Silvera bola typická záľuba v paralelných terciách a sextách aj za cenu, že v jeho voicingoch ani jeden hlas netvoria dôležité akordické tóny, ale obidva tóny sú tenziami.

Kvarty a kvinty

Čisté kvarty a kvinty sa vyznačujú inou harmonickou kvalitou než tercie a sexty. Sú „vzdušnejšie", menej zväzujúce a umožňujú väčšiu slobodu v improvizácii. Zároveň pôsobia exoticky, evokujú etnické hudby východných národov. Výnimku tvorí zväčšená kvarta či zmenšená kvinta (tritonus), ktorou sa budeme zaoberať neskôr.

Postup harmonizovania melódie kvartami a kvintami je analogický s harmonizovaním sextami a terciami - uprednostňujeme základný tón akordu, terciu, kvintu alebo septimu akordu, ktoré sú vo vzdialenosti čistej kvarty/kvinty smerom nadol.

Pr. 12 *PB*



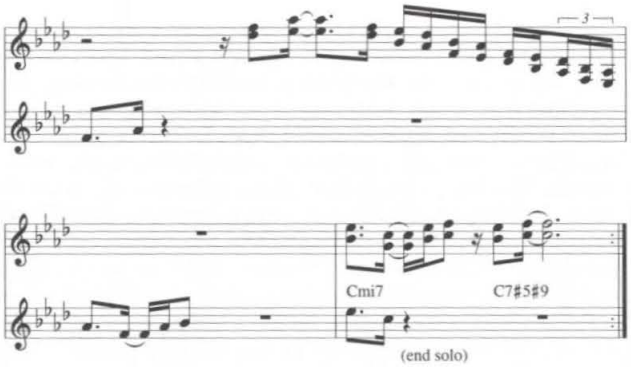
V tomto príklade sú všetky harmonické tóny voicingov základnými tónmi akordov. Ak v tomto príklade dodržíme interval čistej kvarty, bude to vyzerať takto:

Pr. 13 *PB*

Primy v harmonickom hlase sa menia na nony a takisto sa mení zvuková kvalita hudobného priebehu.

Ukážkou použitia paralelných kvárt a kvínt je transkripcia skladby *Escher Sketch* od Michaela Breckera. V prvom z príkladov je pre nás dôležitý tretí takt, v ktorom harmonický hlas tvoria výlučne akordické tóny (septima, kvinta, základný tón).

Pr. 14 *Michael Brecker: Escher Sketch*



V druhej ukážke sú medzi paralelné kvinty zamiešané tri sexty. Tiež si treba všimnúť, že v spodných hlasoch kvínt sa okrem akordických tónov (*as, des, be* je septima, tercia a základný tón akordu *B♭mi7*) v dvoch prípadoch objavuje tón *es*, čo je undecima („jedenástka"), teda tenzia akordu *B♭mi7*. (Ak chceme odohrať celú *D♭* pentatoniku v prevažujúcich čistých kvartách, musíme použiť melodickú i harmonickú tenziu 11.)

Pr. 15 *Michael Brecker: Escher Sketch*

Septimy a sekundy

Tieto navzájom inverzné intervaly sa v jazze používajú veľmi zriedkavo na samostatné harmonizovanie pasáže. Dôvodom je ich disonancia. Znejú expresívne, chcú sa presadiť, upútať na seba. Využívajú sa napríklad pri komponovaní filmovej hudby na vyvolanie pocitov napätia, ruchu na ulici (klaksóny) a podobne. Malé sekundy sa v aranžmáne skoro vôbec nepoužívajú. Kedy možno teda využiť v jazze septimy/sekundy?

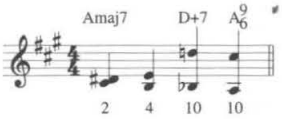
Veľké sekundy možno použiť na izolovaných akcentovaných miestach, alebo ako kontrast ku konsonantnej časti kompozície (najmä v rýchlejších, temperamentnejších skladbách).

Pr. 16 *PB*

V pomalších romantickejších skladbách je prípustné harmonizovať melodický tón veľkou sekundou, veľkou či malou septimou vtedy, ak sa tieto intervaly protipohybom rozvádzajú do iných konsonantnejších súzvukov.

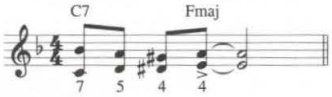
Príklad dvojhlasného vedenia s použitím veľkej sekundy:

Pr. 17 *PB*



Príklad dvojhlasného vedenia s použitím septimy:

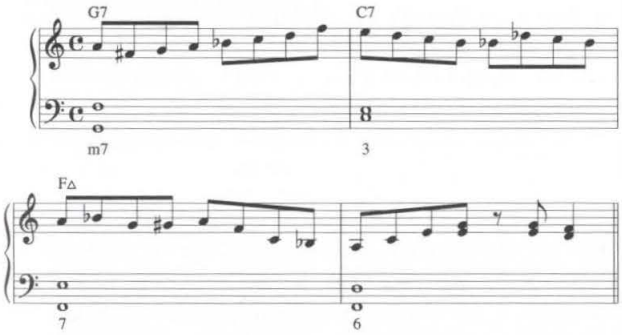
Pr. 18 *PB*



Príklady 17, 18 sú názornou ukážkou vedenia hlasov v protipohybe, ktorým sa podrobnejšie budeme zaoberať v ďalších lekciách. Čísla pod notami v tomto prípade nevyjadrujú vzdialenosť od základného tónu, ale veľkosť intervalu.

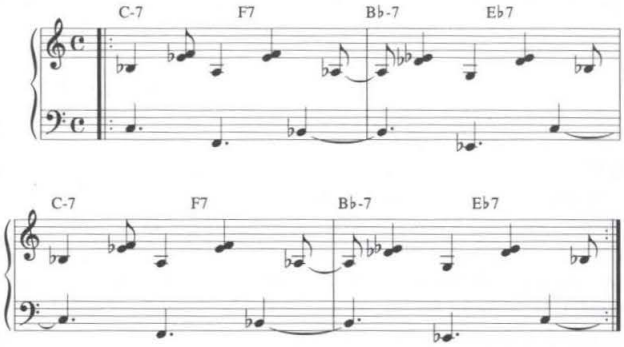
V klavírnej hre sa používajú septimy napríklad v ľavej ruke v štýle bebopového klaviristu Buda Powela:

Pr. 19 *Levine*



Podobne klaviristi hrajúci salsu často používajú v sprievodných paternoch sekundové voicingy:

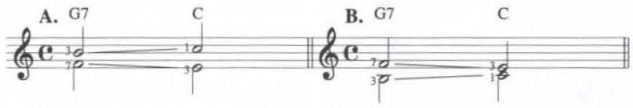
Pr. 20 *Levine*



Tritonus

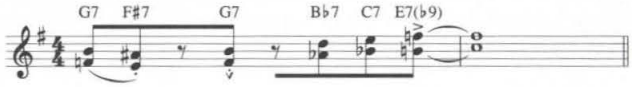
Tritonus je extraktom dominantných septakordov, ktoré majú všeobecne silnú tendenciu rozvedenia do toniky. V konzervatívnejších hudobných štýloch sa zväčšená kvarta rozvádza do tercie alebo do sexty.

Pr. 21 *PB*



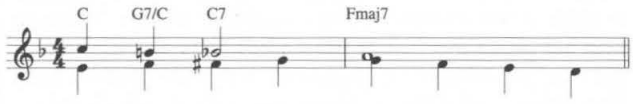
V jazze nimi harmonizujeme pasáže paralelne vtedy, keď sú melodické tóny buď tercie alebo septimy:

Pr. 22 *PB*



Tritonus sa môže vyskytovať v intervalovo zmiešaných pasážach:

Pr. 23 *PB*



Takisto možno použiť zväčšené kvarty na sprievody sól (viď pr. 2 a pr. 3).

PB = príklad Pavol Bodnár; *Levine* = Levine, Mark: *Das Jazz Piano Buch* (By Andvance Music, 1992)

novinky

Jazz:

CARLOS BICA & AZUL - TWIST (ENJA, enj9386-2)
ALBERT MANGELSDORRF - SHAKE, SHUTTLE AND BLOW (ENJA, enj9374-2)
RAY ANDERSON POCKET BRASS BAND - WHERE HOME IS (ENJA, enj9366-2)
MIKE STERN - PLAY (WARNER/ATALNTIC, 7567832192)
GINGER BAKER - COWARD OF THE COUNTY (WARNER/ATLANTIC, 7567831682)
PAQUITO D`RIVERA WITH STRING - 100 YEARS OF LATIN LOVE SONGS (IN-AKUSTIK, inak30452)
JOAO GILBERTO - JOAO VOZ E VIOLAO (UNIVERSAL/VERVE, 5467132)
NICHOLAS PAYTON - (UNIVERSAL/VERVE, 5475982)
LOUIS ARMSTRONG - LOVE SONGS (COLUMBIA, 062219-2)
TERENCE BLANCHARD - WANDERING MOON (COLUMBIA, 089111-2)
AL JARREAU - TOMORROW TODAY (UNIVERSAL/GRP, 5478842)
DEE DEE BRIDGEWATER - LIVE AT YOSHI`S
OREGON - DISTANT HILLS (VANGUARD, vmd79341-2)
OREGON - WINTER LIGHT (VANGUARD, vmd79350-2)
OREGON - MOON AND MIND (VANGUARD, 79419-2)
OREGON - MUSIC OF ANOTHER PRESENT ERA (VANGUARD, vmd 79326-2)
RODNEY JONES - THE UNDISCOVERED FEW (BLUE NOTE, 496902-2)
GONZALO RUBALCABA - INNER VOYAGE (BLUE NOTE,
GROVER WASHINGTON, Jr. - PRIME CUTS (COLUMBIA, 496862-2)
PETER LIPA - NEÚPROSNÉ RÁNO (SONY MUSIC/BONTON,49768-2)
PETER LIPA & BAND - BISTRO (BMG, 74321722152)
JANA KOUBKOVÁ - HORKÝ DECH (SUPRAPHON, 103100-2)

World Music:

LUBOŠ NOVOTNÝ - VENKU Z TRÁVY (UNIVERSAL/VENKOW 5576352)
ZUZANA HOMOLOVÁ & VLASTA REDL - SLOVENSKÉ BALADY (BMG, 74321708972)
CAMARÓN CON TOMATITO - PARIS 1987 (UNIVERSAL/EMARCY, 546633-2)
KAYAH & BREGOVIČ (BMG/RCA VICTOR, 74321724142)
PAUL WINTER AND FRIENDS - CELTIC SOLSTICE (BMG/LIVING MUSIC,01048815292)

Spracované podľa BONTON land Megastore Bratislava

Januárové číslo poľského časopisu Jazz Forum prinieslo výsledky čitateľskej ankety **Jazz Top** za minulý rok. Najúspešnejším hudobníkom sa už tradične stal trubkár **Tomasz Stańko**, ktorý získal prvenstvo v kategóriách Hudobník roka i Trubkár roka. Stańkov Quartet/Sextet bol vyhlásený za najlepšiu jazzovú akustickú skupinu a jeho posledný album *From The Green Hill* (vydavateľstvo ECM) za album roka. Tradične obsadili prvé priečky vo svojich kategóriách i ďalšie stálice poľského jazzu: Zbigniew Namyslowski (kategórie Skladateľ a Altsaxofón), Jan Ptaszyn Wróblewski (Aranžér, Barytónsaxofón), Jaroslaw Śmietana (Gitara), Wojciech Karolak (Hammond organ), Tomasz Szukalski (Sopránsaxofón). Z mladšej generácie si stabilné miesta na prvých pozíciách ankety vybudovali Cezary Konrad - bicie nástroje, Leszek Możdżer - klavír, Krzysztof Ścierański - basgitara, Maciej Strzelczyk - husle, Bernard Maseli - vibrafón. Za najlepšie elektrické kombo bola vyhlásená skupina Walk Away. Spevákom roka sa stal hosť minuloročných Bratislavských jazzových dní Marek Balata.

Pod názvom Venku z trávy vyšiel vo vydavateľstve Venkow sólový album člena českej bluegrassovej skupiny Druhá tráva, hráča na dobro Luboša Novotného. V duchu aktuálneho trendu americkej scény, reprezentovaného špičkovými hráčmi na dobro Jerry Douglasom a Robom Ickesom, presahuje i album *Venku z trávy* úzko vymedzené hranice bluegrassu. Z hostí sa na nahrávaní albumu podieľali napr. Vlasta Redl, Iva Bittová alebo jazzový a bluesový gitarista Luboš Andršt.

Nadácia **European Jazz Foundation** so sídlom v Bruseli udelila 11. februára tri ceny **European Jazz Award**. Komisia vedená francúzskym klaviristom Martialom Solalom rozhodla o udelení cien, nazývaných tiež „Eurodjango" (ako pocta legendárnemu jazzovému gitaristovi Djangovi Reinhardtovi), švédskemu veteránovi, altsaxofonistovi Arne Domnerusovi, mladej vychádzajúcej hviezde, belgickej klaviristke Nathalie Loriers a posmrtne francúzskemu klaviristovi Michelovi Petruccianimu.

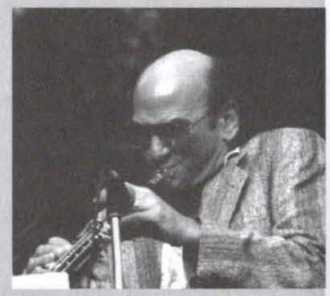
Minuloročným albumom ***The Bluegrass Sessions***, ktorý znamenal hudobný návrat amerického hráča na bendžo **Bélu Flecka** k bluegrassu, sa uzavrela jeho desaťročná spolupráca so skupinou **The Flecktones**. Stálymi Fleckovými spoluhráčmi v skupine boli bratia Wootenovci: Victor Wooten - basgitarista, niekoľkonásobný víťaz ankiet prestížnych časopisov Bass Player, Jazziz, Down Beat vo svojej kategórii a Roy „Future Man" Wooten - bubeník hrajúci na bicí syntezátorový nástroj podobný gitare Synhtaxe Drumitar. Za album *Live Art* z roku 1996 získali The Flecktones cenu Grammy ako najlepšia pop-inštrumentálna skupina. Medzi spolupracovníkov skupiny sa zapísali mená, ako Chick Corea, Branford Marsalis alebo Paul McCandless. Nový výberový album ***Greatest Hits Of The Century*** z vydavateľstva Warner Brothers zachytáva v skratke desaťročnú históriu skupiny, ktorá je zaznamenaná na šiestich radových albumoch.

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]

Mníchovské vydavateľstvo **ECM Records** (Editions of Contemporary Music) oslávilo koncom minulého roka 30. výročie existencie. Počiatok histórie vydavateľstva sa datuje do novembra 1969, keď pod producentským vedením jeho zakladateľa, bývalého kontrabasistu a zvukového inžiniera Manfreda Eichera vyšiel album amerického klaviristu Mala Waldrona *Free At Last*. Odvtedy sa pod vyše 700 nahrávok podpísali také veličiny ako Keith Jarrett, Chick Corea, Jan Garbarek, John Abercrombie, Pat Metheny, Bill Frisell, Gary Burton, Dave Holland, John Surman, Lester Bowie, Ralph Towner, Egberto Gismonti či Miroslav Vitouš.

Vo veku 77 rokov **zomrel** 4. februára na univerzitnej klinike v Hamburgu na následky autonehody slávny jazzový kritik, teoretik a historik **Joachim-Ernst Berendt**. Do povedomia sa zapísal ako neúnavný propagátor a popularizátor jazzu. V roku 1945 bol Berendt jedným zo zakladateľov rozhlasu Südwestfunk v Baden-Badene. Je autorom vyše 30 knižných publikácií, medzi inými i slávnej *Knihy o jazze*. Kniha vyšla prvýkrát roku 1953, dočkala sa najmenej štyroch prepracovaných a aktualizovaných vydaní a stala sa najslávnejšiou a najpredávanejšiou knižnou publikáciou o jazze v celosvetovom meradle. Ako producent sa podpísal pod vyše 250 albumov pre vydavateľstvá MPS, Atlantic a Electrola. Pre vydavateľstvo MPS produkoval i priekopnícku crossoverovú edíciu *Jazz Meets the World*. V roku 1970 bol ocenený americkým časopisom *Jazz and Pop* ako najlepší európsky jazzový producent. Bol zakladateľom a dlhoročným hudobným riaditeľom Berliner Jazz Tage. Berendt je tiež považovaný za „otca moderného hnutia World Music" (Die Zeit). V roku 1967 stál na čele berlínskeho World Music Festival, historicky prvého festivalu svojho druhu na svete. Viedol World Jazz Festival na Svetovej výstave v Osake roku 1970 a v roku 1984 Jazz And World Music v newyorskom Lincoln Center.

Americký saxofonista Dave Liebman bol zaradený do Siene slávy na 27. ročníku konferencie International Association Of Jazz Educators (IAJE), ktorá sa konala začiatkom januára v New Orleans. Dnes 53-ročný Dave Liebman patril v 60. a začiatkom 70. rokov k predstaviteľom post-coltraneovského free-jazzového hnutia. V období rokov 1973-1975 bol členom skupiny Milesa Davisa: „Hrať s Milesom znamenalo naučiť sa byť hudobne v pravý čas na pravom mieste - nepozerať sa ani dozadu, ani dopredu. Znamenalo to byť neustále pripravený na všetko, čo sa môže udiať v danom okamžiku. Je to niečo, čo vás nenaučí žiadna kniha." Dave Liebman je pokladaný za jedného z najtalentovanejších post-coltraneovských saxofonistov. Sám o sebe tvrdí, že je súčasťou poslednej generácie hudobníkov, ktorí nevyrástli na žiadnom akademickom systéme vzdelania vyučujúcom „ako hrať jazz".



PRIPRAVIL AUGUSTÍN REBRO

RICHARD STRAUSS LIEDER

Edita Gruberová, Friedrich Haider
Teldec 1999 3984-26795

Mám taký pocit, že nie je možné mať k Richardovi Straussovi vlažný, či indiferentný postoj. Buď sa dá ho „neprijať", alebo sa pred ním hlboko skloniť. Pre kategóriu jeho obdivovateľov vydala firma Teldec výber z piesňovej tvorby v podaní sopranistky Edity Gruberovej a klaviristu Friedricha Haidera. Nahrávka sa po prvýkrát dostala na trh roku 1991, teraz sa však vrátila, aby prispela k 50. výročiu skladateľovho úmrtia.

Richard Strauss skomponoval takmer dvesto piesní, v podobe či už hlasu s klavírom, alebo hlasu s orchestrom. Zmienený kompaktný disk z nich obsahuje 29, pričom dramaturgicky reprezentujú autorovu tvorbu v rôznych štádiách vývoja. Chronologické usporiadanie opusov otvára pieseň 19-ročného skladateľa *Rothe Rosen* a uzatvára op. posth. *Malven*, venovaný Márii Jeritzovej (Straussova prvá Ariadna na Naxe a Cisárovná zo *Ženy bez tieňa*) a nájdený roku 1982 v speváčkinej pozostalosti. Medzi týmito mantinelmi dominujú skladby spred Straussovej opernej tvorby (koniec minulého storočia), ďalší súbor pochádza z obdobia po roku 1918 a napokon posledné opusy odzrkadľujú skladateľovu zrelosť a s ňou spojenú zmenu umeleckej orientácie. Vo všetkých piesňach nachádzame dominantné črty Straussovho rukopisu a estetiky: úzku spätosť slova a hudby, mimoriadnu farebnosť, rafinovanosť melodickej krivky a znalosť možností ľudského hlasu.

Vzťah Edity Gruberovej k vokálnemu odkazu Richarda Straussa nie je nijakým tajomstvom, napokon práve koloratúrne kaskády Zerbinetty otvorili umelkyni pred necelým štvrťstoročím brány svetových divadiel. Interpretácia komornej tvorby teda vychádza z osobnostného stotožnenia sa sólistky so špecifikami straussovskej poetiky. O mimoriadnosti hlasových kvalít a vokálno-technickej vybavenosti Gruberovej je, samozrejme, zbytočné hovoriť. Do troch desiatok miniatúr vkladá celé svoje umelecké majstrovstvo, cit pre formovanie detailu, odhaľovanie najintímnejších zákutí slova a hudby. Formuje náladu a atmosféru piesní tak, že poslucháč ju identifikuje aj bez štúdia textu. Je možné dopodrobna hodnotiť každú pieseň, pritom vzdať hold Gruberovej vyjadreniu raz filozofickej hĺbavosti, raz vtipu a hravosti, inokedy lyrickej gracióznosti, či naopak dramatickému dôrazu; boli by to však iba slová. A tie akustický vnem nenahradia. Rovnako skvelé impresie zanecháva i klavírne partnerstvo Friedricha Haidera. Stojí v polohe rovnocenného dialógu so sólovým hlasom, dopĺňa ho, podfarbuje, vykresľuje atmosféru. Slovom – lahôdka.

PAVEL UNGER

RACHMANINOV SONGS

Sergej Kopčák, Marián Lapšanský
Ultraphon 1998, 003-2 231

GLINKA SONGS

Sergej Kopčák, Marián Lapšanský
Ultraphon 1999, 0020-2 231

Slovenského basistu svetového mena Sergeja Kopčáka na domácej opernej a koncertnej scéne nepočuť od roku 1996 (nezabudnuteľný Boitov *Mefistofeles*). K jeho odmlčaniu v Bratislave došlo na základe vlastného rozhodnutia. Či je definitívne, ťažko posúdiť...

Správy a zvukové zápisy nás informujú, že S. Kopčák pôsobí najmä ako stály hosť Metropolitnej opery v New Yorku. V tejto sezóne ho tam čaká najmä obnovená inscenácia Šostakovičovej *Kataríny Izmajlovovej*, v ktorej stvárňuje postavu Borisa Timofejeviča Izmajlova, a Wagnerovo *Zlato Rýna*, kde spieva part Fafnera. J. Levin pripravuje uvedenie celého „Ringu" v MET a Kopčák sa zúčastní aj na tomto monumentálnom projekte.

Pristúpme však k dvom „profilovkám" Sergeja Kopčáka, ktorými nám ponúka pohľad do svojho muzikantského a ľudského intimissima. Vybral si ruských autorov, pretože tí sú mu bytostne blízki.

Ruská romantika má široký rozptyl. Michail Ivanovič Glinka je so svojou ranoromantickou piesňovou tvorbou „prístupnejší", jasnejší, čitateľnejší širším poslucháčskym vrstvám. Krásna melodika jeho strofických piesní na texty Pavlova, Golicina, Baratinského, Puškina, Kukoľnika, Žadovského a Rindina je nasiaknutá trochu salónnym sentimentom, ktorý S. Kopčák dávkuje s vkusom a mužným oduševnením. Jeho nádherný bas doslova čaruje s dynamikou a výrazovými odtienkami. Glinkove piesne sú čírou hudobnou poéziou, ktorá vždy prekvapuje znovu a inak, hlbočinami, odokrytými aj vďaka speváckej racionálnej rozvahe, pohrávaniu si so slovnými a hudobnými myšlienkami. Glinka v interpretácii Sergeja Kopčáka je sériou malých klenotov a výrazom hlbokej duše interpreta. Pomerne jednoduchý klavírny sprievod nekladie klaviristovi vážnejšie úlohy – zato M. Lapšanský v každej piesni dokazuje, akým je skvele cítiacim umelcom klavíra.

Rachmaninovove romance nahral a vydal Ultraphon o rok skôr. Pritom u Rachmaninova ide o zložitejšiu interpretačnú úlohu (aj keď zostáva vecou diskusie, či je náročnejšie spievať jednoduché piesne, alebo hudobne a obsahovo bohatšie opusy...).

Sergej Rachmaninov napísal vyše 80 romancí a z nich si S. Kopčák vybral a nahral dvadsať. Sú to prekomponované skladby, v ktorých je klavír rovnocenným partnerom – a to svojou romantickou harmóniou i „plným" partom s nekonečne bohatou dynamikou.

CD je doplnené vzornou textovou vložkou, v ktorej je (na rozdiel od „glinkovského" CD) umelecký profil interpretov a štúdia o skladateľovej piesňovej tvorbe (podobne i pri Glinkovi).

Sergej Kopčák spieva Glinku aj Rachmaninova v origináli – krásnou, navyše zrozumiteľnou ruštinou. A tak poslucháč popri pôžitku hudobnom môže sledovať i básnické texty (Goleničev-Kutuzov, Polonskij, Rathaus, Tutčev, Pleš, Čechov, Korinskij, Žukovskij, Merežovskij, Heine-Pleščejev, Nadson, Apuchtin, Janov, Lermontov, Koltšov).

Kopčák má dušu otvorenú pre slovanskú emocionalitu a širokú spevnosť. To, čo dokáže predviesť v romantickom odkaze Rachmaninova, možno najvýstižnejšie vyjadriť slovami hudobná poézia. Veľkosťou hlasu sa nepodriaďuje komornému spevu, ale vždy – pokiaľ tým nenarúša intimitu výpovede – spieva plným hlasom (nádherný záver romance *Ne uchodi*), pričom ho dokáže rozospievať od fff po ppp. Veľmi pôsobivé sú krehké pianissimá, ktoré z jeho úst vyznievajú zvlášť účinne. Sergej Kopčák vie vyvolať obrovské napätie a priam mefistofelovskú náladu (*Suďba*), pričom poslucháča takmer mrazí z osudových náznakov, inšpirovaných Beethovenovou *5. symfóniou*, ale zároveň i dramatickosťou Musorgského piesní.

Basista nádherne vedie tón po všetkých rezonančných priestoroch, takže poslucháč má chvíle, keď jeho vnútro „rezonuje" spolu so speváckom nečujnými, zato citeľnými vibráciami. Nejde iba o citové vzruchy, ale doslova o akustické vibrovanie, čo je dôkazom ideálne rezonujúceho basu interpreta, ktorý i takto dokáže chytiť do „krážov hudby" vnímavého poslucháča.

Ľudsky i umelecky sa Sergej Kopčák prehĺbil, spokornel, jeho bas sa pritom vokálne-technicky zdokonalil a nemá nijaké problémy. Poslucháč iba vníma nádheru piesňových katedrál, ktoré – na rozdiel od glinkovských šperkov – sú vysokým a zvučným chrámom hudby. Takéto asociácie navodia napríklad piesne *Duma* (č. 7) alebo *Pri bránach svätého kláštora* (č. 17), s nesmiernou výrazovou askézou, za ktorou cítiť bohatstvo emocionality.

Na záver želanie: nech sa speváckе umenie Sergeja Kopčáka, ktorý je vo vrcholnej umeleckej forme, prezentuje pred čo najväčším počtom milovníkov spevu – či už naživo, na koncertoch, alebo z CD.

TERÉZIA URSÍNYOVÁ

PETERIS VASKS CONCERTO FOR VIOLIN AND STRING ORCHESTRA – „DISTANT LIGHT" (TALA GAISMA) – SYMPHONY FOR STRINGS „VOICES" (BALSIS)

Gidon Kremer, KREMERata BALTICA
TELDEC 1999, 3984-22660-2

Napriek tomu, že sme s Litvou v minulých desaťročiach patrili do jedného „spriateleného" bloku, veľa k nám z kultúrnych hodnôt tejto krajiny nepreniklo. A ak aj sem-tam niečo, rozhodne k oným oficiálne odobreným signálom nenáleží meno Peteris Vasks. Tento skladateľ patril k disentu a súc kádrovaný ako rodom „nepriateľ štátu", jeho hudba rozhodne nebola tým vhodným exportným artiklom. Aspoň nie smerom k nám. Až teraz máme možnosť prizrieť sa

bližšie ukážke z tvorby tohto autora. Ešte skôr, než nám disk sprostredkuje znelé informácie, musíme si všimnúť ohlasovaných interpretov. Sú nimi famózny Gidon Kremer a ním založený orchester KREMERata BALTICA, združujúci hudobníkov z Litvy, Lotyšska a Estónska. Mladé teleso má podľa Kremerových predstáv podporovať a rozvíjať kultúrny život týchto troch krajín, celkom nezávisle od ich neutešenej ekonomickej reality (alebo práve preto...). Orchester, vďaka kvalitám, aj vplyvu svojho slávneho lídra s úspechom absolvoval niekoľko zahraničných turné a sľubne začal rozbiehať spoluprácu v nahrávaní pre TELDEC. Tento disk je jedným z konkrétnych dôkazov.

A ako vstupuje do nášho vedomia Vasks? Počúvajme najskôr husľový koncert s názvom *Tala Gaisma (Distant light)* – Vzdialené svetlo. Jednočasťová skladba na ploche 30 minút rozohráva fantastické defilé skladateľovej muzikantskej imaginácie. Presvedčí a získa si nás hneď v krehkom zvukovom opare úvodu, z ktorého vyrastie ako zjavenie prvá, priam fatálne vyznievajúca hymnická téma. Už tu – a následne v ďalších epizódach – nás môže potešiť autorova neuvravenosť. Používa striedmu motivickú výbavu, nesmierne invenčne a pôsobivo ju však dokáže v priebehu ďalších sukcesií rozvíjať, variovať a ozmyseľňovať. Tri excelentné husľové kadencie exponujú tri odlišné výrazové svety – od melodicky vrúcnej kantilény cez rytmicky vzrušenú rudimentárnu pasáž po dramaticky vybičovanú gradáciu (s rozvinutím v sarkastickom aleatorickom tutti-kontrapunkte). Koncert je vybudovaný klasicky priehľadne, v základe s pôsobivým oblúkom, zreteľnou „dráhou" vyrastajúcou z éterického prízračna, v závere sa v ňom opäť rozplývajúcou... Je to nesmierne sugestívna, kontemplatívna „vážna" hudba, naplnená poznaním, prežitou bolesťou, vzdorom aj zmierom. Interpretácia Gidona Kremera nepotrebuje zbytočné slová – dobrozdania. Ako objav však môžeme chápať zvuk orchestra. Je kultivovaný, jedinečný, v šírke výrazového diapazónu dokáže vo všetkých polohách asociovať zvuk priam dokonalého, mysteriózneho ľudského hlasu.

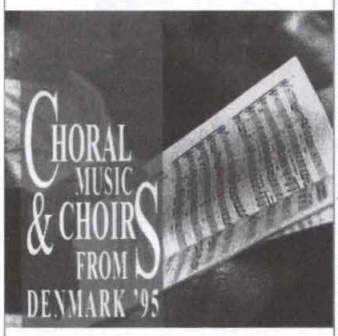
Hlasy sa hlásia aj z ďalšej skladby, rovno z jej názvu – *Balsis* (*Voices*). Symfónia s tromi časťami (Hlasy ticha, Hlasy života, Hlasy svedomia) nám potvrdí naznačené v predchádzajúcej skladbe cédečka. Je tiež akoby ponorená do hĺbok enkláv vlastných, privátnych rozjímaní o realite. Vasks veľmi senzitívne precíťoval neutešenú skutočnosť svojej krajiny. Jeho hudba je reakciou, tichým protestom, zároveň subtílnou introspekciou a vyznaním, nikdy však nie „bezútešným blúdením". Trojčasťová symfónia je hierarchizovaná a ustrojená troma obsahovými témami: najskôr víziou „tichej hviezdnatej noci" v krehkej meditatívnej hudbe prvej časti, pokračujúc „hlasmi života" inkarnovanými o. i. do bizarných, naturálnych kresieb epizód so štylizáciou vtáčieho spevu, až k tretej časti v deklarovaní fatálne podfarbenej „ekologickej" témy. Napriek takémuto obsahovému určeniu, pri počúvaní hudby pred nami nevyrastajú obrazy s naratívnym programom. Azda preto, že Vasks komponuje spontánnu, čistú hudbu, budovanú s vedomím tradícií, kontinuity, v snahe jasne artikulovať myšlienky prítomnosti – s víziou nasledujúceho. Snažiac sa poznať nový svet – hudbu Peterisa Vasksa, strávila som pár pekných stíšených, aj rozvibrovaných chvíľ pri počúvaní tohto cédečka. Zobudili vo mne novú obsesiu: viem, že budem ostro sledovať po ďalších skladbách „objaveného" autora z Litvy...

LÝDIA DOHNALOVÁ

CHORAL MUSIC AND CHOIRS FROM DENMARK '95

MXPCD 0295

Je to už dávno, čo som prvý raz počul spievať dánsky zbor. Bolo to na známej medzinárodnej zborovej súťaži v Spittali v Rakúsku, kde práve Dáni svojím vystúpením získali prvenstvo. Hoci ich repertoár ma veľmi neuchvátil, zostal mi v živej pamäti fantastický dojem z ich hlasov, farebnosti zvukového celku a hĺbky podania. Rád si teraz oživujem dojem pomocou CD z roku 1995: je na ňom zachytený prierez dánskou zborovou tvorbou s reprezentatívnymi dánskymi zborovými telesami. Dáni, ako väčšina severoeurópskych národov okolo Baltického mora, majú veľkú tradíciu zborového spievania a spoločenského života v zboroch aj okolo nich. Ich činnosť v tomto smere mi veľmi pripomína estónsku i lotyšskú zborovú kultúru, v ktorej pestovanie zborového spevu je vecou národnej hrdosti.



Dramaturgia CD je klasicky usporiadaná, siaha od 17. storočia a madrigalovej éry, ktorá bola aj na dánskom kráľovskom dvore dosť intenzívna, až po súčasnosť. Škoda, že Pedersønove *Kyrie* a *Gloria* zo začiatku 17. storočia, v neskororenesančnom štýle, interpretované Kodanským chlapčenským zborom, utrpeli nepriaznivou akustikou (prehalovanie) pri live-nahrávke v kostole. Ďalšia ukážka troch madrigalov na talianske texty od skladateľov zo 17. storočia (Pedersøn, Borchgrevinck, H. Nielsen) pod spoločným názvom „Hudba na dvore kráľa Kristiána IV." vo virtuóznom podaní univerzitného zboru Lille Muko však ukazuje silu dánskej zborovej hudby. Rozkošné skladbičky, plné iskrivej hudobnej poézie, dokumentujú niekdajšiu pevnú kontinuitu hudobných prúdov od Jadranu až po Balt.

Skok do romantizmu je na platni priprudký. Hoci tu ide o trochu nevýrazné dielo veľkého dánskeho klasika Nielsa W. Gadeho *Vodná ruža* na nemecký text, prvý raz sa tu stretávame azda s najlepším zborovým telesom na celej platni – niekedy až neuveriteľne úchvatne spievajúcim Komorným zborom dánskeho rozhlasu (The Danish National Radio Chamber Choir). Tento zbor naplno dokazuje svoju interpretačnú suverenitu až v ďalších dvoch dielach: *Dominus regit me, Benedictus Dominus* od Carla Nielsena a *Údolie mojej milenky* (*Min yndlingsdal*) od Jørgena Jersilda. Carl Nielsen, stojaci jednou nohou v neskorom romantizme a druhou v 20. storočí, je azda najväčším dánskym skladateľom vôbec, kompozičná kvalita oboch motet na platni je dokonalá. Zážitok z Nielsena trochu prekrýva dojem z troch romantických skladieb od Jersilda – veľmi spevné, lyrické, ale trochu sentimentálne. No Jersild je už súčasným tvorcom, podobne ako Vagn Holmboe, ktorého *Dve pobrežné balady op. 101* sú kompozične vynikajúce, pútajú hlavne prudkými dramatickými kontrastmi. Tejto skladbe zodpovedá aj výkon Sokkelund Sangkoru, zboru, ktorý krásnymi hlasmi priam čaruje.

Ďalšie dve skladby na CD – *Pôvabné voňavé Dánsko* od Svenda S. Schultza a *Pieseň pomäteného kňaza* od Ib Nørholma zo zborového cyklu *Americana* – v interpretáciách komorného zboru Carmina (Schultz) a komorného zboru Camerata (Nörholm) sú istým ústupom z predchádzajúceho vrcholu C. Nielsena i V. Holmboea. Kompozične a prekvapujúco aj interpretačne. Ale v ďalšom priebehu sa stretneme opäť s vysokou úrovňou – skladateľskou a interpretačnou. Pre nás dosť málo známy Per Nörgard, nesporne najlepší súčasný dánsky skladateľ, disponuje mnohými prostriedkami vokálnej avantgardy 2. polovice 20. storočia. Technicky brilantný zbor Ars nova, neuveriteľne istý v intonácii a s ľahkosťou stvárňujúci náročnú avantgardnú partitúru (recitácia, šepot, veľké intervalové skoky), ešte umocnil Nørgårdove *Tri spevy*, v ktorých sa strieda ťažká reflexia s výsmešnou groteskou. Aj dva žalmy od Nielsa le Cour (*Nonne Deo subjecta, Exsultent et laetentur*), prednesené zborom Vox Danica s veľmi jemným, zvláštnym zvukom, či *Jubilate Deo* od Johna Høybya so zborom Tritonus, udržali vysokú umeleckú i výkonnostnú latku postavenú pri Nørgårdovi. Tritonus na rozdiel od Vox Danica disponuje rovnako krásnymi hlasmi, ale so sugestívnym tmavým zafarbením, čo nie je prekážkou rytmicky hravému prednesu v rýchlom tempe v Høybyovej skladbe.

V skladbe Bo Holtena *Fulcite me floribus* (z 3 latinských motet) som sa stretol s detským komorným zborom Det Jyske Kammerkor a ak som očakával niečo výnimočné, nemýlil som sa. Celkový dojem: nádherné hlasy, presný prednes, ale dosť priemerná skladba.

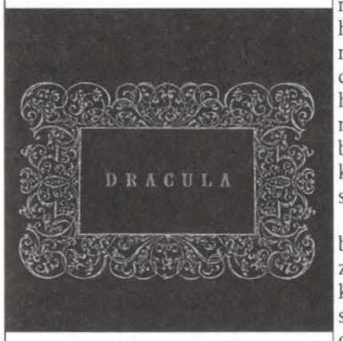
Výber dánskych zborov uzatvára hymnický *Ranný spev z Elverskuda* od Nielsa W. Gadeho. Gadeho *Ranný spev* je jedinou skladbou z celej platne, ktorá je sprevádzaná orchestrom. Jej romantické maestoso a typicky severská melodika pôsobia síce už trochu zastarano, ale stále účinne. Skladba v Dánsku pravdepodobne plní funkciu našej zborovej hymny *Aká si mi krásna.*

IVAN HRUŠOVSKÝ

Philip Glass
Dracula

Kronos Quartet, Nonesuch 1999, 7559-79584-2

Muzikológovia s klasickým európskym vzdelaním určite so zadosťučinením sledujú najaktuálnejší vývoj hudby amerických minimalistov. V deväťdesiatych rokoch končiaceho sa storočia sa minimalisti prestávajú opakovať a vracajú sa späť k hudbe modernistickej.



Najskôr sa John Adams vyrovnal s odkazom Arnolda Schönberga (napríklad v skladbe *Chamber Symphony*) a Steve Reich sa dopracoval k janáčkovským *nápěvkům mluvy* (*The Cave*). Ešte komplexnejšie pochopil návrat k moderne Philip Glass v hudbe ku klasickému hororu *Dracula* (1931) režiséra Toda Browninga.

Možno to spôsobila geografická proveniencia príbehu, maďarský pôvod hlavného predstaviteľa Bélu Lugosiho alebo to boli čisto hudobné zámery – Glassova hudba znie stredoeurópsky. S dôverou sa vrátil k odkazu Schönberga, Bartóka, Janáčka a napokon i Stravinského, ku ktorému sa však hlásil aj predtým. Pri počúvaní *Draculu* si s údivom uvedomíme, že od ich tvorby nebol vzdialený ani vo svojich predchádzajúcich skladbách. Striedanie malej a veľkej tercie, príznačné pre Glassa, prechádzalo aj celou Stravinského tvorbou. Pokiaľ ide o Janáčkovu hudbu, často spočívala na opakovaní rytmicko-melodických modelov. Aj z pohľadu dedičstva európskej hudby predstavujú teda Glassove minimalistické skladby logický vývojový stupeň.

Glassova hudba je univerzálna. Vytvára živé prostredie pre najrôznejšie typy hudby: do *Powaqqatsi* zapojil arabskú hudbu, *Kundun* vytvoril prostredie pre hudbu tibetskú a *Dracula* je portrétom hudby európskej moderny.

Na otázku či moderna zlyhala, dáva Glassova hudba k filmu *Dracula* jednoznačnú odpoveď: nie. Táto odpoveď provokuje práve preto, že pochádza z pera „komerčne orientovaného" skladateľa, za akého Glassa považuje odborná verejnosť. No kto iný je kompetentnejší znovuoživovať hudobnú modernu, ak nie skladateľ, ktorý modernu odmietal a dlho sa jej a priori vyhýbal?

Na druhej strane Glass provokuje aj umelcov, ktorí by radi počuli, že moderna zlyhala. Logicky nadviazal na európsku hudobnú modernu a priezračnosť jeho hudby dala vyniknúť všetkým modernistickým vplyvom. Poslucháč má možnosť počúvať túto hudbu a uvedomiť si, že odkaz moderny v nej ožíva slobodne, bez stresu z diktátov rôznych kompozičných škôl darmstadtského typu.

Ide o prekvapujúco novú hudbu aj pre znalca Glassa, aj pre znalca hudby vôbec. Chápanie kompozície v jeho ponímaní zostáva minimalistické: skladba neobsahuje tzv. európsku drámu, je tvorená krátkymi plochami, ktoré sú statické a nikam nesmerujú. V tomto zmysle *Dracula* nadväzuje na najklasickejšie Glassove diela - *Music With Changing Parts, Einstein on the Beach* a i.

Glass vo svojich skladbách povýšil stupnice a akordické rozklady, dovtedy vystupujúce ako sprievodný materiál, na hlavný stavebný prvok hudobnej kompozície. Stupnice a rozklady akordov v *Draculovi* získavajú ešte ďalší rozmer: sú obohatené o stredoeurópsku, modernistickú atmosféru. Objavujú sa tu aj nové postupy, ktoré doposiaľ v Glassovej hudbe chýbali: disonancie, heterofonické ba až polyfonické štruktúry. Avšak vždy nasledujúce akordické rozklady nás nenechajú na pochybách, koho hudbu počúvame.

Už to, že použil zvuk sláčikového kvarteta, je zárukou subtílnosti a intímnosti hudby. Pomocou najjednoduchších prostriedkov však Glass na mnohých miestach dosiahol, že hudba znie doslova monumentálne. Takáto *intímna monumentalita* je oveľa pôsobivejšia ako monumentalita jeho veľkých oslavných kantát.

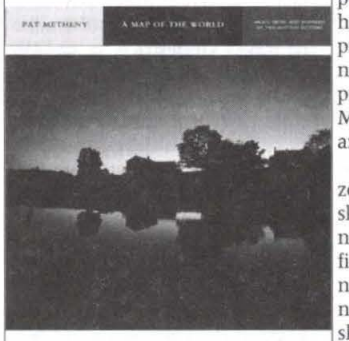
Do CD-prehrávačov sa nám dostáva jedno z najlepších diel súčasnej hudby vo vynikajúcej interpretácii súboru Kronos Quartet. Hoci pôvodný účel diela je vytvoriť zvukový sprievod ku klasickému nemému filmu, našu pozornosť upúta skôr ako čistá hudobná skladba. Natíska sa otázka, či sa v konečnom dôsledku film nestane iba akýmsi vizuálnym doplnkom vynikajúcej skladby, ktorá poteší tak *glassofila*, ako aj klasicky vzdelaného európskeho intelektuála.

Marek Piaček

Pat Metheny
A Map Of The World

Warner 1999, 9362-47366-2

Film mladého režiséra Scotta Elliotta s názvom *A Map Of The World*, natočený podľa knižnej predlohy spisovateľky Jane Hamilton, na svoje uvedenie v našich kinách zatiaľ iba čaká. Referencie naznačujú, že ide o film neobyčajne úspešný, hovorí sa dokonca, že v ňom jeho hlavná protagonistka Sigourney Weaver našla svoju životnú rolu. Jej nominácia na Zlatý glóbus za hlavný ženský herecký výkon tiež o niečom svedčí. Žiadna z týchto informácií, ani znalosť knižnej predlohy, však nerieši problém, z akého zorného uhla je vôbec možné pristúpiť k hodnoteniu soundtracku v jeho „nekompletnosti", bez znalosti obrazovej stránky diela. Riešenie ponúka sám Metheny. Podtitul



hovorí, že časť albumu je spojená s filmom len ako so zdrojom inšpirácie. Vyše 25 minút hudby má teda vlastnú autonómiu a prináša aj „nesoundtrackové" momenty, ktoré určite potešia milovníkov „pravej" Methenyho hudby a preňho príznačných, melodicky vynaliezavých gitarových sól. Pri dramaturgickom rozvrhnutí, stierajúcom hranice medzi vlastnou hudobnou zložkou filmu a zložkou „doplnkovou", je preto možné i album ako celok vnímať v kategóriách autonómnej hudobnej výpovede. Tento, pre soundtrack neštandardný posun do inej roviny by sa dal zo strany Pata Methenyho a jeho vydavateľa Warner Brothers hodnotiť aj ako strategický. Nie všetky hudobné momenty samotnej filmovej zložky totiž majú až takú nosnosť, aby sami osebe zaručili albumu komerčný ohlas, porovnateľný, povedzme, s Methenyho radovými albumami. Na druhej strane, 25 pridaných minút, aj vďaka svojej kompatibilite s filmovým hudobným materiálom, prameniacej zo zhodných hudobno-tematických východísk, tento handicap vzácne vyvažuje. Nástrojový aparát, ktorý si Metheny zvolil pre zvukovú charakterizáciu dramatického príbehu z amerického Stredozápadu, pozostáva z komorného orchestra vedeného autorom funkčnej, farbistej orchestrácie – Gilom Goldsteinom, kontrabasu Steva Rodbyho a najpodstatnejší zvyšok tvorí park akustických gitár. Príbeh filmu situovaný do vidieckeho prostredia malého mestečka vo Wisconsine si použitie čisto akustických gitár podľa Pata Methenyho vyžiadal sám. S tým súvisí aj „folkový" akcent podstatnej časti albumu a prítomnosť presvedčivo vymodelovaných pocitov nostalgie i melanchólie, príznačných pre istú časť anglosaského hudobného dedičstva Ameriky. Pre tú časť, ktorú si mal Metheny, ako rodák z Missouri, možnosť osvojiť a ktorá sa tak výrazne podpísala pod originalitu jeho hudobnej poetiky. Rozpisovať sa pri tejto príležitosti o nezvyčajnom bohatstve a kultivovanosti práce s timbrovým potenciálom Methenyho akustických gitár azda ani netreba.

Album *A Map Of The World* pozostáva z 28 zväčša miniatúrnych skladbičiek s vlastným emocionálnym posolstvom, scelených fixnou ideou v rôznych obmenách neustále sa vracajúceho nostalgického motívu titulnej skladby. Evokácia kontúr pohnutého príbehu, ktorým *A Map Of The World* (ako som sa dočítal) naozaj je, je v takto detailne členenej mozaike afektov a pri ilustratívnosti použitého hudobného jazyka naozaj plastická.

Rozširovať sa o úskaliach, ktoré so sebou prináša snaha ohodnotiť soundtrack bez znalosti jeho obrazovej súčasti netreba. Čo však dodať, ak sa vo vás po autonómnom auditívnom uspokojení prebudí záujem i o samotný filmový príbeh...?

Augustín Rebro

Huong Thanh
Moon and Wind

ACT 19269-2/ 1999

Jazz Vietnamcov? Áno, aj tak možno charakterizovať hudbu albumu *Moon And Wind*. Speváčka Huong Thanh žije od roku

1977 v Paríži a už niekoľko rokov spolupracuje s vietnamským jazzovým gitaristom Nguyen Le. Nemecká gramofirma ACT, označujúca svoju produkciu termínom world jazz, vydala Nguyenovi už štyri albumy. Prekvapením bol titul *Maghreb And Friends*, na ktorom sa tento gitarista s medzinárodnou reputáciou pustil okrem fúzie jazzu s ázijskou hudbou aj do spájania jazzového sveta s arabským. (Produkoval aj niektoré nahrávky Cheba Mamiho – hviezdy alžírskeho štýlu *rai*). Tentoraz uprednostnil hlas svojej kolegyne Huong Thanh, pochádzajúcej zo starej rodiny ľudových umelcov. Jej otec bol majstrom hry na citeru *dán tranh* v *cai luong* – divadle tradičných piesní a tancov. Huong sa naučila spievať všetky žánre vietnamských piesní a svoje schopnosti zúročila v albume *Moon And Wind* originálnym poňatím jazzu, ambientnej a ľudovej hudby. Nguyen o tom povedal: „Nás by mali nechať redefinovať world music na novú identitu detí diaspóry, ktoré stoja ako budova medzi trendmi dneška a hľadaním dávnych tradícií." Zdá sa, že Nguyen nezostal iba pri slovách. Badateľne počuť, ako sa snaží vietnamské piesne čo najprirodzenejšie začleniť do podoby prijateľnej rovnako pre Západ ako pre Východ. Jeho gitarové sóla sú krátke, účelné, melodické, znejú ázijsky a zároveň jazzovo. Všetkých desať nahrávok je pretkaných vkusom jemným ako hodváb, zvýrazneným vokálnym prejavom Huong, naplneným krehkosťou a ladnosťou v jej číro ženskom, takmer dievčenskom hlase. Texty piesní sú jednoduché. Pre nás sú však záležitosťou predstavivosti, pretože sú spievané vo vietnamčine. No našli by sme v nich aj podobnosť s poetikou slovenských balád, ako napríklad v úvodnej skladbe *The Soaring of the Heron*: „Leť, vtáča, leť ponad ryžové polia. Zanes pozdrav môjmu milému." V závereč nej časti skladby zaznie rytmické vytlieskavanie typické pre flamenco, nazývané *palmas* – to sa pridal hosť z Madridu, Španiel Tino Di Geraldo. Ako vidieť, všetko je možné – ako v gastronómii. Kombinovanie nemá konca. Keď sa ešte v ďalšej skladbe *All Is Peace* ozve marocká lutna *gumbri* Berbera Karima Zaida, všetky predsudky sa začnú vytrácať. Ostnaté drôty žánrov padnú pred nenásilnou rozpínavosťou multikultúrnosti, podmienenej samotnou zostavou hudobných nástrojov a nahrávacích prostriedkov: sampling, syntetizátor, trúbky, flauty, gitary, citera, lutna, monochord, dychový organ *khene*, malý konžský palcový klavír *sanza*, malajské bubny, gongy.

Nuž, svetlo (krása) prichádza z Východu, hovorievali proroci. Neviem, odkiaľ prichádza, ale jazz týchto Vietnamcov je krásny.

MIRO POTOČEK

ORKIESKA P. W. ŚW. MIKOLAJA KRAINA BOJNÓW

Lublin, Hendrix 1998

Ak vás zaujíma, akou cestou by sa mohla vybrať pravá slovenská world music, zožeňte si hudbu nahrávky Orkiestra p. w. św. Mikolaja. Repertoár tohto súboru tvoria totiž piesne a melódie pochádzajúce z územia od prameňa rieky Poprad ku rieke San a ďalej (východná časť Karpát). Táto krajina tvorila v dávnych časoch mozaiku, v ktorej sa prelínali motívy Lemkov, Bojkov, Huculov, Slovákov, ale aj Rómov a Židov. (Lemkovia: vetva maloruská, nazývajú sa tiež Rusíni, alebo Rusnáci; Bojkovia: ruský kmeň osídlený hlavne v Červenej Rusi /Halič/, na západe susedí s Lemkami, na východe s Huculmi; Huculovia: maloruský štep, pravdepodobne potomkovia kočovných Uzov; pozn. autorky.)

Podľa sprievodných materiálov zaujíma členov skupiny všetko, čo súvisí s históriou tejto krajiny a ich hudba má byť oživením zabudnutej reality. Myšlienka založiť orchester nevznikla na hudobno-akademickej pôde, ale v prostredí Bieszczad či Nízkych Beskýd pri pravidelných turistických vandro-vačkách. Životný štýl týchto mladých Poliakov pochádzajúcich z Lublinskej Univerzity M. C. Sklodowskej sa tak preniesol do štýlu ich hudobného prejavu, pre ktorý je charakteristický výrazný sklon k naturálnosti, tanečnosti, hravosti, žartu. To, čo ich ďalej spája s hudbou ľudovou, sú neštylizované hlasy, prevažne ľudová improvizácia, dôraz na texty (často humorné), rôzne druhy pokrikovačiek. Netradičné sú tu najrôznejšie nástrojové kombinácie, ktoré vytvárajú farebné plochy, zachádzajúce nezriedka, ako napr. v prípade poľskej skupiny Jorgi, do svojrázneho experimentu. Nástrojová paleta Orkiestru je veľmi bohatá, zahŕňa viac ako 30 nástrojov geograficky často veľmi vzdialených: od balalajky, domry, mandoly, mandolíny, gitary, huslí, cimbalu, citary, violončela cez najrôznejšie bicie až ku klarinetu, akordeónu, priečnej flaute, indiánskym flautám, rôznym druhom píšťaliek.

Už CD *Czas do domu* (Je čas vrátiť sa domov), venované hudbe poľských Lemkov, Bojkov a Huculov, je ukážkou skutočnej zvukovej „pestrofarebnosti". Skoro v každej piesni sa objaví nový hudobný nástroj, ktorý do piesne vnesie aj novú farbu a charakter.

CD Kraina Bojnów s piesňami Lemkov, Bojkov a Slovákov sa nevyznačuje takou pestrosťou, je však hudobne prepracovanejšie a v tempách diferencovanejšie. Rýchlym energickým tempám prirodzene kontrastujú pomalé (alebo pomaly sa rozbiehajúce) úvody, čo je prijateľnejšie aj z hľadiska dramaturgického. Neustále sa zrýchľujúci pulz zvyšuje temperamentnosť piesní a vyvoláva v poslucháčovi dojem, že hudba Orkiestru je predurčená predovšetkým k tancu. Tanečný charakter podporujú aj takmer neprestajne prítomné bicie nástroje (basový bubon, conga, bongo, maracas, tamburína a ďalšie). Je na škodu veci, že „Mikolajci" si v *Kraine Bojnów* neponechali odvážnejšie – oproti ľudovej improvizácii voľnejšie – improvizácie, ktoré možno počuť na ich prvom CD (napr. v piesňach č. 9, 12, 13 alebo 15). Myslím si, že by mali ísť aj ďalej práve tou cestou, ktorou sa tam vydali.

Za pozornosť stojí veľmi vkusná grafická úprava albumu a sprievodné slovo, ktoré svedčí o úprimnom záujme o históriu slovanských vetiev a o ich hudobné relikty. Fragmenty starej ľudovej kultúry vďaka hudbe Orkiestra p. w. św. Mikolaja znovu ožívajú a vracajú sa do života súčasného človeka. Na záver: nadšenie a odvaha je opäť silnejšia u našich susedov než u nás. Slovenské piesne tu totiž patria k tým najlepším a na poľskom albume sa stávajú výzvou na veľkodušnejší projekt podobného zamerania aj na Slovensku.

MARTINA PEKARIKOVÁ

HUDOBNÉ CENTRUM

Mirbachov palác, Bratislava
začiatky o 10. 30 h
Ne 19. 3. Slovenské klavírne trio
M. Lapšanský, E. Danel, Ľ. Kanta
Dvořák, Šostakovič
Ne 26. 3. Mikuláš Škuta, klavír
J. S. Bach
Ne 2. 4. E. Ginzeryová - cimbal,N. Higano - soprán, O. Nagy - klavír
Bach, Beneš, Jeney, Meiering, Bartók
Ne 9. 4. Koncert v spolupráci so Spolkom slovenských skladateľov
I. Sovová, K. Hlistová, I. Sagan, D. Gajdoš, E. Pingitzer, M. Ťažký, H. Bachová, L. Neshyba, J. Iršai
Valenta, Hatrík Iršai, Pospíšil
Ne 16. 4. Koncert v spolupráci so Spolkom konc. umelcov
Sylvia Čápová-Vizváry, klavír
Beethoven, Čajkovskij, Zeljenka, Debussy

OPERA A BALET SND

Pi 17. 3. G. Verdi: Nabucco
So 18. 3. V. Patejdl: Snehulienka a sedem pretekárov
Po 20. 3. V. Patejdl: Snehulienka a sedem pretekárov
G. Donizzeti: Lucia di Lammermoor
Ut 21. 3. B. Smetana: Predaná nevesta
St 22. 3. R. Leoncavallo: Komedianti
P. Mascagni: Sedliacka česť
Št 23. 3. A. Chačaturian: Spartakus
Pi 24. 3. E. Suchoň: Krútňava
So 25. 3. G. Puccini: Bohéma
Po 27. 3. G. Verdi: Nabucco
Ut 28. 3. A. Adam: Giselle
St 29. 3. G. Verdi: Falstaff
Št 30. 3. L. Minkus: Don Quijote
Pi 31. 3. G. Verdi: Don Carlos
So 1. 4. E. Suchoň: Krútňava
Po 3. 4. G. Verdi: Nabucco
Ut 4. 4. C. Orff: Carmina Burana
G. Verdi: Rekviem
St 5. 4. G. Verdi: Aida
Št 6. 4. G. Rossini: Barbier zo Sevilly
So 8. 4. A. Adam: Giselle
Ut 11. 4. L. Minkus: Don Quijote
St 12. 4. R. Leoncavallo: Komedianti
P. Mascagni: Sedliacka česť
Št 13. 4. D. Rapoš: Snehulienka a sedem pretekárov
Pi 14. 4. G. Verdi: Falstaff
So 15. 4. G. Donizetti: Nápoj lásky

NOVÁ SCÉNA

Št 16. 3. Krysař
Pi 17. 3. Krysař
So 18. 3. Krysař
Ne 19. 3. Krysař
Po 20. 3. Pokrvní bratia
Ut 21. 3. Kubo
St 22. 3. Kubo
Št 23. 3. Krysař
Pi 24. 3. Krysař
So 25. 3. Krysař
So 25. 3. Krysař
Ne 26. 3. Beatles
Po 27. 3. Beatles
Ut 28. 3. Beatles
St 29. 3. Kubo
Št 30. 3. Kubo
So 1. 4. Beatles

KAM KEDY] MAREC – APRÍL

Nová scéna

Ne 2. 4. Beatles
Po 3. 4. Beatles
Ut 4. 4. Kubo
St 5. 4. Kubo
Št 6. 4. Kubo
Pi 7. 4. Beatles
So 8. 4. Beatles
Ne 9. 4. Beatles
Ut 11. 4. Kubo
St 12. 4. Kubo
Pi 14. 4. Kubo
So 15. 4. Kubo

ŠD Košice

So 18. 3. Popoluška
Ne 19. 3. Popoluška
St 22. 3. Richard III.
Št 23. 3. Richard III.
Pi 24. 3. Netopier
So 25. 3. Netopier
St 29. 3. Labutie jazero
Pi 31. 3. Labutie jazero
So 1. 4. Pink Floyd, V rytme
Po 3. 4. La Traviata
St 5. 4. Z rozprávky do rozprávky
Po 10. 4. Netopier
Ut 11. 4. Netopier
St 12. 1. Pink Floyd, V rytme
Pi 14. 4. Carmen
So 15. 4. Sylfidy, Krvavá svadba, E. Piaf
Po 17. 4. Sedliacka česť, Komedianti

Slovenská filharmónia

St 23. 3. Koncertná sieň SF
SKO, um. ved. B. Warchal, E. Prochác, vč.
Stamic, Rejcha, Dvořák
Št 23. 3., Pi 24. 3., Koncertná sieň SF
SF, O. Lenárd, Th. Christian, husle
Korngold, Schumann
Ut 28. 3. Moyzesova sieň
Moyzesovo kvarteto
Schmidt, Kurtág, Bartók
St 29. 3., Koncertná sieň SF
Symf. orchester Konzervatória v Bratislave
J. Karaba, dir.
Št 30. 3., Pi 31. 3., Konc. sieň SF
SF, En Shao
Elgar, Berlioz
St 5. 4. Koncertná sieň SF
SF, SFZ, O. Lenárd, J. Rozehnal
A. Kohútková, Ľ. Ludha, J. Sulženko
Beethoven, Haydn
Št 6. 4., Pi 7. 4., Koncertná sieň SF
SKO, um. ved. B. Warchal, J. Zsapka, B. Lenko,
Bruckner, Piazzolla, Schubert
So 8. 4.,Koncertná sieň SF
SF, M. Košik / *Dukas, Stravinskij*
Ut 11. 4., Moyzesova sieň
Moyzesovo kvarteto, J. Čižmarovič, J. Alexander
Bruckner, Schönberg
Št 13. 4., Pi 14. 4., Konc. sieň SF
SF, O. Lenárd, P. Toperczer, klavír
Brahms, R.Strauss
Ut 18. 4., Koncertná sieň SF
Musica aeterna, Bratislavský komorný zbor
O. Schneebeli, dir., J. Rozehnal, zborm.
Charpentier

Štátna filharmónia Košice

Št 23. 3. Rím.-kat. kostol, Vranov nad Topľou
ŠFK, I. Dohovič, dir., G.Hubnerová, M. Hausová, sól.
G. B. Pergolesi: Stabat mater
Št 30. 3., Dom umenia
ŠFK, O. Trhlík, dir., V. a T. Kočí, sól.
Händel, Čajkovskij
Ut 4. 4. Foyer DU
Trombónové kvarteto
Bach, Händel, Purcell, Vivaldi, Corelli a ď.
Št. 6. 4. Dom umenia
ŠFK, Janusz Powolny, dir., R. Šašina
Beethoven, Kupkovič
Ut 11. 4., Dom umenia
Koncert žiakov Konzervatória
B. Režucha, dir.
Romberg, Buffa, Boccherini

ŠKO Žilina

Dom umenia Fatra
Št 23. 3.
ŠKO, A. Apolín, dir., H. Seung Keum, A. Rosík, sól.
Didi, Sarasate, Chopin
So 25. 3.
Žilinský miešaný zbor - 45. výr.
Palestrina, Monteverdi, Dvořák, Lotti, Cikker
Št 30. 3.
Organový recitál - E. Dzemjanová
Bach, Beethoven, Franck, Langlais a ď.
2. 4., 10. 30 h
Nedeľné matiné pre deti a rodičov
Hot sound dixie band
M. Belorid, dir.
9. 4. – 15. 4.
X. stredoeurópsky festival koncertmého umenia

Štátna opera Banská Bystrica

Pi 17. 3. Grand prix Svetozára Stračinu
So 18. 3. M. Stewart - J. Herman: Hello, Dolly
Ut 21. 3. G. Verdi: Nabucco
St 22. 3. T. Rosický, N. Slovák, P. Vaňouček: Mrázik
Pi 24. 3. Beethoven: IX. symfónia
M. Vach, dir., M. Tomanová-Šlosiarová, E. Lucká, I. Lacko, S. Matis, sól.
Ut 28. 3. P.I.Čajkovskij: Eugen Onegin
St 29. 3. Koncert študentov AU
Št 30. 3. P. Mascagni: Sedliacka česť
R. Leoncavallo: Komedianti
Po 3. 4. Džezový koncert
Benjamin Moussay Trio
St 5. 4. Benefičný koncert Rotary klubu
P. Michalica, M. Tomanová - Šlosiarová, K. Rajnohová, Š. Svitok, I. Lacko
Mozart, Bach, Beethoven, Rossini, Dvořák a ď.
Št 6. 4. G. Verdi: Ernani
So 8. 4. J. Offenbach: Parížsky život
Ut 11. 4. P. Mascagni: Sedliacka česť
R. Leoncavallo: Komedianti
Po 10. 4. Fischer turné 2000
Václav Fischer a jeho hostia
St 12. 4. Koncert študentov AU
Ne 16. 4. Komorný orchester ŠO
A. Jablokov, husle
Vivaldi, Bach, Elgar

SRo – Úsek hudobných telies a agent. činnosti

Ne 19. 3. SRo - Konc. štúdio
Organové koncerty pod Pyramídou
Aleš Bárta
Bach, Liszt, Reger, Sokola
Ne 26. 3. SRo - Hud. štúdio 2
Special Day - Bach
R. Rusó, D. Varínska J. Slávik
J.S.Bach
NE 26. 3. SRo - Konc. štúdio
SOSR, B. Režucha, dir., K. Petróczi, zborm.
S. Čápová-Vizváry, H. Lednárová, D. Šlepkovská, J. Kundlák, G. Beláček, Zbor Collegium technicum
W.A.Mozart
Ne 9. 4. SRo - Konc. štúdio
Štúdio mladých
Mário Sedlár, organ - absolv. koncert VŠMU
Ne 8. 4. SRo - Konc. štúdio
Primášova pieseň
OĽUN, ved. M. Dudík a P. Parničan
Ne 16. 4. SRo - Konc. štúdio
Organové koncerty pod Pyramídou
Ivan Sokol
J. S. Bach
St 19. 4. SRo - Konc. štúdio
Big Band Felixa Slováčka so sólistami

Rádio Devín] Výber HŽ

Po 20. 3.
19.35 Skladatelia, diela, interpreti
Bach, Mozart, Brahms
Ut 21. 3.
13.35 Medzinárodný rok J. S. Bacha
St 23. 3.
19.35 Z hudobnej ponuky EBU
Israel Philharmonic Orch. diriguje Z. Mehta
Št 24. 3.
16.00 Hviezdy konc. pódií (R. Firkušný)
23.05 Musica slovacca
Ne 26. 3.
21.00 R. Wagner: Lohengrin
Po 27. 3.
22.05 Hrá SOSR *(Schumann, Prokofiev)*
Ut 28. 3.
15.10 W. A. Mozart: Rekviem d mol
St 30. 3.
19.35 Koncert orchestra Špan. rozhlasu a TV
23.30 Hudba 20. storočia
Št 31. 3.
16.00 Hviezdy konc. pódií (I. Pogorelič)
So 1. 4.
10.05 Symfonické matiné
Cikker, Moyzes, Kardoš
13.05 Operný magazín
Ne 2. 4.
10.35 Kantáty J. S. Bacha
19.15 Dialógy s hudbou - Mozartove symfónie
21.00 N. Rimskij-Korsakov: Pskoviťanka
Po 3. 4.
19.35 Skladatelia, diela, interpreti
Musorgskij, Strauss, Enescu
Ut 4. 4.
15.10 Spieva E. Gruberová
St 5. 4.
19.35 Skladatelia, diela, interpreti
Mozart, Penderecki, Szymanowski
Št 6. 4.
10.20 Operné matiné z diel Pucciniho
16.00 Zahraniční dirigenti za pultom SOSR
23.30 Hudba 20. stor. - Tribúna skladateľov (UNESCO)
So 8. 4.
14.05 Akcenty, rezonancie
NE 9. 4.
13.05 Škótsky komorný orchester
20.00 Umenie v tisícroč. vývoji kresťanstva a jeho hudobné metamorfózy
21.00 G. Donizetti: Lucia di Lammermoor
Ut 11. 4.
19.35 Skladatelia, diela, interpreti
Stravinskij, Skriabin
St 12. 4.
13.35 Pieseň stvorenstva sv. Františka z Assisi v hud. tvorbe
Št 13. 4.
12.00 Hrá A. Cattarino
Pi 14. 4.
10.20 Slovakofónia
Zeljenka, Kardoš
So 15. 4.
10.05 Pocta majstrovi Warchalovi
15.00 Stretnutie nad partitúrou - nové skladby slov. sklad.
Ne 16. 4.
10.30 Organové koncerty pod Pyramídou
Ivan Sokol
20.00 Hudba a mýtus

Jazzové utorky a štvrtky v Rosničke

Bratislava-Dúbravka, reštaurácia Rosnička, 19.00 h
Vlado Vizár Jazz Quartet
V. Vizár - trombón, P. Bodnár / A. Dányi / K. Seidmann - klavír, A. Šebo / F. Frešo - kontrabas, K. Sucháň - bicie
Vlado Vizár Jazz Quintet (hostia: D. Húščava, M. Ďurdina, J. Červenka, J. Lehotský)

Jazz Café, Ventúrska 5, Bratislava

Pi 31. 3., 20.30 h
Vlado Vizár Jazz Quartet

Café Múzeum, Múzejná ul., Bratislava

So 29. 4., 19.30 h
Vlado Vizár Jazz Quartet

Rick Schilling Tour

Po 20. 3. / Bomba Club, Košice
Ut 21. 3. / Café 42, Bardejov
Št 23. 3. / Grémium, Bratislava
Pi 24. 3. / Art Jazz Club, Piešťany
R. Schilling - gitara (USA), P. Cardarelli - saxofón, P. Bodnár - klavír, J. Dodo Šošoka - bicie, J. Doeme - bicie, M. Gál - bicie, A. Šebo - kontrabas, M. Marinčák - kontrabas

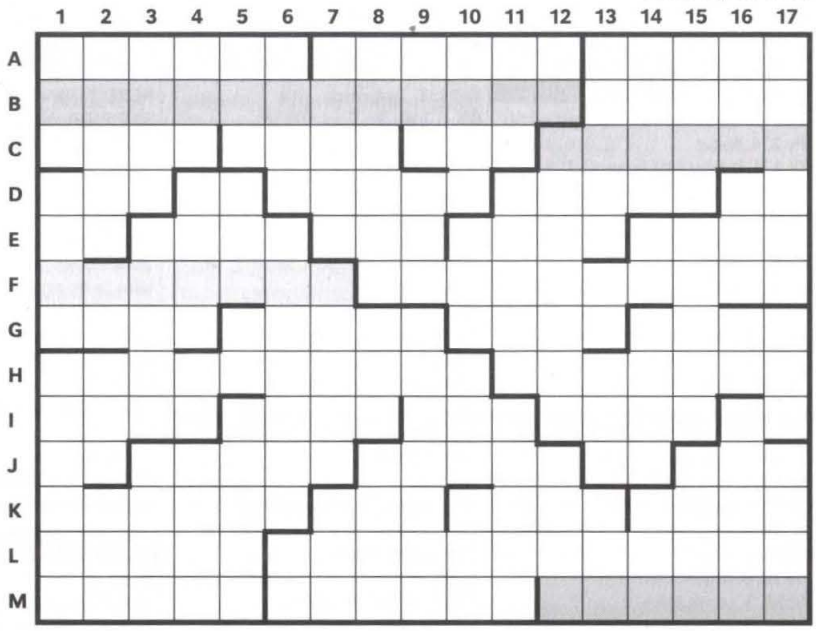
Jungle Cafe, Obchodná 42, Bratislava

zač. o 19.30 h
So 25. 3. / World Live (Set Back)
Po 27. 3. / Juraj Burian and Friends
Po 3. 4. / P. Cardarelli and Friends
Po 10. 4. / Borek Suchánek - Esoteric Jazz
Po 17. 4. / Stano Herko Band
Po 24. 4. / Juraj Burian and Friends

OSTERKLANG WIEN

Veľkonočný festival 14.-24. apríl 2000
Musikverein - Konzerthaus - Staatsoper - Odeon - Stephansdom - Hofburgkapelle
Schmidt: Kniha so siedmimi pečaťami
Wagner: Parsifal
Krenek: Lamentatio Jeremiae Prophetae
Mozart: Requiem a ď.
W. Philharmoniker / N. Harnoncourt
Bachakademie Stuttgart
London Phil. Orchestra / Bobby McFerrin;
Il Giardino armonico / R. Norrington a ď.
Kontakt: tel.: +43 1 42717
fax: +431 4000998410; www.osterklang.at
tickets@osterklang.at

Autor: Vojtech Kúkoľ



VODOROVNE: A. Opera G. Verdiho - spozoroval - slovenské mesto. - B. DRUHÁ ČASŤ TAJNIČKY 1 - opera Julesa Masseneta. - C. Španielske ženské meno - obyvateľ starovekej Itálie - ťaví kríženec - ZAČIATOK TAJNIČKY 1. - D. Poukážka na určitú sumu peňazí - značka plutónia - očisti záhon od buriny - biely zajac - ŠPZ okresu Žilina. - E. Starobabylonské mesto - sivo - angl. skr. východoeurópskeho času (East European Time) - prsia, po česky - boh mesta Théby. - F. TAJNIČKA 2 - orchestrálne dielo Leoša Janáčka. - G. Staroškandinávsky praobor - nemilosrdne - epocha triasu - existovali. - H. Opera, ktorú podľa Puškina zložil P. I. Čajkovskij - slovenský hudobný skladateľ so skratkou krstného mena na začiatku (1914-1991). - I. Ilýr, po česky - omotal - st. ruský film. režisér - vrcholné operné dielo Giuseppe Verdiho - klub atlétov (skr.). - J. Predložka (spája sa s inštrumentálom) - baviť, po česky - ženské meno (29. 10.) - MPZ Rumunska - veľhad americký. - K. Literárne písal - odporovacia spojka - vojenská jednotka - kemping (hovor.). - L. Vypral - rozprávková opera N. A. Rimského-Korsakova. - M. Opera (lyrická tragédia) Vincenza Belliniho - opera Giuseppe Verdiho - TAJNIČKA 3.

ZVISLE: 1. Symetrály - listnaté stromy - plechový dychový nástroj (franc.). - 2. Vysoký mužský hlas - angl. skr. leteckej pošty (Air Mail) - angl. skr. MOP (International Labour Organization) - výzbrojňa požiarnej ochrany. - 3. Český skladateľ a klavirista - závitovky - st. kanadský hokejista so skr. krstného mena na začiatku. - 4. Horská osada - meno čes. skladateľa Ebena - plúž - meno Chačaturiana. - 5. Angl. skr. integrácie vysokého stupňa (Large scale integration) - uvedie rozmery - iniciály nášho spevoherného speváka Vlacha - obkrútila. - 6. Starší český editor - znechutil hrou alebo spevom (hovor. expr.) - česká predložka. - 7. Vrieska (expr.) - v marketingu dopyt, skúmanie (z lat.) - nem. skr. regulácie hlasitosti (automatische Lautstärkeregelung). - 8. Balet, po anglicky - pás poľa (hovor.) - pevne uzavreté spoločenstvo. - 9. Anglické ženské meno - značka vysávačov - jedlo z liateho cesta alebo vajec. - 10. Staraj sa - škriepka (zastar.) - otázka na kvalitu (žen. rod.) - európsky veľtok. - 11. Orol, po nemecky (bás.) - hnisavý zápal (hovor.) - rukou písané poznámky. - 12. Iniciály herca Chudíka - komická spevohra čes. skladateľa J. B. Foerstera - koralový ostrov. - 13. Neúspech (hovor.) - iniciály Smetanu - kratšia spevná inštrumentálna skladba - ŠPZ hlavného mesta ČR. - 14. Neoblečená - citoslovce bolesti - súčasť tkáčskych krosien - kúpou získaj. - 15. Inakšie - mladá, po poľsky - stávky, po anglicky. - 16. Nie (z lat.) - potrava pre vtáky - čínske ženské meno - herec komických úloh. - 17. Patriaci Anne - meno českého skladateľa Krejčího - otecko (hovor. z maď.).

Tajničky ukrývajú meno barokového skladateľa, názov druhu žánru, často sa vyskytujúceho v jeho tvorbe a mesto, v ktorom pôsobil.

Pomôcky: E. Amon. - G. Anis. - I. Ekk. - 1. Piston. - 3. B. Orr. - 7. Audit. - 11. Kroki. - 13. AHI. - 15. Bets.

Z úspešných lúštiteľov vylosujeme výhercu, ktorý získa tento kompaktný disk od spoločnosti Warner Music Slovakia.

SÚŤAŽE – KURZY

The Seventh European Young Concert Artists International Auditions
Leipzig, 12.–16. september 2000
Súťaž nestanovuje vopred počet víťazov a súčasťou cien je dlhoročná podpora v etablovaní umeleckej kariéry. Pozvánka na účasť v súťaži sa týka hlavne hudobníkov z postsocialistických krajín.
Termín prihlášok: 2. jún 2000
Kontakt:
E-mail: mark@yca.org
Internet: www:http://www.yca.org

10e Concours International de Composition de Besançon
10. medzinárodná skladateľská súťaž
15.–24. september 2000
Predseda poroty: Magnus Lindberg
Súťaž podporovaná francúzskymi ministerstvami kultúry a zahraničných vecí je vypísaná pre orchester presne určeného obsadenia (bez použitia pásu a elektroniky) a minutáže (12–20 min.).
Prihlášky do 15. júla 2000, podmienky na požiadanie.
Kontakt:
e-mail: festival.besancon@wanadoo.fr

Stockhausen-Kurse
Kürten (SRN), 29. 7.–6. 8. 2000
Kompozičné a interpretačné kurzy k tvorbe Karlheinza Stockhausena
Prihlášky a kontakt:
Dettloff Schwerdtfeger
e-mail: dschwerdtfeger@stockhausen.org
alebo d-schwerdtfeger@foni.net
Internet: http://www.stockhausen.org/stockhausen_courses.htm

OZNAM

Dňa 5. marca na STV2 o 22.00 odvysielalo PCZH ďalšiu časť záznamu zo semifinále Medzinárodnej klavírnej súťaže J. N. Hummella, v ktorej sa predstavila slovenská klavíristka Katarína Brejková.

Skladby R. Schumanna (*Symfonické etudy* pre klavír op. 13) a C. Debussyho *(Ostrov radosti)* však zazneli v relácii v opačnom poradí.

Producentské centrum zábavy a hudby sa ospravedlňuje interpretke Kataríne Brejkovej, predsedovi Medzinárodnej poroty Mariánovi Lapšanskému, tímu pracovníkov, ktorí na realizácii programu spolupracovali a všetkým televíznym divákom, ktorí reláciu sledovali.

Relácia bude opäť zaradená do vysielania po oprave.

zodpovedná dramaturgička Martina Tolstova

B U R Z A] B U R Z A] B U R Z A]

PREDÁM anglický VIRGINAL (spinet), model Keene, kópia majstra Fr. Vyhnálka-Hovorčovice 1997.
Rozsah GG-d3, silný zvuk, dekorácia flámskym papierom. Rozmery 185x60x30, Transponovateľný na 415/440.
Tel.: 0704/640 17 45

B U R Z A] B U R Z A] B U R Z A]

JUNGLE CLUB
Bratislava, Obchodná ulica - každý pondelok o 20.00
◆
JAZZ! JAZZ!
◆
slovenskí a zahraniční interpreti
◆
novinky v jazz-mixe Vlada Šmidkeho

hudobné centrum
MUSIC CENTRE SLOVAKIA

ČASOPISY • MUZIKOLOGICKÁ LITERATÚRA • NOTY

ČASOPIS

Hudobný život ..... 29.- 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

NOVINKA

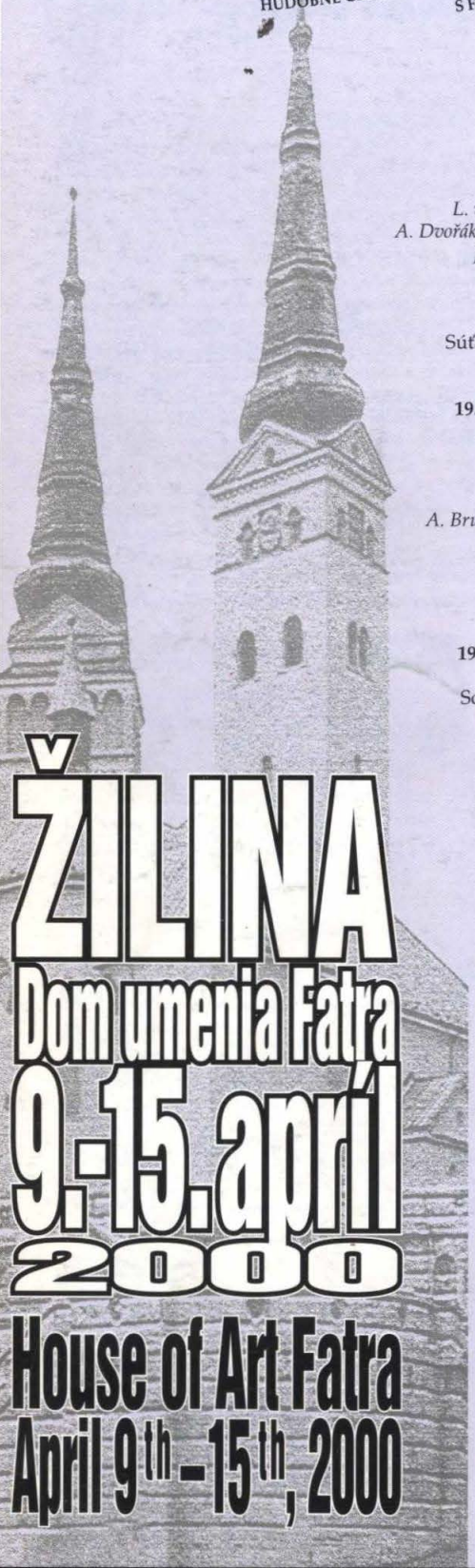
J. L. Bella – Súborné dielo A I – Klavírne skladby
A. Albrecht – Sonáta F dur pre klavír ..... 149.- Sk
J. S. Bach – Malé prelúdia ..... 60.- Sk
J. S. Bach – Pätnásť dvojhlasných invencií
Pätnásť trojhlasných sinfónií ..... 99.- Sk
C. Czerny – Prvé cvičenia op. 599 ..... 80.- Sk
S. Heller – Etudy ..... 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 – Prelúdiá pre organ ..... 120.- Sk
E. Suchoň – Slovenská omša, Tri modlitby ..... 30.- Sk

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

hudobné centrum
MUSIC CENTRE SLOVAKIA

X. STREDOEUROPSKY FESTIVAL KONCERTNÉHO UMENIA
CENTRAL-EUROPEAN MUSIC FESTIVAL

HUDOBNÉ CENTRUM • SPOLOK KONCERTNÝCH UMELCOV • ŠTÁTNY KOMORNÝ ORCHESTER ŽILINA • SLOVENSKÝ ROZHLAS
S FINANČNOU PODPOROU MINISTERSTVA KULTÚRY SLOVENSKEJ REPUBLIKY



Nedeľa • 9. apríla
19.00 • Otvárací koncert festivalu
Štátny komorný orchester Žilina (SR)
Dirigent: **Leoš Svárovský** (ČR)
Sólista: **Adam Skoumal,** klavír (ČR)
L. van Beethoven: Stvorenia Prometeove, op. 43
A. Dvořák: Koncert pre klavír a orchester g mol, op. 33
J. Haydn: Symfónia č. 100 G dur „Vojenská"

Pondelok • 10. apríla
17.00 • Koncert víťazov
Súťaže študentov slovenských konzervatórií

Utorok • 11. apríla
19.00 • **Slovenský komorný orchester** (SR)
Dirigent: **Bohdan Warchal** (SR)
Sólisti: **Ondrej Jánoška,** husle (SR)
František Jánoška, klavír (SR)
J. V. Stamic: Sinfonia in G
A. Bruckner: Adagio zo Sláčikového kvinteta F dur
J. Haydn: Koncert pre husle, klavír a sláčikový orchester F dur, Hob. XVIII:6
F. Schubert: Smrť a dievča, D 810

Streda • 12. apríla
19.00 • **Brnenský komorný orchester** (ČR)
Umelecký vedúci: **Jiří Mottl** (ČR)
Sólistka: **Ágnes Soltész,** husle (Maďarsko)
A. Vivaldi: Štyri ročné obdobia
L. Janáček: Suita pre sláčikový orchester
B. Martinů: Serenáda č. 2
V spolupráci s Kultúrnym inštitútom Maďarskej republiky v Bratislave

Štvrtok • 13. apríla
19.00 • **Matej Drlička,** klarinet (SR)
Ladislav Fančovič, klavír (SR)
C. Saint-Saens, F. Poulenc, D. Milhaud
Trio Niederle (ČR)
Igor Lecian, husle
Kryštof Lecian, violončelo,
Jan Niederle, klavír
A. Steinecker: Trio pre violončelo, husle a klavír - premiéra
J. Brahms: Trio pre klavír, husle a violončelo č. 3 c mol, op. 101

Piatok • 14. apríla
19.00 • **Daniel Čapkovič,** barytón (SR)
Dana Hajóssy, klavír (SR)
E. Suchoň, T. Andrašovan, P. I. Čajkovskij, G. Verdi, U. Giordano,
Makiko Nakachi, klavír (Japonsko)
L. van Beethoven, F. Chopin, B. Smetana

Sobota • 15. apríla
19.00 • **Štátna filharmónia Košice** (SR)
Dirigent: **Peter Feranec** (SR)
Sólisti: **Peter Toperczer ml.,** klavír (ČR)
Michal Sťahel, violončelo (SR)
L. van Beethoven: Koncert pre klavír a orchester č. 3 c mol, op. 37
E. Elgar: Koncert pre violončelo a orchester e mol, op. 85
F. Mendelssohn-Bartholdy: Symfónia č. 4 A dur, op. 90 „Talianska"

9th April • Sunday
7.00 p.m. • The Opening Concert of the Festival
Slovak Sinfonietta Žilina (Slovak Republic)
Conductor: **Leoš Svárovský** (Czech Republic)
Soloist: **Adam Skoumal,** piano (Czech Republic)
L. van Beethoven: Die Geschöpfe des Prometheus op. 43
A. Dvořák: Concerto for Piano and Orchestra in G minor op.
J. Haydn: Symphony No. 100 in G major "Military"

10th April • Monday
5.00 p.m. • Concert of the winners of the Students Competition of the Slovak Conservatories

11th April • Tusday
7.00 p.m. • **Slovak Chamber Orchestra** (Slovak Republi
Conductor: **Bohdan Warchal** (Slovak Republic)
Soloists: **Ondrej Jánoška,** violin (Slovak Republic)
František Jánoška, piano (Slovak Republic)
J. V. Stamic: Sinfonia in G
A. Bruckner: Adagio from String Quintet in F major
J. Haydn: Concerto for Violin, Piano and Strings in F major, Hob. XVIII:6
F. Schubert: Death and the Maiden, D 810

12th April • Wednesday
7.00 p. m. • **Brno Chamber Orchestra** (Czech Republic)
Artistic leader: **Jiří Mottl** (Czech Republic)
Soloist: **Ágnes Soltész,** violin (Hungary)
A. Vivaldi: The Four Seasons
L. Janáček: Suite for Strings
B. Martinů: Serenade No. 2
In co-operation with the Cultural Institute of the Republic of Hungary in Bratislava

13th April • Thursday
7.00 p. m. • **Matej Drlička,** clarinet (Slovak Republic)
Ladislav Fančovič, piano (Slovak Republic)
C. Saint-Saens, F. Poulenc, D. Milhaud
Trio Niederle (Czech Republic)
Igor Lecian, violin
Kryštof Lecian, violoncello,
Jan Niederle, piano
A. Steinecker: Trio for Violoncello, Violin and Piano - première
J. Brahms: Trio for Piano, Violin and Violoncello No. 3 in C minor op. 101

14th April • Friday
7.00 p.m. • **Daniel Čapkovič,** baritone (Slovak Republic)
Dana Hajóssy, piano (Slovak Republic)
E. Suchoň, T. Andrašovan, P. I. Tchaikovsky, G. Verdi, U. Giordano
Makiko Nakachi, piano (Japan)
L. van Beethoven, F. Chopin, B. Smetana

15th April • Saturday
7.00 p.m. • **Košice State Philharmonic** (Slovak Republic
Conductor: **Peter Feranec** (Slovak Republic)
Soloist: **Peter Toperczer Jr.,** piano (Czech Republic)
Michal Sťahel, violoncello (Slovak Republic)
L. van Beethoven: Concerto for Piano and Orchestra No. 3 in C minor op. 37
E. Elgar: Concerto for Violoncello and Orchestra in E minor op. 85
F. Mendelssohn-Bartholdy: Symphony No. 4 in A major op. 90 "Italian"

Zmena programu vyhradená

PREDPREDAJ VSTUPENIEK: Informačná kancelária ŠKO Žilina, Dolný Val 47. Tel.: 089/562 09 79. Po-Pi od 7.00 do 19.00 h alebo 1 hod. pred koncertom vo foyer Domu umenia Fatra