Hudobný život

ROČNÍK XXXII
[5]
2000
29,- Sk
s vloženým CD
110,- Sk



seriály

JÁN CIKKER: CONCERTINO
Z OPERNEJ HISTÓRIE XI.

náš hosť

KROUMATA

portrét

ARVO PÄRT

FRANKFURT: HUDOBNÝ VEĽTRH

modulácie

ROZHOVOR: JURAJ TATÁR/MADRE
JAZZOVÁ DIELŇA (3)

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

hudobné
MUSIC CENTRE SLOVAKIA
centrum



Juhonemecký maliar (?): *Koncert na balkóne.*
Druhá polovica 18. storočia. Olej, plátno, 144 x 117 cm.
Neznačené. Zbierka Galérie mesta Bratislavy

Na viacfigurálnej kompozícii dominujú dve ženské postavy odeté v dobových šatách, zvýraznené razantným bočným svetlom. Jedna z nich sedí a hrá na strunovom hudobnom nástroji (pravdepodobne na lutne), druhá stojí za ňou a spieva z nôt, ktoré drží v ruke. K hudobníčke a speváčke patrí aj sediaci muž vpravo, hrajúci na violončele. Koncertujúcu trojicu dopĺňajú ďalšie tri mužské postavy. Na diagonálu obrazovej plochy je zakomponovaná červená zamatová drapéria, ktorá v popredí prekrýva balustrádu balkóna a v pozadí tvorí záves. Vľavo je priehľad do krajiny. Zaujímavá je vpravo spoza závesu vykukujúca postava muža v bielom odeve a barete, tiež zvýraznená bočným svetlom. Snáď ide o autoportrét maliara obrazu.

Olejomaľba *Koncert na balkóne* dokumentuje vplyv benátskej tiepolovskej freskovej maľby 18. storočia na neskorobarokové európske maliarstvo. Obraz vyniká žiarivým koloritom obohateným o svetelné hodnoty v duchu luminizmu benátskej školy. Určenie autora obrazu je predmetom umeleckohistorického skúmania, ktoré nie je ukončené. Zaradenie diela do juhonemeckého okruhu je len pracovné. Vzniklo na základe porovnania s tematicky a kompozične podobnou olejovou škicou, ktorá je v zbierke Štátnej galérie v Stuttgarte, kde sa uvádza ako dielo juhonemeckého maliara.

Želmíra Grajciarová

HUDOBNÉ CENTRUM
MICHALSKÁ 10
815 86 BRATISLAVA

OBSAH

2] Osobnosti] Udalosti
Nad tvorbou jubilanta – Jozef Sixta 60-ročný – str. 2
Zomrel Oto Ferenzy – str. 3
Sedem dní hudby ako fenoménu – str. 4
Mládež spieva 2000 – str. 5
Vidím – počujem – str. 6
Miesto pre Vladimíra Zvaru – str. 8
Miniprofil HŽ – Ľubica Čekovská – str. 10

11] Náš hosť
Kroumata – súbor bicích nástrojov

14] Od diela k dielu
Ján Cikker: Concertino pre klavír a orchester op. 20

17] Festivaly
Desiaty raz v Žiline

19] Koncerty
SF v apríli – str. 19
Mladí mladým – str. 21
Dvakrát SOSR – str. 21
Združenie komorných hráčov – str. 22
Záver sezóny v Košiciach – str. 23
Purcell v Trnave – str. 23
„Na okraji" Hudobného veľtrhu vo Frankfurte – str. 25

26] Hudobné divadlo
Werther osviežil repertoár SND – str. 26
Mauglí v Prešove – str. 27

28] Volá Londýn
Komplex na 11 hektároch

29] Z opernej histórie XI.
Paleta nemeckého romantizmu

31] Kapitoly z hudby 20. storočia
Arvo Pärt

35] Predstavujeme
Požičovňa a archív Hudobného fondu

36] Hudobný priemysel
Hudobný veľtrh Frankfurt 2000

39] Hudba, ktorú mám rád
Doc. MUDr. Peter Kukumberg, PhD.

42] Modulácie
Juraj Tatar hrajúci – mysliaci – str. 42
Jazzpoint Records – str. 44
Jazz v KGB – Cennet Jönsson ako hosť – str. 45
Jazzová dielňa Pavla Bodnára – str. 46
Listáreň – str. 48
Marrákeš – kultúra a hudobné centrum Maroka – str. 50

52] Recenzie CD] knihy

55] Kam, kedy

Vážení čitatelia,

na stránkach nášho časopisu sa neraz objavujú správy o seminároch, konferenciách a pod. zaoberajúcich sa problémom umeleckej a špeciálne hudobnej výchovy na všeobecnovzdelávacích školách, resp. referáty, recenzie o hudobných prehliadkach či súťažiach reflektujúcich stav a úroveň praktického muzicírovania školskej mládeže. Aj v tomto čísle HŽ sa dočítame o experimentálnych metódach umeleckej výchovy zaoberajúcich sa vplyvom umenia/hudby na kreativitu detí, na inom mieste sa zase dozvedáme o neradostnej situácii v oblasti zborového spevu našich školákov. Aká je súvislosť medzi reagovaním detí na počúvanú hudbu a ich aktívnym muzicírovaním? Ako sa prenášajú výsledky spomínaných konferencií a seminárov do vyučovacieho procesu? Ako je to s poznatkami detí o štruktúrovanosti hudby (vrátane ľudovej piesne), tak ľahko prirovnateľnej ku gramatickým štruktúram jazyka, ktoré do nich hustíme počas celej školskej dochádzky v oprávnenej nádeji, že ich znalosť prispieva o. i. k lepšiemu pochopeniu literárnych diel, ich výpovednej hodnoty...? Popri stálych profiloch, vyznaniach, rubrikách o koncertnom živote, o hudobnodivadelných premiérach, popri zaujímavom pohľade do „kuchyne" svetoznámeho švédskeho súboru bicích nástrojov a do tvorivej dielne Jána Cikkera i popri ďalších kapitolách z hudby 20. storočia a z histórie Opery SND predstavujeme čitateľom jednu z našich najväčších hudobných knižníc a zavedieme ich na jedno z najväčších svetových hudobno-obchodných podujatí vo Frankfurte. Nemenej veľkolepé je aj fórum hudby na South Bank v Londýne, o ktorom informujeme v pravidelnej rubrike Volá Londýn. V Moduláciách predstavujeme mladého hudobníka Juraja Tatára pri príležitosti ohlasovaného CD slovenskej jazzovej formácie MADRE, ktoré pripájame k časti nákladu tohto čísla HŽ. (Ospravedlňujeme sa čitateľom, že v minulom čísle ohlasovanú cenu týchto exemplárov HŽ s pripojeným CD, ktoré budú dostupné vo vybraných kníhkupectvách na Slovensku, sme museli po dôkladnejších prepočtoch trošku prekročiť.) Ďalšia „modulácia" prináša novú kapitolu Jazzovej dielne, množstvo informácií aj z oblasti jazzu a článok o hudbe Berberov. Ako obvykle v závere čísla: recenzie, kam-kedy, inzercia. Veríme, že každý – odborník i laik – si nájde to, čo ho zaujíma.

Vaša redakcia HŽ

BACH AKTUÁLNY

Medzinárodný festival VEČERY NOVEJ HUDBY sa programom svojho už 11. ročníka pripája k jubilejnému Bachovskému roku. Program festivalu je koncipovaný do siedmich kompozičných projektov, sústredených na sedem rôznych „pohľadov" na Bachovu tvorbu.

55 skladateľov z celého sveta bolo pozvaných vytvoriť nové dielo pre niektorý z týchto projektov, 29 skladateľov zareagovalo kladne a vytvorilo nové diela, ktoré budú na festivale premiérovo uvedené viacerými slovenskými interpretmi. Súčasťou festivalu bude aj *round-table* na tému BACH – 250 YEARS AFTER, na ktorom zúčastnení skladatelia predstavia koncepcie svojich skladieb vytvorených pre túto príležitosť.

Po uzávierke

20. mája **zomrel** vo veku 78 rokov **Jean-Pierre Rampal**, vďaka svojej oslnivej medzinárodnej kariére jeden z najznámejších popularizátorov flauty ako sólového nástroja.

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)

REDAKČNÁ RADA
MILOŠ BLAHYNKA, ELENA FILIPPI,
JURAJ HATRÍK, PETER RUŠČIN,
MIKULÁŠ ŠKUTA, ZUZANA VACHOVÁ,
PETER ZAGAR, VLADIMÍR ZVARA

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
ANTON SEDLÁČEK

TLAČ
EXPRESSPRINT, SPOL. S R.O.
ZDENKA DÓŠOVÁ

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

Cena jedného čísla 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
MIKROFÓN
(K SPRÁVE O HUDOBNOM VEĽTRHU
VO FRANKFURTE 2000)

REDAKCIA HŽ SA NIE VŽDY STOTOŽŇUJE
S NÁZORMI A POSTOJMI VYJADRENÝMI
V UVEREJNENÝCH TEXTOCH.

hudobné centrum
MUSIC CENTRE SLOVAKIA

NAD TVORBOU JUBILANTA JOZEF SIXTA 60-ROČNÝ



FOTO ARCHÍV

J. SIXTA

Bezmála štyridsať rokov žije hudba J. Sixtu v blízkosti tých, ktorí radi načúvajú nefalšovanému, navýsosť čistému a cudnému posolstvu skladateľa, ponúkajúceho svoju ideu harmónie, krásy, priezračnosti. Táto idea však nevyviera z plytkého hedonizmu, či introvertnosti, neregistrujúcej konflikty, starosti a žiale sveta, ale z viery v autonómnu presvedčivosť samotnej hudby. Preto píše Sixta výlučne inštrumentálnu hudbu, aby ani v najmenšom nepridal k svojej výpovedi čosi z mimohudobného prostredia, aby neodvádzal svojho poslucháča od miery koncentrovanosti autonómnych hudobných prostriedkov, od úzkostlivo stráženého a preto tak často variovaného a potvrdzovaného sveta disciplinovane selektovaných elementov i väzieb medzi nimi. Pritom nechce byť Sixtova hudba pestovaná v intelektuálnom až akademicky sterilnom prostredí, je senzibilná voči kontrastom, ale ešte väčšmi zdôrazňuje ich preklenutie a smerovanie k zmiereniu. Vychádza z umnej a plastickej réžie vzťahov medzi tvarom a zvukom – teda čímsi elementárnym na báze i vývojaschopnosti princípov hudobného myslenia. V neprehľadnej miere nových možností týchto vzťahov, ktoré ponúklo hudbe 20. storočie, sa Sixta zachoval objavne a autenticky.

V prvej polovici 60. rokov, v čase, keď končil štúdium kompozície na VŠMU, bol slovenský hudobný život poznamenaný výraznou umeleckou aktivitou o pár rokov od Sixtu starších generačných druhov. Aktuálnou súčasťou ich avantgardnej orientácie bolo prelomiť bariéry izolujúce domácu kultúru od súdobého vývoja európskej hudby a v záujme hlbšej profesionalizácie a rozhľadu priniesť do slovenského prostredia nové materiálovo-technické zdroje z okruhu postwebernovského vývoja tzv. Novej hudby (atonalita, seriálna technika, otvorenosť formy, aleatorika, elektrogénne zdroje novej zvukovosti...). Sixtov individuálny štýl sa neformoval ani v závetrí školskej orientácie, ani v znamení prostého preberania tých postupov, ktoré sa v spomínanej dobe javili ako progresívne. Jeho skladby vzniknuté zakrátko po absolutóriu zreteľne ukazujú, že tak, ako sa rýchlo a rozhodne zbavil paradigmy domáceho kompozičného školenia v triede Alexandra Moyzesa (dobre to dokumentuje porovnanie absolventskej *Symfónie* z roku 1964 so Sláčikovým kvartetom, ktoré vzniklo o pár mesiacov neskôr), zostal alergický aj voči paradigme Novej hudby. Viac ako inventúra a selekcia na paradigmatickej úrovni ho zaujímala syntagma. Čerpal pritom z vedomia kontinuity staršej i novšej tradície.

Predovšetkým sa pozitívne postavil k tým organizačným princípom hudby 20. storočia, ktoré zabezpečovali poriadok, logiku, štrukturálnu pevnosť a disciplínu vzťahov. Súčasťou Sixtových racionálno-konštruktívnych požiadaviek na kompozíciu sa stala voľba východiskovej matérie, definovanie základných štrukturálnych jednotiek a vytváranie väčších celkov plynulou evolučnosťou. Zacielil pozornosť na väzbu vybraných intervalov a určil horizontálny, lineárny rozmer hudobného procesu ako podstatný pre evolučnú prácu. Dôležitosťou pozície intervalov a striktnosťou ich využitia sa priblížil k metodickým východiskám seriálnej techniky. Namiesto nej sa však riadil postulátom hierarchickej usporiadanosti a funkčnej zaťaženosti intervalových kostier spôsobom modálnej centralizácie. Pre prvé obdobie jeho tvorby sa stal základom modus, striedajúci celé a poltónové kroky (stupnicové usporiadanie, ktoré sa ako východisko tónových vzťahov v modálnom teréne vyskytlo u viacerých skladateľov 20. storočia, napríklad u Szymanowského, Bartóka, Messiaena, Suchoňa...). Z tohto modu Sixta extrahoval jednotlivé intervaly, ktoré zapojil do viacvýznamových štrukturálnych súvislostí. Napríklad v *Sláčikovom kvartete č. 1* funguje tritonus – jeden zo základných intervalových kvalít sixtovskej štruktúry – ešte ako lydická kvarta, teda ako rezíduum folklórnej (bartókovskej) proveniencie, v nasledujúcich kompozíciách, počnúc *Variáciami pre 13 nástrojov*, zastupuje interval regulujúci symetrické rozčlenenie hudobného pohybu v oktávovom ambite (symetrický konštruktivizmus má Sixta rád – spomeňme napríklad štrukturálne významnú funkciu tónu d^1 či

intervalu *d-as*, vyplývajúceho z jeho pozície na klaviatúre) a napokon vystupuje v podobe zmenšenej kvinty ako charakteristická súčasť durovo malého (dominantného) septakordu, napríklad v *Piano-Sonáte*, *Triu pre dychy* či v *2. symfónii*. Táto viacvýznamovosť elementu sa stupňuje pri jeho zapájaní do variačno-evolučného procesu.

Vyššie syntaktické úrovne docieľoval konštrukčne prepracovaným imitačným kontrapunktom v prísnej kánonickej podobe. Svojrázne inovoval renesačný typ zjednocovania polyfónnej mnohosti asynchrónnosťou – pohybovou diferenciáciou jednotlivých stavebne totožných, resp. podobných línií, rezultujúcou nepravidelné zahusťovanie a zrieďovanie polylineárneho tkaniva, znejasňovanie a zahmlievanie kontúr zvolených intervalových kostier a posilňovanie sonickosti. Sixtova koncepcia je analogická metóde zvolenej W. Lutosławskim ako východisko riadenej aleatoriky i pulzujúcemu pohybu mikropolyfónnych štruktúr v tvorbe Gy. Ligetiho. V zhode s nimi, ale značne nezávisle, dospel Sixta k funkčnému a logicky prepracovanému modelu novej, nekonvenčnej zvukovosti. Tak ako neprijal aplikáciu seriálnej techniky v nehierarchizovanom priestore, odmietal lacnú, až primitívnu techniku sonických kompozícií, ktoré v záujme zdanlivej originality novej zvukovosti používali hocičo a hociako. Sixtova sonická výslednica má svoju logiku, je súčasťou procesu rozvíjania východiskových elementárnych vzťahov v rozmanitých súvislostiach (v čom možno vidieť súvislosti s minuciózno sťou a váhou detailu v tvorbe A. Weberna), je farebne pointovaná – k tomu mohol Sixta nachádzať inšpirácie vo francúzskom prostredí (ako prvý slovenský skladateľ bol roku 1971 na študijnom pobyte u O. Messiaena a A. Joliveta) – a homogénna až asketická. Pritom logika evolučného procesu sa viaže na tektonický plán frapantný svojou jednoduchosťou – iniciálne intervalové elementy pulzujú v priestore modálnej harmónie (štrukturálnej jednote horizontálneho a vertikálneho rozmeru štruktúry), prechádzajú pritom rozličnými štádiami vnímateľnosti – od zreteľného postihovania základnej kostry v podobe akordu, či melodického fragmentu, cez rozmanitosť polylineárneho reťazenia až k postupnému splývaniu do sonického bloku, z ktorého sa postupne vynárajú východiskové tvary a vzťahy. Základný pôdorys tohto procesu vyplýva z troch fáz, pripomínajúcich schému sonátovej formy alebo reprízovej trojdielnosti. Evolučný pohyb od jednoduchosti ku komplikovanosti a naspäť prebieha za spoluúčasti základných polarít tradičného kontrastu v rovine tempa (pomaly-rýchlo), hlasitosti (od pianissima k fortissimu), farby (temná, baryfonická voči svetlej, oxyfonickej), zahusťovania tónového priestoru (diatonické kostry – chromatická výplň) i faktúry (od priezračnosti jedno- či dvojhlasu k hutnosti mnohozvuku). Tento proces nie náhodou vrcholí v mieste zlatého rezu, od ktorého smeruje v antiklimaxe k záverečnému stíšeniu, upokojeniu s katarzným účinkom.

Túto tvorivú koncepciu Sixta predstavil pomerne skoro – vo vykryštalizovanom tvare ju nachádzame už vo *Variáciách* (1966) a najmä v *Asynchrónii* pre sláčiky (1967, uvedenej o tri roky neskôr na Varšavskej jeseni) a zostával jej nadlho verný. Jeho vývoj je až prísne koncentrický, mnohé postupy viac opakuje, tie isté elementy, väzby, tektonické štruktúry sa nástojčivo opakujú, či vymieňajú si miesto, ide teda v rámci vlastného vývoja aj o echá, či variácie jednej predstavy. Stabilizácii niekedy nebezpečne blízkej k rutinérskemu remeslu sa však Sixta vyhýbal – v slede jeho skladieb možno vymedziť periódy, v rámci ktorých dospieval k určitým vrcholom, ako limitom možností zvolenej variability – napríklad *Punctum contra punctum* (1971), *Štyri orchestrálne skladby* (1979), *2. symfónia* (1994) tvoria akési zhrnutie skúseností, overovaných v komorných kompozíciách, zhrnutie, po ktorom prišlo ku skladateľovmu zásahu do vlastných istôt. Napríklad charakteristický jednooblúk evolučného procesu sa – počnúc *Kvartetom pre flauty* (1972) – premyslene segmentuje (pritom nielen analytický skalpel, ale aj pozornejší posluch nachádza v jeho priezračnej hudbe analógie s logikou zlatého rezu, či súvislosti odvodené z teórie fraktálov) a v záujme emocionálneho zvlnenia zapája do kontinuity celku aj nové zdroje kontrastu (interpolácie vo funkcii tektonickej cezúry v *Sláčikovom kvartete č. 2* či *Piano-Sonáte*). Hoci sa teda zdá, akoby stál na mieste, či krúžil okolo nemennej kompozičnej predstavivosti, zotrváva síce v rámci jej gravitácie, ale vždy pokračuje, dopovedá staré novými nápadmi a kombináciami. Po *2. symfónii* sa rozhodol nalomiť poslucháčske konvencie pri kontakte s jeho hudbou – *Hudba pre flautu, hoboj, marimbu, vibrafón a syntetizátor* (1994) je až hedonisticky lahodnou hrou s tvarmi, motívmi z minulosti európskej hudby, ktoré sú štrukturálne Sixtovi sympatické a vhodné pre nastavenie vtipného zrkadla i vlastným konštruktívnym východiskám (téma trojhlasnej *Invencie f mol* J. S. Bacha, či kryptogram B-A-C-H sa bez problémov spája s témou z opery *Sadko* od N. Rimského-Korsakova, či z Bizetovej *Carmen*, gýčovitým Sindingom a patetickou Lisztovou *Uhorskou rapsódiou*). Je to persifláž, či úsmevné pasticcio, ktoré sa javí ako vybočenie skladateľa z úrovne vážnej koncentrácie a konštrukčnej disciplíny až k roztopašnej hre. Keď však zvážime, že každá hra musí mať svoje premyslené pravidlá, je tomu tak i v tomto prípade. V kontexte s rozmanitými postmodernistickými nápadmi i „nápadmi", hojne prítomnými i v slovenskej hudbe, je i táto Sixtova tvorivá digresia, či oddych naviazaná na pôvodnú autorskú muzikalitu, presvedčivosť a čírosť, tu presvetlenú presvedčením, že aj ušľachtilé muzicírovanie je nosnou funkciou súčasnej hudby. Keď máme na mysli doterajšiu Sixtovu tvorbu, táto ušľachtilosť ju vlastne prenikala od počiatku.

Do ďalších tvorivých rokov želáme veľa síl a pohody.

ĽUBOMÍR CHALUPKA

ZOMREL OTO FERENCZY

Slnkom zaliate bratislavské krematórium bolo 11. mája miestom rozlúčky so slovenským skladateľom a teoretikom prof. Otom Ferenczym, ktorý zomrel vo veku 79 rokov. Rozlúčka sa konala v úzkom kruhu rodiny a niekdajších spolupracovníkov a žiakov, ktorí prišli prejaviť svoju vďaku a úctu osobnosti.



FOTO ARCHÍV

O. FERENCZY

Oto Ferenczy výrazne ovplyvnil beh dejín slovenskej hudby druhej polovice 20. storočia. Bol pôvodcom novej, západnej orientácie v slovenskej hudbe. Jeho články o Bartókovi, Stravinskom a Messiaenovi i úvaha

s charakteristickým názvom „Bella či Novák?" rozvírili hladinu stojatých estetických vôd, boli dôkazom existencie slobodného umeleckého myslenia u nás v období rokov 1945–1948 a po roku 1948 priniesli svojmu autorovi obvinenie z buržoáznych tendencií a z formalizmu.

Až nová generácia, vyrastajúca aj na Ferenczyho prednáškach z estetiky a odmietajúca skostnatenú teóriu socialistického realizmu, vytvorila novú paradigmu a vrátila Ferenczyho na patričné miesto. Jeho náročná kariéra akademického, zväzového a napokon aj politického funkcionára, organizátora hudobného života dodnes pred nás kladie zložité otázky zodpovednosti, najmä v súvislosti s obdobím po auguste 1968.

Ferenczyho celoživotným dielom je Katedra hudobnej teórie na Vysokej škole múzických umení v Bratislave so samostatným študijným odborom teórie hudby. Toto pracovisko sa na dlhé roky stalo miestom opozície voči umeleckému konzervativizmu. Asi aj dnes treba stále akcentovať, že Ferenczyho koncepcia hudobnej estetiky a teórie hudby bola založená na poznávaní, analýze a šírení súčasnej hudby.

Mali by sme si pripomínať – to však platí aj pokiaľ ide o skladateľov, ktorí ho predišli – jeho dielo, ktoré by nemalo zostávať v tieni hudobných archívov. *Hudba pre sláčikové kvarteto* z roku 1947, *Noneto* neskôr prepracované na *Concertino, Serenáda, Elégia, Sonáta pre husle a klavír, Tri sonety podľa Shakespeara, Koncert pre klavír a orchester* a rovnako opera *Nevšedná humoreska*, to sú diela, ktoré sa výrazne odlišujú od prispôsobivého priemeru doby svojho vzniku. Sú odlišné tým, že do nášho prostredia prinášajú precízne formulované nové myšlienky.

Ešte si dobre pamätám, ako cirkevný pohreb Jozefa Grešáka roku 1987 bol príčinou mlčania vtedajšieho Zväzu slovenských skladateľov a koncertných umelcov. Nezmenšilo to dôstojnosť rozlúčky. Čo bolo príčinou absencie predstaviteľov Slovenskej hudobnej únie a Spolku slovenských skladateľov na cirkevnom pohrebe Ota Ferenczyho, to naozaj neviem. Uctime si jeho pamiatku tým, že na koncertných pódiách ožijú spomenuté diela.

VLADIMÍR BOKES

Vaša Magnificencia, ctený a vážený pán profesor,

nadišla neblahá chvíľa, keď sa musíme s Vami rozlúčiť. Tentoraz až do nášho konečného odchodu. Rád by som Vám, drahý pán profesor, povedal, že si Vás vážime – a to bude pretrvávať – ako výborného skladateľa *Hudby pre štyri sláčikové nástroje, Elégie* či *Klavírneho koncertu*. Boli ste brilantne teoreticky zdatný, a ako to jeden z Vašich žiakov presne formuloval, nemuseli ste, ale „chceli ste vedieť". Boli ste priam neskutočným učiteľom, ktorý v nás predovšetkým vzbudzoval záujem o poznávanie. Vštepovali ste do nás najväčší dar: chcieť sa vzdelávať. Lebo nie iba vedomosti, ale aj úsilie ich nadobúdať je signifikantné pre skutočného intelektuála. Vaša vzdelanosť bola pre budúcnosť tých, čo ste im boli vzácnym učiteľom, priam predurčujúca.

Akokoľvek niektorí naši kolegovia mali v istom čase ťažké srdce – a ja som bol svedkom Vášho trápenia – prišla aj Vaša chvíľa, keď ste sa statočne zastali mladého asistenta, ktorý mal byť zo školy okamžite vypovedaný. Tu vyslovujem osobnú vďaku.

Nám všetkým i mne osobne, drahý pán profesor, ostáva iba želanie, aby Vás dobrotivý Boh zobral do sfér Poznania a Odpustenia.

Ďakujeme Vám a dúfame v stretnutie tam, kam teraz odchádzate.

IVAN PARÍK

SEDEM DNÍ HUDBY AKO FENOMÉNU...

Prvý májový týždeň bol celý spečatený hudbou pre každého, koho cielene alebo čisto náhodne priviedli cestovné potulky do nádherného prostredia Oravy. Hudba sa tu skloňovala v každom páde a kým sa človek dostal po ten siedmy, už sa príjemne unavil. Presne sedem dní totiž bolo vymedzených pre rôznorodé podujatia interpretačného, pedagogického či muzikologického charakteru.

4. ročník medzinárodnej súťaže a tvorivej dielne v hre na husliach a viole **Čírenie talentov** (1. – 4. máj) sa konal v Dolnom Kubíne a tohto roku mu predsedal Peter Michalica. Hlavným organizátorom bol Viliam Gruska (AIA Centrum) v spolupráci so Slovenskou národnou sekciou, ZUŠ P. M. Bohúňa, ORZVAK-om. Súťaž hodnotená hlavnou porotou a súčasne mladou hodnotiacou radou neznamená pre mladučké talenty len výzvu na napredovanie, ďalší tvrdý dril a čo najlepší interpretačný výkon. Najväčším zážitkom pre budúcich virtuózov a zároveň markantným motivačným faktorom musela byť aj séria tvorivých dielní, kde nadané ratolesti vystúpili na koncertoch so Slovenským komorným orchestrom a jeho umeleckým vedúcim a dirigentom Bohdanom Warchalom. Jeden z koncertov sa konal v rímskokatolíckom kostole Povýšenia sv. kríža v Dolnom Kubíne. Vynikajúca akustika umocnila preduchovnenú atmosféru a vydarenou kombináciou profesionálneho telesa s kvalitnými interpretačnými výkonmi detských sólistov vznikol osobitý koncert.

Paralelne so súťažou Čírenie talentov sa uskutočnilo v Dolnom Kubíne medzinárodné sympózium **Hudba ako fenomén vplývajúci na duchovný vývin mládeže**. Príspevky boli rozdelené do troch okruhov: 1. Prieniky hudby do vnútorného sveta mladých ľudí, 2. Dva ciele základného hudobného školstva, 3. Vzájomné prieniky hudby a sveta mimo nej. A hoci toto delenie sa v praxi neosvedčilo, pretože priebeh sympózia sa skôr od „škatuľkovania" odďaľoval, než sa k nemu blížil, tieto okruhy dávali vopred vytušiť stretnutie rôznych profesií a záujmov. Prvé štyri dni sympózia koketovali s akademickou atmosférou. Celkovo však o sympóziu možno povedať, že bolo pestré a charakteristické te-



FOTO ARCHÍV

Z VÝSTAVY NÁSTROJOV SPŠ DREVÁRSKEJ VO ZVOLENE

matickou rozvetvenosťou: od referenciií pedagogických skúseností vo folklórnych súboroch a v školstve (H. Jurasová, A. Jágerová, B. Vajnerová, E. Kubalová, B. Čečková, T. Brunovský), hudobného školstva v historickom kontexte (L. Kačic), cez interdisciplinárne prepojenia (I. Mačák, B. Riečan, J. Hamar, A. Vranka), profil a prínos muzikologických osobností (Ľ. Chalupka) až po pozíciu modernej populárnej hudby

HUDOBNÉ CENTRUM
MICHALSKÁ
815 36 BRATISLAVA
-6-

u mladých ľudí (Y. Kajanová, Z. Vachová, N. Adamov). V tejto súvislosti by azda stálo za zamyslenie, kam sa vytratili „nezúčastnení" aktívni účastníci, ktorí prisľúbili príspevky (avizované programom) a bez vysvetlenia neprišli: na Slovensku je to tak? Pozitívnym momentom však bolo, že popri referátoch a miestami siahodlhých diskusiách tu boli pripravené aj alternatívne kultúrne programy v podobe koncertov (Rezonancie hudby a výtvarného umenia, audiovizuálny koncert Moyzesovho kvarteta a žiakov konzervatórií), dokumentárnych filmov či vystúpení folklórnych súborov. K alternatívnemu programu bola o. i. zaradená Fascinácia hudbou, kde medzi inými vystúpila na sympóziu mladá výrobkyňa huslí Z. Hubčíková zo SPŠ drevárskej vo Zvolene. K jej príspevku sa pripájala výstava nástrojov vyrobených žiakmi drevárskej školy pod vedením majstra Jána Nemčeka.

Štvrtým dňom sympózium zmenilo miesto konania a zároveň sa slávnostne ukončilo Čírenie talentov. Aktívni účastníci sympózia sa presunuli na Roháče, kde v prekrásnom horskom prostredí pokračovali referátmi, tentoraz spríjemnenými alternatívnym programom **Staré nôty mladých strún Európy** – folklórnym festivalom, ktorého posledné tri dni sa niesli v znamení pocty Jozefovi Vidiečanovi a prehliadkou slovenského a zahraničného folklóru. V Zuberci a Habovke sa rozvírili írečité foklórne tóny rôznych národov Európy a nefalšovaná vidiecka ľudová zábava. Azda najinšpiratívnejším koncertom medzi všetkými bolo vystúpenie Jiřího Pavlicu a hudby Hradišťan. Len máloktorá kapela sa môže pochváliť takým špeciálnym repertoárom: od stredovekých vagantských piesní až po súčasnú alternatívnu odnož folklóru. Aj napriek preťaženému paralelnému kultúrnemu programu – jedným z najsilnejších bola nesporne prehliadka skanzenu – si muzikologicko-pedagogická obec dokázala nájsť čas a hlavne chuť na príspevky. Počas tohto pobytu, aspoň podľa môjho názoru, sa výrazne uvoľnila celá atmosféra a konštruktívne diskusie aj referáty dostali celkom iný spád aj priebeh ako v spomínanej „mestsky" ladenej prvej časti sympózia v Dolnom Kubíne. (Žeby návrat k prírode?)

ZUZANA VACHOVÁ

MLÁDEŽ SPIEVA 2000

Stredoškolské mládežnícke zbory predstavujú asi najslabší článok zborového hnutia na Slovensku, a to tak v zmysle kvantitatívnom ako aj kvalitatívnom. Klasický zborový spev pestujú asi len dva tucty speváckych zborov pri stredných školách (gymnáziách, sociálnych a pedagogických akadémiách, najnovšie predovšetkým pri vyšších ročníkoch ZUŠ), pričom viaceré z nich si netrúfajú konfrontovať sa s ostatnými a neopúšťajú pôdu svojho školského, prípadne mestského mikrosveta. Krízu v tejto zborovej kategórii signalizovali už posledné tri ročníky celoštátnej súťažnej prehliadky, konané v žičlivom prostredí Turčianskych Teplíc a Martina. Ukázali totiž, že nad priemer vyčnievajú vari len dva mládežnícke kolektívy: trnavská Cantica Nova, reprezentujúca



FOTO ARCHÍV

ZÁBER ZO SÚŤAŽE

gymnáziá (súťažiaca v roku 1994 a hosťujúca v roku 1998) a prievidzský Úsmev (súťažiaci v rokoch 1994 a 1996). Na viacerých školách, ktorých zbory boli kedysi ozdobou mládežníckeho spievania (napríklad v Modre, Levoči a pod.), došlo k útlmu a stagnácii, absolútne sa nedarí uchytiť zborovému spevu na gymnáziách. O možnosť uskutočniť 31. ročník súťažnej prehliadky Mládež spieva sa potom vlastne najviac pričinili aktívni a zborovému spievaniu fanaticky oddaní zbormajstri detských speváckych zborov, ktorí sa rozhodli pracovať aj s odrastenými deťmi, vytvoriac si z nich menšie mládežnícke kolektívy.

Celoštátna súťažná prehliadka zorganizovaná Národným osvetovým centrom sa konala v dňoch 5. – 7. mája pod patronátom primátora Turčianskych Teplíc. Pozostávala zo štyroch chrámových koncertov v piatok večer (v Martine, Mošovciach, Slovenskom Pravne a Tepliciach, kde vždy vystúpili po dva zbory), zo súťažného koncertu v DK v Martine, koncertu hostí (oba v sobotu) a nedeľného galakoncertu v Turčianskych Tepliciach. Tento umelecký program dopĺňala diskusia k problémom zborového spevu na stredných školách a obligátny seminárny rozbor súťažných vystúpení.

V súťaži sa predstavilo sedem zborov, pre päť z nich to bolo prvé vystúpenie na celoštátnej súťaži. Oproti situácii z 80. rokov došlo k pomerne výraznému roztvoreniu kvalitatívnych „nožníc", čo, pravda, bolo spôsobené aj tým, že namiesto ostrieľaných zborov ako sú vranovská Ozvena alebo prievidzský Prieboj či Úsmev, sa tu prezentovali zbory elementárnej úrovne (z Trebišova a Levíc), ktoré porota vedená Blankou Juhaňákovou – pokiaľ chcela zachovať zmysel pre proporcie – musela zaradiť do tých najspodnejších výkonnostných pásiem (neerpelského hodnotenia). Na rozdiel od minulého ročníka, keď absentoval zbor, ktorý by si zaslúžil zaradenie do prvého pásma s pochvalou poroty, teraz sa doň dostali hneď tri zbory: trnavská **Cantica Nova** s obzvlášť náročným, no priveľmi jednostranne na 20. storočie orientovaným programom, bratislavský **Škovran**, vystupujúci v komornej 12-člennej zostave (s dirigentkou I. Pitoňákovou) a vzorne muzicírujúci, ako aj prešovský dievčenský **Cantemus**. Oba posledne uvedené zbory predstavovali spomínanú tendenciu budovania mládežníckych zborov z elitných zborov detských; v tomto smere k nim patril aj o jedno pásmo nižšie zaradený banskobystrický zbor **Geronimo** (penalizovaný, pretože nenacvičil povinnú skladbu A. Zemanovského) s obzvlášť kultivovaným zvukom, za čo aj získal cenu za hlasovú kultúru. Práve tejto zložke výkonu by bolo potrebné – podľa predsedníčky poroty – venovať v zboroch (a to aj tých najzdatnejších) zvýšenú pozornosť. Hlavné ceny v kategórii miešaných a dievčenských zborov napokon získali zbory z Bratislavy a Prešova, ceny Hudobného fondu za interpretáciu slovenskej tvorby Cantica Nova (okrem povinnej skladby spievala Hrušovského *Žalm 122*) a opäť prešovský Cantemus (spieval Hrušovského *Hory* a Burlasovu *Mamku*).

Z pôvodne troch hosťujúcich zborov zostala po odrieknutí Mukačevského chlapčenského zboru len poľská Cantica z družobného mesta Wola

Radziewska, značne zaostávajúca za úrovňou hostí minulých ročníkov, a popredný český gymnaziálny zbor zo Vsetína, ktorý celkom neodkryl všetky svoje kvality vo vystúpeniach stavaných predovšetkým na vonkajškovom efekte. Už tradične bolo podujatie výborne zvládnuté po stránke organizačnej i spoločenskej.

Samotná úroveň súťaže vrátane krajských kôl (ktoré v mnohých prípadoch prebehli len na papieri) však potvrdila, že popri niektorých pozitívnych tendenciách je mládežnícke spievanie na školách v hlbokej kríze, ktorú môžu vyriešiť len systémové opatrenia v smere vyššieho spoločenského a morálneho ocenenia práce zbormajstrov na školách, ďalej posilnenie postavenia predmetu hudobná výchova, užšia spolupráca rezortu školstva s kultúrou pri usporadúvaní zborových súťaží atď. Aj keď taký stav, aký je v Čechách, kde (popri tucte zborov stredných pedagogických škôl) existuje okolo 60 gymnaziálnych zborov, pričom väčšina riaditeľov škôl je na ne pyšná, pretože chápe ich význam pre osobnostný vývoj mládeže, nie je u nás reálne dosiahnuteľný, nechať „zomrieť" zborové spievanie na školách by bolo hriechom, ktorý by nám budúce generácie nikdy neodpustili.

ŠTEFAN ALTÁN

VIDÍM – POČUJEM

V dňoch 13. a 14. apríla bolo vo Dvorane HTF VŠMU v Bratislave ďalšie zo série podujatí, organizovaných Asociáciou učiteľov hudby Slovenska a zameraných na problematiku vedomého prepájania hudby s inými druhmi umenia i na možnosti využitia tejto integrácie v procese vyučovania hudobnej výchovy na ZŠ a ZUŠ.

Seminár s názvom „Vidím – počujem" otvoril prof. Juraj Hatrík reflexiou o problematike synestézií a synestetickej metafory a v koncentrovanej podobe naznačil východiská, ktoré boli modelovo ilustrované v rámci jednotlivých hudobno-výtvarných dielní.

Premietnutý film režiséra a kameramana A. Štrelingera z roku 1973, ktorý prezentoval tvorivý umelecký dialóg medzi výtvarníkom a skladateľom, navodil atmosféru adekvátnu pre rozhovory o hudbe a výtvarnom umení s akademickým maliarom Rudom Filom, hudobným skladateľom Iljom Zeljenkom, ako aj klavírnym pedagógom a sólistom Cyrilom Dianovským. Provokovaný otázkami J. Hatríka sa R. Fila pokúsil opísať proces svojej tvorby ako postup hľadania fenoménov k následnému vytváraniu štruktúr, zámernému, plánovitému vrstveniu, k posunom významov. Prečo si skladateľ obrazy píska? Prečo ich vníma ako partitúru? Diskutujúci sa zhodli v názore, že aj keď hudba má svoj špecifický komunikačný systém a svoje významové tvary neodvodzuje z vizuálnych analógií s javmi bežnej reality, ako je to vo výtvarnom umení, problém významovosti v širšom slova zmysle je možné generalizovať. V hudbe (znakovosť je tu navodzovná kontextom) aj vo výtvarnom umení dochádza prostredníctvom transformačných zásahov k modifikácii pôvodnej významovosti, k prehodnocovaniu významov v smere umeleckej idey.

Veľmi presvedčivo a do hĺbky analyzoval problematiku synestézií a synestetickej metafory vo svojej prednáške psychológ doc. P. Krbaťa. Platformou pre jej širšie poňatie je podľa autora zbližovanie vedy, umenia a mystiky.

Širšie poňatá synestézia je v tomto kontexte vysoko transcendentálny a pre umenie výsostne fundamentálny pojem. Obohacuje našu zmyslovú skúsenosť a proces individuálneho nevedomého asociačného determinizmu; ľudskú myseľ, vedomie i nevedomie napĺňa emocionálnou kreativitou, ktorá je nasýtená novými konfiguráciami vnemov a predstáv.

Vítané a žiaduce je v tomto zmysle prenikanie novej štruktúry vedomia, snažiacej sa o uchopenie univerzálneho celku, čo neznamená odmietnutie starého, ale obnovu pôvodného, všeľudského, s integráciou predchádzajúcich štruktúr vedomia (archaické, mýtické, magické, mentálne), ktoré ho konštituujú. V tvorivom procese integrácie by teda malo ísť o rozšírenie a zintenzívnenie vedomia, o akceptáciu duchovného rozmeru človeka, o zjednotenie protikladov (hmota – duch, telo – duša, subjekt – objekt atď.), o zachovanie celku, ktorý by nebol len súhrnom všetkých štruktúr, ale aj ich harmonickým zjednotením.

Symbolom celku je tiež magický kruh, mandala. Motív mandaly existuje vo všetkých kultúrach sveta, východných i západných. Tvarovo predstavuje praformu života, stretávame sa s ňou v prírode, v každodennom živote. Jej tajomstvo spočíva v kruhu a strede. Kruh na jednej strane symbolizuje nekonečno, zároveň však v nekonečne vymedzuje priestor konečný, ohraničený. Stred symbolizuje pevný bod, silu, istotu.

Práve mandalu v rámci tvorivej dielne deti originálne stvárnili jednak výtvarne, pod vedením Z. Homolovej-Baloghovej, jednak metaforicky ako tónový priestor v hudobnom projekte „Jar – raj" prof. J. Hatríka. K hudobnému obrazu o jari dospel postupnou materializáciou, od navodenia tvorivej atmosféry prostredníctvom spontánnych verbálnych reakcií, voľných asociácií detí, cez neustále prepájanie a vzájomné ovplyvňovanie hudobných gest, obrazov a štruktúr, využívajúc motívy z Vivaldiho Jari a z Honeggerovho oratória *Johanka z Arcu*.

Takýmto kreovaním hudobného priestoru je možné u detí evokovať veľmi plastické imaginačno-asociatívne predstavy, nabité emocionálnym iskrením. Deti prostredníctvom vlastnej participácie na tvorbe výsledného hudobného obrazu majú možnosť dotýkať sa prvých jarných kvietkov, vnímať ich vôňu, teplo slnečných lúčov, sledovať prebúdzanie sa celej prírody a vďaka vyprovokovanej fantázii „rozohrať" zázrak života nimi zvolenými farbami, líniami či tvarmi.

Veľmi zaujímavý bol projekt Mgr. T. Pirníkovej, prezentovaný videozáznamom; v ňom sa skupina prešovských vysokoškolákov, inšpirovaná hudbou M. Ravela *(Pavana za mŕtvu infantku)* a obrazmi infantiek od Velasqueza, pokúšala pretlmočiť svoj pocit do výtvarnej expresie a hudobnej improvizácie. Intuitívne pochopili princíp „života a smrti", symboliku a zmysel Ravelovej hudby prostredníctvom abstraktne poňatých kompozícií, farebných kontrastov, línií, ktoré korešpondovali s pôvodnou Ravelovou hudbou, ako aj s hudobnou improvizáciou. Výsledkom projektu bola transformácia pôvodného v súčasnom pocite mladej generácie.

Podnetný pre pedagogickú prax bol aj projekt doc. B. Felixa „Znejúci obraz – maľovaná hudba"; v ňom sa deti modelovaním z papiera pokúšali o rôzne výtvarné podoby znejúcej hudby, ako aj o hudobné vyjadrenie výtvarného námetu.

Musorgského cyklus skladieb *Kartinky*, ktorý vznikol pod vplyvom dojmov

z výstavy obrazov maliara Hartmanna, sa vďaka programovej zložke, výnimočnej farebnosti diela a realisticky výstižnej Ravelovej inštrumentácii priam ponúka na realizáciu výtvarnej expresie a dramatickej improvizácie. Dôkazom bola ukážka práce s deťmi v rámci hudobno-výtvarnej dielne doc. E. Jenčkovej z Hradca Králové „Jak se hudba vybarvila". Obsahová stránka jednotlivých častí inšpirovala deti na výtvarný prejav a rôzne možnosti dramatického či pohybového uchopenia dominantných hudobno-výrazových prostriedkov. Veľmi sugestívne na prítomných, aj na samotné deti pôsobilo pohybovo-dramatické stvárnenie časti o Babe Jage, kde magické čarovanie bolo umocnené štylizovanou chôdzou v kruhu, pohybom rúk s rekvizitou v smere melodickej línie, výraznou mimikou. Deti fascinovala možnosť tieňohrou stvárniť portrét chudobného a bohatého Žida. Ukryté za „maskou", spontánne a oslobodené sa majstrovsky zhostili účelovej štylizácie, karikovali sociálnu rolu, postoj, typ správania obidvoch postáv.

Zážitková sila cielenej pantomimickej parafrázy ako skúsenosti semiózy v neverbálnej komunikácii oživuje štandardné skúsenosti, provokuje na metaforu, spojená s emocionálnym prežívaním rezultuje jednotu vnímania a tvorby. Je teda jednou z účinných aktivizujúcich metód.

Musorgského hudba bola využitá aj v hudobno-výtvarnom projekte, ktorý sa realizoval na PF v Banskej Bystrici. Priebeh tvorivého procesu tu mal niektoré pozoruhodné znaky: okrem rozdielov vo výtvarnom poňatí (od ilustratívnosti, využitia figurálnych prvkov až k voľne poňatým kompozíciám) dochádzalo v priebehu práce tiež k premaľbám, k posunom významov.

Súčasťou podujatia bol aj autorský večer skladateľa I. Zeljenku, na ktorom odznel výber z jeho klavírnej tvorby vo „farebnej" interpretácii manželov Dianovských.

Jednotlivé prezentácie v rámci tvorivých dielní opäť potvrdili zmysel snaženia o zámernú a účelnú koordináciu umeleckých druhov v esteticko-výchovnom procese. Učiteľovi sa otvárajú možnosti kreatívnych prístupov k štrukturácii vyučovacích hodín, k motivácii, k rešpektovaniu rozvoja špecifických schopností a zručností u detí. Hudba je v tomto smere veľmi vhodným a častým integrátorom, a to vďaka svojej schopnosti bezprostredne pôsobiť v oblasti emócií. Navodzuje náladu, oživuje zmysly, prebúdza fantáziu, diktuje výtvarnú kompozíciu – melódia a rytmus sa ukazujú v líniách, farebných stopách, tvaroch, hudba provokuje vznik farebného napätia, ale aj farebného ticha, radosti, mäkkosti či ostrosti farieb a tvarov.

Preniknutie k podstate hudobného významu prostredníctvom semiotickej parafrázy do dramatickej akcie a pohybovej sekvencie zase rozvíja zmyslovú a empatickú senzitivitu, schopnosť transformovať javy, hľadať kľúčové súvislosti, uskutočňovať zmysluplné voľby.

Pôsobenie širokého spektra znakových podnetov, následné dekódovanie a interpretácia ich zmyslu, to všetko hlboko zasahuje vedomé aj nevedomé vrstvy v štruktúre osobnosti, predstavuje významný kultivačný prostriedok, čo znamená obrovský výchovný a vzdelávací potenciál. Ide teda o symbiózu výchovno-pedagogického a umeleckého pôsobenia, kde by bol zmysluplný aj proces aj výsledný tvar, formatívne aj formotvorné ciele.

Ukazuje sa, že jednou z kľúčových úloh pre hudobnú pedagogiku bude vytvorenie zmysluplného vzťahu medzi oblasťou symbolov a štruktúrami v umení, hľadanie a stanovenie kritérií a prostriedkov vzájomného sémantického ovplyvňovania, ujasnenie všeobecných zásad a hľadísk tematického a obsahového výberu pre výchovno-vzdelávacie účely.

ZUZANA SLÁVIKOVÁ

v skratke

SCHÖNBERG – KANDINSKIJ – MODRÝ JAZDEC A RUSKÁ AVANTGARDA

bol názov výstavy, ktorú prezentovalo Schönberg-Zentrum v čase od marca do mája t. r. vo svojich priestoroch vo Viedni. Ústredným motívom výstavy bola duchovná spriaznenosť Schönberga a Kandinského, ktorí sa krátko pred uzavretím priateľstva roku 1911 preorientovali na nové cesty v umení: Schönberg opustil tonalitu, Kandinskij sa vzdal predmetnosti svojich diel. Približne o desať rokov neskôr sa v tomto zmysle ich cesty opäť priblížili: Schönberg vytvoril svoj dvanásťtónový systém, Kandinskij sa rozhodol pre geometrizáciu foriem. Vďaka Kandinskému sa Schönberg zúčastnil na výstave skupiny Modrý jazdec roku 1911/12 v Mníchove spolu s Kandinským, Javlenským, Gurljukom a Münterovou. Kandinskij bol aj iniciátorom Schönbergovej cesty do St. Petersburgu roku 1912, kde dirigoval svoju symfonickú báseň *Pelléas a Mélisanda*. Stretol sa tu aj s Nikolajom Kulbinom, ktorý bol v úzkom kontakte s predstaviteľmi ruskej avantgardy.

Výstava vo Viedni prezentovala vyše 200 exponátov (maľby, akvarely, rukopisy a pamiatkové predmety), prierez Schönbergovým maliarskym dielom, Kandinského práce z rokov 1908-1924 a diela viacerých predstaviteľov ruskej avantgardy – Maleviča, Filonova, súrodencov Enderových, maliara-skladateľa Matiušina a Mituriča.

Výstavu dolnil dvojjazyčný audio-sprievodca, rozsiahly katalóg a veľký počet sprievodných hudobných podujatí.

FILM A HUDBA LIVE

Na prelome apríla a mája sa veľká sála viedenského Konzerthausu transformovala na kino, keď sa stala dejiskom ojedinelého rakúskeho festivalu – Film a hudba live, ktorého program tvorili klasické filmy z obdobia 1921 –1931. Zvláštnosťou podujatia bol návrat k prameňom: filmy sa premietali so živou hudbou, tak ako tomu bolo v čase ich vzniku. Na otváracom podujatí premietali Chaplinov úspešný film *Svetlá veľkomesta* (1931) s Chaplinovou hudbou (aranžmán Carl Davis) v podaní Wiener Kammerorchester pod taktovkou aranžéra. Ďalšími mimoriadnymi udalosťami boli predovšetkým nemecký utopický film *Metropolis* (1926, réžia Fritz Lang, hudba Martin Matalon v interpretácii súboru Klangforum Wien pod taktovkou Ernesta Martineza-Izquierda) a sovietsky film *Nový Babylon* (1929) so Šostakovičovou originálnou hudbou v podaní Bruckner Orchester Linz pod taktovkou Helmuta Imiga. Americký film *Tabu* (1931) režiséra Friedricha Wilhelma Murnaua doplnila hudba Violetty Dinescu v podaní súboru Die Reihe s dirigentom Kasperom de Roo, americký film režiséra Bustera Keatona *The General* (1927) opäť sprevádzal Wiener Kammerorchester s Carlom Davisom, ktorý bol aj autorom hudby. *Der müde Tod* (Fritz Lang, 1921, hudba Wilfried Kaets (skladateľ a organ) a Peter Thomas (bicie nástroje), *So this is Paris* (1926, réžia Ernst Lubitsch s hudbou Helmuta Imiga v štýle 20. rokov v podaní Die Reihe) a nemecký film *Ein Walzertraum* (1925, réžia Ludwig Berger, hudba súboru Triology) doplnili mimoriadne atraktívne podujatie jarnej Viedne.

MIESTO PRE...

VLADIMÍRA ZVARU
dramaturga Opery SND

Ako vnímate pomaly sa končiacu opernú sezónu 1999/2000?

– Opera Slovenského národného divadla prechádza, ako väčšina kultúrnych inštitúcií na Slovensku, zložitým obdobím. Hádam nikto z odbornej obce nepochybuje o tom, že za daných ekonomických podmienok je neľahké udržať pohromade umelecký súbor takej kvality – nemám na mysli len spevácku zložku, ale aj orchester. Opera SND sa svojimi najlepšími produkciami zaraďuje medzi prvoradé operné scény stredoeurópskeho priestoru a tým reprezentuje Slovensko v zahraničí. Okrem reprezentácie existujú však aj ďalšie dôležité záväzky, ktoré spoluurčujú dramaturgiu a celkové smerovanie divadla. Z nich spomeniem len jeden, v poslednom čase vari najaktuálnejší: záväzok oslovovať okrem tradičného operného publika aj širší okruh kultúrnych ľudí a mladšiu generáciu. To znamená vytvárať priestor pre tituly zriedkavejšie uvádzané, pre novú tvorbu a diela slovenských autorov, ale najmä pre nové inscenačné poetiky.

Spĺňala, podľa vás, dramaturgia tieto kritériá?

– Dovolím si povedať, že v tomto smere jubilejná sezóna 1999/2000 priniesla dva dramaturgické úspechy. Prvým z nich bola nová inscenácia Verdiho *Nabucca*, v pôvodnej verzii a takmer bez škrtov, ktorá dielo, patriace už v minulosti k najobľúbenejším titulom bratislavského operného publika (predchádzajúca inscenácia bola na repertoári po tri desaťročia), postavila do celkom nového a veľmi pozitívneho svetla. Režisérka Zuzana Lacková, scénograf Vladimír Čáp a v neposlednom rade i dirigent Rastislav Štúr predviedli bratislavskému divákovi čosi, čo je dobre známe opernému publiku západoeurópskych metropol: že aj v „obohratom" repertoárovom titule možno originálnym inscenačným stvárnením odkryť a rozvinúť nové, netušené dramatické kvality.

Za ďalší dramaturgický úspech možno označiť jubilejnú inscenáciu Suchoňovej *Krútňavy*. Zo strany odbornej kritiky zazneli výhrady voči tvrdeniu režiséra Juraja Jakubiska, že *Krútňavu* chce „odfolklorizovať" – veď vo výslednom tvare inscenácie sa popri psychologickej dráme hlavných postáv veľmi výrazne dostali k slovu žánrové výjavy, opierajúce sa práve o ľudové zvykoslovie. Avšak Jakubiskov folklorizmus je len zdanlivo naivný a nereflektovaný, jeho výklad príbehu má vnútornú logiku a presvedčivosť. To ukázala nielen premiéra, ale aj – a predovšetkým reprízy, ktoré majú prekvapivo dobrú návštevnosť a stretávajú sa s vrelým ohlasom publika, vrátane dopoludňajších predstavení pre mládež. Na všetky výhrady domácej kritiky (medzi ktorými dominovali príkre a niekedy vyslovene zavádzajúce hodnotenia výkonu dirigenta Wolfdietera Maurera) možno odpovedať dvoma vetami: Isteže, inscenácia *Krútňavy* nie je dokonalá. Ale dôležité je, že Opere SND sa ňou prvýkrát po roku 1989 podarilo opäť oživiť významné operné dielo slovenského skladateľa, zabezpečiť mu miesto v bežnom repertoári. V ďalších rokoch pôjde o to, aby nezostalo len pri jednom takomto počine.

Plán premiér v nastávajúcej sezóne?

– V sezóne 2000/2001 plánuje Opera SND uviesť štyri premiérové tituly. Prvým z nich je slovenská premiéra opery Ambroisa Thomasa *Hamlet*, diela, ktoré dlho stálo v tieni najznámejšej Thomasovej opery *Mignon* a až v posledných dvoch desaťročiach sa začalo častejšie objavovať na repertoári významných operných scén (Sydney, Toronto, britská Opera North, viedenská Volksoper). V Thomasovom *Hamletovi*, ktorý vychádza z tradície francúzskej „veľkej opery", ostalo uchované veľa z dramatického a myšlienkového bohatstva shakespearovskej predlohy a za predpokladu účinného inscenačného stvárnenia musí dielo zapôsobiť na pravidelného návštevníka opery i na diváka, ktorý obvykle dáva prednosť činohre. Opera SND navyše disponuje mimoriadne vhodnými predstaviteľmi hlavných postáv: princa Hamleta stvárnia barytonisti Martin Babjak a Vladimír Chmelo, o koloratúrnu sopránovú rolu Ofélie sa podelia Adriana Kohútková a Ľubica Vargicová. Hudobné naštudovanie prevezme Dušan Štefánek, réžiu Pavol Smolík, scénu a kostýmy pripravia Vladimír Čáp a Ľudmila Várossová.

Druhou premiérou budúcej sezóny bude detská opera *Tajomný kľúč* od slovenského skladateľa Milana Dubovského. Operná rozprávka, s ktorou sa do repertoáru Opery SND po viacerých rokoch konečne vráti titul venovaný detskému divákovi, je novým spracovaním známeho príbehu dreveného chlapčeka, známeho pod menom Pinocchio. Dubovského prvá detská opera, *Veľká doktorská rozprávka*, ktorá bola uvedená v SND roku 1992, sa stretla s veľkým diváckym úspechom. Podobný úspech si možno sľubovať aj od skladateľovho nového diela, na ktorom opäť spolupracoval s libretistkou Jelou Krčméry. Ambície takéhoto projektu, ktorého cieľom je získať a kultivovať najmenšieho diváka (školákov prvého stupňa), sú, samozrejme iné ako ambície, ktoré sa spájali, povedzme, s novou inscenáciou *Krútňavy*; ale napriek tomu nie je zanedbateľné ani to, že Opera SND môže detskému divákovi ponúknuť nové dielo domáceho autora. Inscenačný tím budú tvoriť režisér Pavol Smolík, scénograf Ladislav Vychodil a kostýmová výtvarníčka Ľudmila Várossová. O hudobné naštudovanie sa postará Martin Mázik.

Tretia v poradí bude premiéra *Panny orleánskej* od Petra Iľjiča Čajkovského. Po dvanástich inscenáciách *Eugena Onegina* a piatich naštudovaniach *Pikovej dámy* Opera SND konečne siaha po zriedkavejšie uvádzanom opernom titule veľkého ruského skladateľa. Podobne ako v prípade *Hamleta*, i tu ide o svojské spracovanie klasickej dramatickej predlohy, tentoraz z pera Friedricha Schillera. A ako Dubovského *Tajomný kľúč*, tak aj *Panna orleánska* zaplní významnú medzeru v súčasnom repertoári Opery SND: odkedy sa roku 1997 prestal uvádzať *Eugen Onegin*, repertoár divadla ostal bez ruského titulu. *Panna orleánska* je najmonumentálnejšou Čajkovského operou; jej stredobodom je impozantná a dramaticky vypätá mezzosopránová rola Jany z Arku. Iste nie náhodou v posledných desaťročiach po tomto diele siahli viacerí prominentní operní režiséri: Joachim Herz (Lipsko 1970), Harry Kupfer (Mníchov 1989), Boris Pokrovskij (Moskva 1992). Mená našich inscenátorov – režiséra Mariána Chudovského, scénografa Jozefa Cillera a dirigenta Rastislava Štúra – sú prísľubom, že aj bratislavská inscenácia *Panny orleánskej* bude originálna a pôsobivá.

Sezónu uzavrie „opera opier" – Mozartov *Don Giovanni*. Toto dielo sa v dejinách SND uvádzalo spolu šesťkrát a pod poslednú inscenáciu z roku 1975

HUDOBNÉ CENTRUM
MICHALSKÁ 10
815 36 BRATISLAVA
-6-

sa podpísali také osobnosti, ako boli dirigent Zdeněk Košler a režisér Branislav Kriška. O tom, že naša prvá operná scéna ani tentoraz neberie *Dona Giovanniho* na ľahkú váhu, svedčí meno Jozefa Bednárika, ktorý bude dielo inscenovať, i spevácke obsadenie. V naštudovaní vystúpia také osobnosti súboru Opery SND ako Ľubica Rybárska (Donna Anna) a Peter Mikuláš (Leporello), ale tiež hostia zvučných mien: Andrea Danková (Donna Elvira), Eva Jenisová (Donna Anna) a Dalibor Jenis, ktorý spolu s Martinom Babjakom a Vladimírom Chmelom stvárni titulnú postavu opery. Dielo hudobne naštuduje Wolfdieter Maurer, scénografom bude Vladimír Čáp, kostýmy navrhne Ľudmila Várossová.

Rok 2001 je vediovským jubilejným rokom. Ako sa naň chystá Opera SND?

– Do dramaturgického plánu na budúcu sezónu sa nedostala inscenácia menej známej opery Giuseppe Verdiho, ktorá by – napriek neustálej prítomnosti skladateľových diel v repertoári Opery SND – nesporne bola bývala zaujímavým príspevkom k verdiovskému jubilejnému roku 2001. To, že sa takýto projekt napriek predbežným plánom napokon nerealizuje, súvisí najmä s ťažkosťami, spojenými so zabezpečením prvotriedneho speváckeho obsadenia v danom termíne. Avšak k tomu, že sa hrá *Hamlet*, *Panna orleánska* a nie raný Verdi, sa žiada povedať aj čosi iné. V našom publiku existuje vrstva ctiteľov belcantovej opery, ktorí stále znovu prichádzajú so želaním zhliadnuť aj menej známe diela talianskych operných majstrov. Keď sa uvedie nová inscenácia *Nabucca*, volajú po Verdiho *Lombarďanoch* či *Attilovi*, keď sa na repertoár vráti Donizettiho *Nápoj lásky*, pripomínajú, že sme v SND ešte nevideli jeho *Annu Bolenu* či *Lindu di Chamounix*. Ide bezosporu o cenné diela, napokon, s úspechom ich uvádzajú popredné operné scény v zahraničí (aj keď by som sa – na rozdiel od jedného z kritikov – neodvážil tvrdiť, že povedzme Verdiho *Dvaja Foscariovci* predstavujú dielo „o nič slabšie" v porovnaní s *Nabuccom*). Ide však hlavne o to, že menej známy titul znamená pre Operu SND vždy určité ekonomické riziko (tak ako napríklad *Nabucco* predstavuje relatívnu ekonomickú istotu, ktorá potom nepriamo otvára priestor iným, odvážnejším titulom). A v prípade diela ako *Hamlet*, ktoré je menej koncentrované na „krásny spev" a viac na súhrnný dramatický a divadelný účinok, sa ekonomické riziko javí vari predsa len viac vyvážené nádejou na vznik inscenácie, ktorá sa stane umeleckou udalosťou oslovujúcou širší okruh divákov než len spoločenstvo tradičných priateľov opery.

Odborná verejnosť už dávnejšie poukazuje na úzky repetoár Opery SND.

V skladbe repertoáru Opery SND zostáva celý rad dramaturgických podlžností, ktoré bude treba postupne vypĺňať – podľa mňa sa týkajú najmä predmozartovskej opery a opery 20. storočia. Je pravda, že dramaturgia divadla sa musí vyrovnávať s radom obmedzení, tlakov a nepredvídateľných okolností. Napriek tomu však nehľadá – ako to niekedy naznačuje časť odbornej kritiky – len kompromis medzi rôznymi partikulárnymi záujmami a opatrníckou cestou najmenšieho rizika. Opera SND má povinnosť sledovať vyššiu ambíciu: splniť povinnosti, vyplývajúce z postavenia SND v rámci bratislavského kultúrneho diania a v rámci slovenskej kultúry vôbec, ako aj zo „značky" Opery SND, ktorá predstavuje určitý záväzok umeleckej kvality. Rád by som pripomenul, že dramaturgia divadla na tieto povinnosti nezabúda.

KALEIDOSKOP] KALEIDOSKOP] KALEIDOSKOP]

MusikTriennale Köln 2000 prebieha od 25. apríla do 12. júna pod mottom „Zvuk tohto storočia". V rámci festivalu zaznie hudba 20. storočia od jeho začiatku po súčasnosť, a to všetky žánre od sólovej, komornej, vokálnej literatúry cez diela orchestrálne a hudobné divadlo až po experimentálnu hudbu a jazz.

EXPO 2000, prvá svetová výstava na pôde Nemecka (jún – október 2000), je príležitosťou aj pre širokú prezentáciu nemeckej kultúry. Aspoň tak to vidia hlavní usporiadatelia, ktorí do bohatého kultúrneho programu výstavy zaradili rad premiér nových hudobných a hudobno-divadelných diel vytvorených špeciálne pre túto príležitosť.
20. mája bola v dolnosaskej Štátnej opere v Hannoveri v rámci EXPO 2000 svetová premiéra opery *Gilgameš* od nemeckého skladateľa Volkera Davida Kirchnera, ktorú autor napísal na objednávku tohto divadla. Autormi libreta trojčasťového celovečerného diela sú Imad Atwani a skladateľ. Dirigentom premiér bol Stefan Sanderling, režisérom Hans-Peter Lehman, výtvarníkom Ekkehard Grübler.

Luigi Nono originálne
Premiéra Nonovej kompozície *Polifonica – Monodia – Ritmica* sa roku 1951 v Darmstadte stretla so senzačným úspechom. Možno málokto vedel, že premiéra tohto kľúčového diela, reprezentujúceho ideály Darmstadtskej školy, zaznelo vtedy v drasticky, asi na polovicu skrátenej verzii dirigenta Hermann Scherchena a v tejto podobe vyšlo aj tlačou. Takmer 50 rokov po tejto udalosti vychádza teraz originálna verzia, ktorú editor Veniero Rizzardi vyhotovil na základe autorského rukopisu uloženého v Archivo Luigi Nono v Benátkach. Premiéra originálnej verzie *Polifonica –Monodia –Ritmica* bola 13. mája v Berlíne v podaní Ensemble United Berlin pod vedením Petera Hirscha pri príležitosti 10. výročia úmrtia Luigiho Nona (8. máj).

Trošku nadhodnotené?
Začiatkom mája prenikla v USA na verejnosť informácia, že najväčší producenti kompaktných diskov umelo udržiavajú ceny na konštantnej hladine, hoci väčšina cien spotrebného tovaru podlieha známym maloobchodným praktikám, tzv. akciám, kedy obchodníci ponúkajú výrazné zľavy. Spoločnosti ako EMI, Time-Warner, Universal, BMG nútia maloobchod dodržiavať svoje cenové predpisy aj tým, že za obchodníka platia celý rad poplatkov: reklamu v novinách, alebo tantiémy spojené s poslucháčovými zariadeniami v obchodoch, vďaka ktorým majú zákazníci možnosť vypočuť si horúce novinky priamo v priestoroch obchodu. Obchodníci za odplatu nesmú ponúkať tovar za nižšiu cenu, než je tzv. minimálna reklamná cena. Výsledkom je stav, kedy sa ceny nových diskov pohybujú okolo 17 dolárov, pričom výrobná cena dnes nedosahuje ani dolár. V správe sa nehovorí o tom, či to platí iba pre atraktívnu oblasť populárnej hudby a či je to jav celosvetový. Ktovie, ako je to u nás? pz

Ruská avantgarda – past, present and future/unknown, forgotten and remembered
29.–30. apríla sa v londýnskom South Bank a Goldsmiths College uskutočnil víkend venovaný ruskej avantgarde. Zahŕňal sériu koncertov a medzinárodú konferenciu, na ktorej sa prezentovali napríklad Tatiana Jablonskaja, Tania Sirotina, Daniel Jaffe, Juri Cholopkov, Alexander Ivaškin a ďalší. Program pozostával zo skladieb históriou už overených, no v Londýne málo hrávaných autorov ako Tarnopolskeho, Denisova, Raskatova, Gubaidulinyho, Schnittkeho a znovuobjaveného Čerepnina. Odznelo taktiež niekoľko kompozícií od Eleny Firsovej, ktorá žije a pôsobi vo Veľkej Británii. Firsovej popularita a hrávanosť jej skladieb enormne vzrástla najmä po tom, čo sa angažovala na rôznych projektoch s Brodsky Quartetom. Mnohé diela boli britskou premiérou, *Postlude in memoriam Alfred Schnittke* pre sólové husle (sólista Oleg Krysa) od Smirnova malo svetovú premiéru. Nedeľné dopoludnie pod názvom Britské deti hrajú ruskú hudbu bolo venované ruskej klasike, ktorú mali možnosť prezentovať študenti z Purcell School. Pozoruhodný program vzbudil záujem aj u britského publika, o čom svedčila aj návštevnosť koncertov. Festival bol organizovaný Centrom pre Ruskú hudbu na Goldsmiths College v spolupráci so South Bank a Royal Musical Association.
(vp)

MINIPROFIL HŽ] ĽUBICA ČEKOVSKÁ SKLADATEĽKA

- Narodená roku 1975 v Humennom
- 1993–1998 štúdium hudobnej teórie, HTF VŠMU, Bratislava
- 1994 štúdium kompozície (Dušan Martinček) na HTF VŠMU, Bratislava
- 1995 – klaviristka Bratislava Hot Serenaders
- 1996 – Letný kurz pre skladateľov, Česká republika
- 1997 – 14. ročník Medzinárodných kurzov pre skladateľov, Poľsko (Penderecki, Iglesias-Rosi, Patterson, Hamel)
- September 1998 – postgraduálne štúdium kompozície na Royal Academy of Music (RAM) v Londýne (Paul Patterson)
- Ocenenia: Manson Bequest Prize, Cuthberth Nunn Composition Price za skladbu *Fragmenty a Elegie*, Elsie Owen Prize, Leverhulme Award, Mosco Carner Award
- 1997 svetová premiéra *Fragmenty & Elégie*, VŠMU Bratislava
- 1998 britská premiéra skladby *Fragmenty & Elégie*, Russian Festival, RAM, Londýn
- 1998 – uvedenie skladby *Fragmenty & Elégie*, New Century Prospectives, 11. ročník Medzinárodného kongresu Žena v hudbe za účasti Judith Weir a Rhian Samuel
- 1998 – svetová premiéra skladby *Tma*, Park Lane Group, Queen Elisabeth Hall, Londýn
- Objednávky: 1996 – Hudba pre Theatre Music, VŠMU
- 1998 – *Arktické klesanie*, na objednávku Dychového oddelenia RAM, Londýn
- 1999 – *Turbulence*, na objednavku 14. Medzinárodného skladateľského festivalu Arvo Pärt v profile, svetová premiéra 29. marca 2000, RAM Londýn
- 2000 – *Fractal*, na objednávku Spitalfields Festival, premiéra plánovaná v júni 2000, Manson Ansable, dirigent Simon Baimbridge, Londýn.
- marec 2000 – BBC Radio3 – rozhovor a uvedenie skladby *Turbulence* pri príležitosti jej svetovej premiéry
- marec 2000 – pozvánka na Estónsky hudobný festival a súčasne uvedenie skladby z vlastnej tvorby.

Aké boli tvoje pocity po londýnskej premiére Turbulence?

Najkrajšie momenty boli dva-tri dni po premiére, keď za mnou niekto prišiel a spýtal sa, kto je môj vydavateľ. Mnohí chceli vidieť partitúru, či mať nahrávku. Je to určitá satisfakcia, darček pre druhých a zároveň dávanie seba. No, samozrejme, nepíšem len preto, aby sa to druhým páčilo, ale hlavne preto, aby ma brali takú, aká som.

Tvoja najnovšia skladba má názov Fractal. Prečo?



FOTO J. GUTTEN

Som fascinovaná teóriou chaosu. Chaosom ako oknom do celku. V dôsledku aktivity v prírode vznikajú lomené tvary, ktoré sa nazývajú fraktály. Fractus (zlomenina, zlomok, úsek) sa dá objavovať v malom i veľkom; je to obojstranné, otvorené. Čo sa týka prenesenia do hudby, je to určitá substancia, DNA, z ktorej vychádzam ako z prvej skice. Tá ma nikdy nebude unavovať, ale ma bude vždy fascinovať a umožní mi stráviť dlhší, plodnejší čas písaním skladby. Je to hudobná príhoda, z ktorej si potom dokážem vyabstrahovať svoj vlastný svet.

Čo ťa inšpiruje?

Všeličo... nálada, no aj to, že skladba bude mať interpreta.

Ako prebiehala spolupráca s tvojím profesorom?

S Paulom Pattersonom sme strávili veľa času nad analýzou rôznych partitúr. Spomínal svoje začiatky, prvé inštrumentačné sklamania. Veľmi mi pomohlo, že ma upozorňoval na chyby, ktoré zvyčajne robievajú začínajúci skladatelia. Tak som sa im mohla čiastočne vyhnúť. Profesor ma veľmi podporuje, navzájom sa rešpektujeme a hudobne dopĺňame. Je to obojstranný druh komunikácie.

Prečo komponuješ?

Lebo musím. Je to potreba. Nie som spisovateľka, nepíšem, ani maliarka, teda nemaľujem, ani zlodejka, preto nekradnem. Hudba je odmalička mojou neoddeliteľnou súčasťou.

Myslíš, že po skončení školy budeš môcť zostať v súčasnej spoločnosti skladateľkou?

Skladateľom je človek po celý život.

Aké nástrojové zoskupenia ťa najviac priťahujú?

Akousi výzvou je pre mňa sláčikové kvarteto. Škola ma teraz zamestnáva natoľko, že nad nástrojovým zoskupením nemusím rozmýšľať, v podstate robím na objednávku. Momentálne som sa zaľúbila do symfonického orchestra, ktorý ma najviac fascinuje. Úžasné je, ako v orchestri všetko so všetkým súvisí.

Čo ťa priviedlo ku kompozícii?

Prof. Juraj Beneš ma raz po hodine hudobnej analýzy vyzval, aby som niečo napísala. A tak sa to začalo – *Piatimi miniatúrami*, ktoré mali premiéru v októbri 1996, vďaka prof. Dušanovi Martinčekovi som urobila prvé kroky vpred. Veľmi ma podporil aj prof. J. Albrecht. Bol jedinečnou osobnosťou, ktorá zmenila môj vzťah k hudbe. Budem z toho ťažiť po celý život. Možno to, čo k nemu cítim, budem raz môcť vyjadriť aj svojou hudbou.

Čo si myslíš o nastupujúcej mladej generácii?

Z množstva súčasnej tvorby mám pocit pretlaku, ba až horúčkovitosti. Je toho však tak málo, ako je toho aj veľa. Súčasní mladí skladatelia akoby sa báli v hudbe riskovať, ukázať sa, akí v skutočnosti sú. Radšej sa skrývajú za súčasný trend. Ja osobne sa riadim podľa Lutosławského: „Píš, čo chceš počuť." K hudbe treba byť úprimný, čestný a otvorený. Tu silne pociťujem aj rozdiely medzi Východom a Západom, najmä v prístupe, vážnosti a úcte. Skladby sú po všetkých stránkach dobre vystavané, ale chýba im úprimnosť. Názvy skladieb sú niekedy zaujímavejšie než samotná hudba. Niekedy mám pocit, akoby dnes písal už každý, a to aj bez základnej znalosti remesla.

Postoj dnešných interpretov k súčasnej hudbe?

Myslím, že tu v Anglicku je veľmi pozitívny. Súčasná hudba ich núti a motivuje ukázať čo dokážu. Technicky sú vynikajúco pripravení, čo je výhodou pre skladateľa. Zároveň mi však niekedy chýba pravdivosť výrazu. Technické vymoženosti by nám mali slúžiť hlavne na vyjadrenie hudobnej idey.

Čo ťa najviac teší?

Teším sa z toho, že to, čo robím, má zmysel.

PRIPRAVILA V. PROCHÁZKOVÁ, LONDÝN

Kroumata súbor bicích nástrojov

KVALITNÉ, DLHODOBO PÔSOBIACE SÚBORY BICÍCH NÁSTROJOV MOŽNO ZRÁTAŤ NA PRSTOCH JEDNEJ RUKY: NAPRIEK TOMU JE KONKURENCIA VEĽKÁ, NAJMÄ KONKURENCIA S VLASTNOU MINULOSŤOU Z OBDOBIA, KEĎ TIETO SÚBORY BOLI MÓDNOU NOVINKOU, PRIJÍMANOU S VEĽKOU DÁVKOU NADŠENIA NAJMÄ OBECENSTVOM, HĽADAJÚCIM TAK TROŠKU ALTERNATÍVU K ETABLOVANÉMU HUDOBNÉMU ŽIVOTU. AKO SI S TOUTO VLASTNOU KONKURENCIOU, NO NIELEN S ŇOU, PORADÍ ŠESŤČLENNÝ, 22-ROČNÝ ŠVÉDSKY SÚBOR KROUMATA, TO SA ČITATELIA DOZVEDIA Z ROZHOVORU, KTORÝ S JEHO DVOMA ČLENMI - S UMELECKÝM VEDÚCIM ANDERSOM LOGUINOM (AL) A ANDERSOM HOLDAROM (AH) VIEDLA ALŽBETA RAJTEROVÁ V ČASE ICH POBYTU V NOVEMBRI MINULÉHO ROKU V BRATISLAVE.
SÚBOR KROUMATA PATRIL TOTIŽ MEDZI NAJATRAKTÍVNEJŠÍCH HOSTÍ FESTIVALU MELOS-ÉTOS '99.

Súbor Kroumata má charakter národného/štátneho súboru vo Švédsku...

AH Niečo ako národná klenotnica... Ale vážne: Kroumata má ojedinelú, šťastnú situáciu. A to nielen z hľadiska švédskych pomerov: má istý druh stálej a veľmi významnej podpory zo strany štátu prostredníctvom švédskej štátnej hudobnej, usporiadateľskej organizácie Rikskonserter. Začínali sme roku 1978 ako komorný súbor „na voľnej nohe", jednotliví hráči mali svoje zamestnania mimo Kroumaty, v orchestroch, na školách a pod. Ale cestovanie s množstvom bicích nástrojov je v porovnaní so súbormi sláčikových alebo dychových nástrojov veľmi zložité, podstatne drahšie a bez účinnej podpory ťažko zvládnuteľné. Vďaka spomínanej podpore máme teraz, po vyše dvadsiatich rokoch existencie, aj vlastné skúšobné priestory, vlastnú koncertnú sieň v Štokholme. Je to výborné. Mali sme síce dobré priestory aj predtým, ale teraz sme pánmi vo vlastnom dome. Pravda, Kroumata si musí komerčne zabezpečiť základnú existenciu: cesty, hotely, prevoz nástrojov, spolupracujúcich hudobníkov, objednávky na nové skladby, nákup nástrojov, výrobu propagačného materiálu – to všetko hradíme z našich honorárov, z príjmov z našich zájazdov...

AL Vládny príspevok zabezpečuje mesačný plat členov súboru a náklady na priestory, sieň. To je dobré.



FOTO ARCHÍV

KROUMATA: A. HOLDAR A A. LOGUIN

Zaväzuje vás táto štátna podpora ku konkrétnym povinnostiam, napríklad k splneniu určitého pracovného úväzku?

AH Nie. Ak Kroumata pracuje naďalej tak, ako pracovala v minulosti, tak, že je naďalej úspešná, že realizuje dobré projekty a dostatočný počet koncertov (priemerne je to okolo 40 koncertov ročne, niekedy trošku menej, niekedy až 50) – potom je vedenie v Rikskonserter spokojné.

Umožňuje systém štátnej podpory kultúry vo Švédsku existenciu viacerým hudobným telesám a súborom?

AL Každá krajina má svoj vlastný systém podpory. Niektoré štáty v strednej Európe, Nemecko, Francúzsko, sú z tohto hľadiska porovnateľné so škandinávskymi krajinami. V Anglicku je veľmi odlišný systém, tu zohráva sponzoring oveľa väčšiu úlohu... Práve teraz aj u nás prebieha diskusia o tom, že trh by mal riadiť aj sféru kultúry, t. j. že by privátna sféra mala poskytovať viac podpory, čo je, podľa mňa veľmi nebezpečné, pretože tí, čo podporujú tento druh politiky v skutočnosti nerozumejú mechanizmom umožňujúcim kultúru a jej komunikáciu s verejnosťou. Vo Švédsku má podporu Kráľovská opera v Štokholme, Štokholmská filharmónia (podporovaná predovšetkým hlavným mestom), ďalej (štátny) Švédsky rozhlasový orchester. A Kroumata...

AH Naše postavenie je výnimočné. Situácia iných švédskych komorných súborov je rozhodne menej optimistická. Mimochodom, náš vstup do zamestnaneckého pomeru s Rikskonserter nebol automatický; stalo sa tak, lebo sme pôvodne pôsobili ako sekcia bicích nástrojov v dychovom orchestri, ktorý bol „domácim" súborom tejto organizácie. Ten medzitým prestal existovať...

AL V tomto dychovom orchestri sme však pracovali ročne ibe 5–6 týždňov, zvyšok času a energie pohltila Kroumata.

Čo znamená „Kroumata"?

AH Náš názov pochádza z antickej gréčtiny: *krotos* – hluk, tlieskanie, šelest, hrmot, hrkot, resp. *krouma* – úder, tlkot, odbíjanie. Inšpiroval nás k tomu istý starý švédsky timpanista, ktorý celé desaťročia pracoval na slovníku bicích nástrojov. Súhlasil, aby sme ešte pred uverejnením jeho slovníka použili tento názov.

Činnosť súboru Kroumata je širokospektrálna, nesporne zahŕňa aj nezvyčajné projekty...

AL V súčasnosti sú naše koncerty orientované na široké publikum. Hráme v abonentných cykloch, na festivaloch. Od samotného začiatku existencie šesťčlenného súboru praktizujeme rozmanitú a bohatú spoluprácu aj s ďalšími hudobníkmi – o čom svedčí aj naša diskografia. Spolupracujeme s inými súbormi, napríklad v Singapúre ako sólisti s tamojším symfonickým orchestrom, v Drážďanoch so saxofónovým kvartetom, v New Yorku s barytonistom Hakanom Hagegardom, vo Švédsku so zborom v predvedení Stravinského *Svadby*, realizujeme projekty s jedným tanečným súborom a hráme aj pre školy. V Bratislave sme hrali svoj základný repertoár.

Aké odborné školenie môžu získať záujemci o hru na bicích nástrojoch vo Švédsku?

AH + AL Vo Švédsku existuje 7-8 škôl s programom pre bicie nástroje a výučba je dnes na vysokej úrovni. Aj my vyučujeme na rôznych inštitútoch. Keď sme začínali spolu hrať, bol súbor bicích nástrojov novinkou. Našimi vzormi boli zahraničné súbory: Štrasburský súbor bicích nástrojov, ktorý začal so svojou činnosťou začiatkom 60. rokov, skupina Nexus z Toronta, ktorá vznikla 4-6 rokov pred nami. Vo Švédsku vtedy okrem nás nebolo nikoho, kto by sústredene pracoval na tomto poli, nikoho, kto by veril, že takýto súbor môže reálne existovať. V skutočnosti ani my sami sme tomu neverili. Ale roky ukázali, že to funguje.

AL Bicie nástroje majú dvojakú históriu. Jedna siaha hlboko do minulosti bicích nástrojov ako takých, druhá, ktorá je mladá a týka sa umeleckej hudby. S Andersom sme spoločne študovali na oddelení bicích nástrojov, ktoré náš učiteľ založil iba 6–7 rokov pred začiatkom nášho štúdia. Akademická výučba hry na bicích nástrojoch sa vo Švédsku začala teda roku 1965/66, čiže je to veľmi mladý odbor. Boli sme prvou takto školenou generáciou a zároveň prví, čo sa hre na bicích nástrojoch venujeme od samého začiatku svojej hudobníckej kariéry. Dovtedy bicisti prešli k bicím nástrojom napríklad z vojenskej hudby, kde boli pôvodne dychármi. Keď sme začínali, neexistoval ani repertoár... Dnes sa v tomto smere veľa zmenilo. Pravidelne spolupracujeme so švédskymi skladateľmi, ale aj s radom autorov z rôznych krajín a svetadielov. Ostatne, svedčí o tom aj náš program v rámci festivalu Melos-Étos, kde sme uviedli pre nás komponovanú skladbu Ilju Zeljenku.

AH Najťažšie bolo obdobie prvých desiatich rokov, keď sme museli budovať repertoár. Bol to problém: organizátori našich koncertov rok, poldruha roka vopred chceli mať program, o ktorom sme nemali ešte ani predstavu, pretože skladby, ktoré sme chceli uviesť, ešte neexistovali. Dnes je to veľmi jednoduché: máme k dispozícii základný repertoár, z ktorého môžeme voľne vyberať 30-40 skladieb.

AL Spočiatku sa v podobnej situácii ocitajú aj tradičné súbory, napríklad sláčikové kvartetá, ktoré si rovnako musia budovať repertoár. Rozdiel je v prístupnosti literatúry: sláčikové kvarteto má stovky kompozícií na výber. Dnes už aj my máme k dispozícii 150–200 diel...

... z ktorých nejedno je – ako ste spomínali – plodom pravidelnej spolupráce s autorom. Predpokladám, že repertoár si rozširujete aj objednávkami, resp. dielami, ktoré vám skladatelia spontánne ponúkajú.

AL Máte pravdu. Na našich koncertných zájazdoch sa stretávame aj so skladateľmi, ktorí nám ponúkajú svoje skladby, alebo nám ich posielajú poštou, s požiadavkou, aby sme im venovali pozornosť a pod. Problém spočíva v tom, že na rozdiel od napríklad klavírnej skladby, ktorú si dáte na pult a rýchlo zistíte jej charakter, štruktúru a pod., náš súbor si musí takýto „prieskum" novej skladby naplánovať, pretože každý z nás si musí naskúšať svoj part, pripraviť množstvo nástrojov. V súčasnosti to, žiaľ, robíme veľmi zriedkakedy. Môžeme si noty iba prečítať.

Pokiaľ ide o náš koncert v rámci festivalu Melos-Étos, usporiadatelia sa na nás obrátili s otázkou, či sme ochotní zahrať v Bratislave premiéru diela slovenského autora. Samozrejme, veľmi radi, hoci v zásade uprednostňujeme možnosť vidieť skladbu skôr, než súhlasíme s jej predvedením... Ďalšie hľadisko výberu nových kompozícií je usmerňované našou snahou podporovať mladých skladateľov, na čo využívame náš vlastný rozpočet. Tiež spolupracujeme so skladateľmi v rámci tvorivých dielní, kde spoznáme najmä mladých ľudí, získame prehľad a prípadne o niekoľko rokov zadáme objednávku...

AH ... a títo skladatelia s takmer 100% pravdepodobnosťou napíšu pre nás dobré dielo .

Ako prebiehala spolupráca s Iljom Zeljenkom?

AH Nestretli sme sa s ním, iba sme dostali partitúru a skúšali sme. Nebola to pre nás ťažká skladba – predpokladáme, že to je jeho prvá skladba pre súbor bicích nástrojov. Je veľmi štruktúrovaná a obrazom i zvukom prirovnateľná ku skladbám, ktoré sme hrávali pred rokmi. Pre nás je štýlovo trošku staromódna, ale tunajšie obecenstvo na to nereagovalo v tomto zmysle.

Doteraz sme hovorili o tzv. umeleckej, teda písanej hudbe. Súbory podobného charakteru ako Kroumata sa však neraz venujú aj etnickej hudbe. Ako to je vo vašom prípade?

B Máte na mysli súbory Nexus alebo Amadinda (mimochodom, *amadinda* je názov afrického nástroja, na ktorom sa hrá z dvoch strán)... Kroumata si zo svojich početných ciest po všetkých kontinentoch priniesla už veľké množstvo nástrojov etnického pôvodu, ktoré využíva pre kreovanie etnicky inšpirovaného zvuku, ale samotnú etnickú hudbu nehráme a nehráme ani jazz. Snažili sme sa skôr o kooperáciu s inými štýlmi, s inými hudobníkmi, s umelcami z iných oblastí – napríklad s tanečníkmi, so speváckymi, so zbormi, rôznymi inštrumentalistami... To je základná myšlienka Kroumaty, tým sa ona odlišuje od všetkých ostatných súborov bicích nástrojov, to vytvára jej štýl. Táto skutočnosť do istej miery usmerňuje aj náš repertoár. Hráme aj so symfonickými orchestrami, pričom spravidla máme aj priestor pre náš „sólový" kus. Obecenstvo to veľmi oceňuje, považuje to za prienik do stereotypu programových štruktúr, za vítanú novinku, ktorú s radosťou prijmú aj ostatní hudobníci. V tomto

smere možno ešte veľa vykonať a my sme sa pustili na túto cestu.

Vráťme sa ešte na chvíľu k nástrojom ľudového pôvodu, ktoré si Kroumata prináša zo všetkých krajín sveta...

AH ...zo všetkých krajín okrem Švédska: tu niet bicích nástrojov. Výlučne na severe v lapskej kultúre (ktorá vlastne nie je našou kultúrou), kde existujú napríklad šamanské bubny. To sú však bubny rozprávajúce. Tento jav existuje aj v iných kultúrach. Stretávame sa s domnienkou, že v Japonsku, kde sme často koncertovali, máme úspech kvôli asociáciám na tradície domácich bicích nástrojov, ktoré naše produkcie azda vzbudzujú v obecenstve. Sami sme si to spočiatku takto vysvetľovali. No v skutočnosti tradičné japonské bicie nástroje nie sú pre Japoncov niečím, čo má miesto v koncertnej sieni, pretože tu ide o rituálne, sociálne nástroje, ktoré majú vyhranený význam, spojený s konkrétnymi situáciami. Teda Japonci, i keď sa im páči, čo robíme, pravdepodobne intelektuálne nespájajú svoj vzťah k vlastným historickým nástrojom s tým, čo robíme my na koncertnom pódiu.

AH Rôzne nástroje, aj etnického pôvodu kupujeme vtedy, ak nás zaujme doteraz nepoznaný zvuk. Je to veľmi dôležité, rozširujeme tak zvukové spektrum. Skladatelia tiež radi prinášajú nové zvuky, preto nás žiadajú hrať aj na netradičných nástrojoch, na kovových doskách, na auto-súčiastkách a pod. Vlastne sa to nikdy nekončí: ide o stovky nástrojov – ich presný počet vlastne ani neviem určiť.

Zaujala ma myšlienka spolupráce s nebicími nástrojmi, so sólistami – spevákmi a inštrumetnalistami...

AH Idea spolupráce našej skupiny s rôznymi inštrumentalistami a spevákmi, teda idea komornej hudby pre bicie nástroje v kombinácii s inými nástrojmi, resp. spevom sa zrodila spontánne, bez deklarovaného programu. Z toho vyplýva jeden z najdôležitejších rozdielov medzi Kroumatou a jej sesterskými súbormi, totiž ten, že Kroumata predovšetkým počúva hudbu, vníma a formuje ju; je to spôsob, akým, domnievam sa, iné súbory vôbec neuvažujú. Pre nás má spolupráca napríklad s flautiskou Manuelou Wieslerovou prvoradý význam... Stručne: africká hudba nie je nášmu srdcu príbuzná a blízka. Hráme síce prídavky inklinujúce k tomuto prejavu, ale sú to iba prídavky, nie súčasť základného repertoára. Asi by sme ani nevedeli hrať africkú hudbu tak, ako to vie napríklad Amadinda... Je preto najlepšie, keď sa pridržiavame vlastného štýlu, toho, čo nám je blízke.

Všetky súbory, o ktorých sme sa tu zmienil: Nexus, Amadinda, Strassbourg, Kroumata sa veľmi výrazne od seba odlišujú aj repertoárom. Existuje jediná skladba, ktorú majú v repertoári všetci: Cageovo *Third Construction* (ani Xenakisa nehrali všetky zo spomenutých skupín).

AL Domnievam sa, že Kroumata si naozaj vypracovala veľmi špecifický, typický zvuk, tak ako majú typický zvuk ostatné súbory, o ktorých sme tu už hovorili. Je to výsledok spomínanej dlhodobej spolupráce s inými hudobníkmi, ktorá zjemnila zvuk nášho súboru. I keď vieme byť zvukovo veľmi agresívni (nájdu sa možno aj takí, ktorí tvrdia, že sme „najhlučnejšia" skupina na svete), na druhej strane vieme byť veľmi jemní, jasní, priezrační (treba dodať, že aj veľký zvuk môže byť priezračný, zreteľný). V tomto zmysle sme menili nástroje a menili sme predovšetkým naše predstavy a zvukové ideály. Ak napríklad porovnáme Cageovu skladbu *Third Construction* v interpretácii všetkých spomínaných súborov (ako sme už uviedli, je to jediná skladba, ktorú majú v repertoári všetci), možno rozdiely vo zvuku jasne rozoznať.

AH Najväčší rozdiel však spočíva v tempe tejto skladby: hráme ju najpomalšie zo všetkých súborov. Aj to ovplyvňuje farbu, zreteľnosť. Treba povedať, že sa nepridržiavame presne tempových inštrukcií skladateľa. Výsledok je rovnaký ako pri porovnávaní akýchkoľvek iných inštrumentalistov, spevákov, súborov: líšia sa vo zvuku.

Aké koncertné priestory uprednostňujete?

– Sme v zásade akustický súbor, hráme bez zosilňovania zvuku. Príležitostne, keď naše vystúpenie je plánované vo veľkom priestore, využívame aj túto možnosť, ktorej podmienkou je však kvalitná zvuková technika a dôkladná príprava. V takom prostredí hráme špecifický program.

Kombinácia akustickej hry s pásom...

– Niekedy... Skôr vtedy, keď treba riešiť problémy, na ktoré skladateľ nemyslel. Pred rokmi sme hrávali v rámci festivalov elektroakustickej hudby, no nevedeli sme sa s tým stotožniť: mali sme pocit, že sme otrokmi magnetofónov. Nedávno sme však mali diskusiu na seminári na Hudobnej akadémii s poslucháčmi kompozície, ktorí pre nás píšu skladby, niektorí s live-electronic. Ubezpečili nás, že v tomto smere už nemusíme mať obavy, pretože dnešná technika necháva hudobníkom v kontakte s technikou absolútnu slobodu vďaka faktu, že počítač reaguje na živú hudbu. V tom prípade nevidíme problém kombinácie s elektronikou, ktorej výsledkom môžu byť prekrásne, zaujímavé zvuky. Nikdy neodmietame čosi, čo prináša zaujímavý vklad do zvukovej výslednice. Možnosti sú neobmedzené a my sme otvorení – môžeme robiť všetko. Rozhoduje to, aby sme boli presvedčení, že Kroumata vie svoju úlohu splniť kvalitne. Ak máme pocit, že by sme to nezvládli dobre, kvôli štýlu, alebo keby to malo vyznieť smiešne, potom taký spôsob interpretácie odmietneme. Rozhodnutie nie je vždy ľahké a niekedy sa treba pohybovať na hrane, neobávať sa nových vecí. Dnes má Kroumata niekedy ťažkosti s kritikou, ktorá porovnáva Kroumatu s Kroumatou. Pred desiatimi rokmi bolo všetko fantastické, dnes „už som ich počul hrať lepšie" a pod. Vo Švédsku nesleduje kritika len hru samotnú, ale aj vývoj nášho interpretačného štýlu. Pred rokmi bola hudba, ktorú hráme, považovaná za hudbu súčasnú. Dnes sa hodnotí predovšetkým kvalita skladieb. Kroumata totiž nie je považovaná za súbor pre súčasnú hudbu. Ide o to, čo produkujeme, ako to znie, ako sa prezentujeme na pódiu. A to je oveľa lepšie, než byť zaradení do zásuvky súčasnej hudby. Pred niekoľkými rokmi na festivale súčasnej hudby v Huddersfielde bol prítomný istý švédsky kritik, ktorý mal problém s faktom, že sa Kroumata stala veľmi príťažlivou pre široké poslucháčske vrstvy; zdalo sa mu, že tu niečo nie je v poriadku, že to už nemôže byť dostatočne seriózne. Hľadal problém v hudbe, ktorú hráme, v našom správaní, či nie je oportunistické a pod. Nemyslím si, že tieto podozrenia sa potvrdili. Lebo pre nás je najdôležitejší repertoár a spôsob ako ho realizujeme. Nerozmýšľame o tom, ako by sme mohli byť úspešní. Nikdy sme netúžili po rýchlom úspechu napríklad voľbou repertoára a pod.

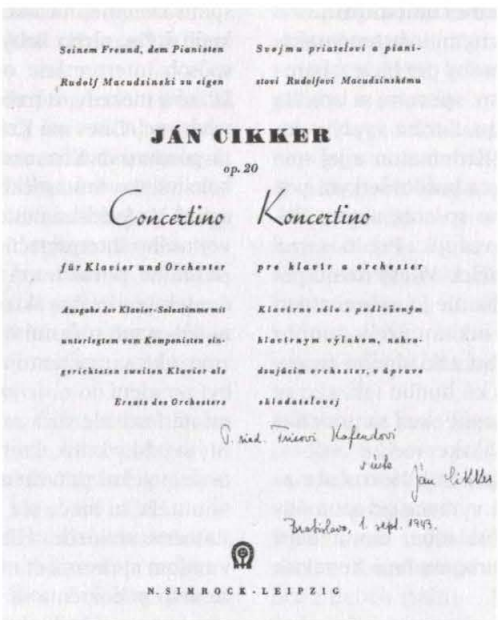
AH Problém tkvie v tom, že Kroumata je dnes vo svete bicích nástrojov etablovaná. Mnohé mladšie súbory sa orientujú na ľahšie hranie, na šou, ktorá je dôležitejšia ako samotná hudba. Tomu sme sa vždy vyhýbali. Náš vývoj bol priamočiary, a to napriek zastávkam na tejto ceste, ktoré menili charakter súboru. Dnešný štýl je výsledkom skúseností, spolupráce, práce, súkromného života... To všetko formuje náš interpretačný štýl. To všetko však absentuje v súbore, ktorého členovia sú 20-25 roční. Počuť to, dúfam. Náš najmladší člen, Roger, nás zažil na koncerte, keď mal 13 rokov; dnes má 26 rokov – vrástol do tradície...

Ján Cikker

Concertino pre klavír a orchester op. 20

Ľubomír Chalupka

Prvá polovica štyridsiatych rokov predstavuje vo vývoji slovenskej hudby zaujímavú etapu. Napriek kultúrnej izolácii vyvolanej druhou svetovou vojnou a po dočasnom ustrnutí hudobného života zapríčineného odchodom českých hudobníkov po rozpade Československa prišlo onedlho vďaka pripravenosti a ambíciám viacerých osobností k obnoveniu symfonických koncertov, pravidelných operných predstavení v SND, k profesionálnejšej dramaturgii hudobného vysielania v Slovenskom rozhlase, ku vzniku agentúry Hudobná komora, k poštátneniu Hudobnej a dramatickej akadémie (spolu so zmenou názvu na Štátne konzervatórium) a paralelne k prudkému nárastu kompozičnej aktivity najmä z radov prvých odchovancov Alexandra Moyzesa. V tomto období nezvyčajne rýchlo dozrieval absolvent odborného hudobného vzdelania v Prahe a vo Viedni skladateľ Ján Cikker. Od roku 1940, keď Kornel Schimpl s rozhlasovým orchestrom uviedol jeho *Jarnú symfóniu*, sa pravidelne predstavoval bratislavskému publiku novými dielami. V nich možno popri vnútornom zdokonaľovaní kompozično-technických prostriedkov sledovať aj závažnú črtu individuálneho autorského profilu – polypersonalitu, schopnosť vedieť sa zaujať viacerými inšpiračnými okruhmi a citlivo, spontánne až vášnivo, v zhode s programovým zakotvením invencie ich tlmočiť v hudbe. Ak *Jarná symfónia* predstavovala seizmograf pocitov, zážitkov a kontaktov mladého umelca so svetom, získaných v študijnom prostredí, trojica skladieb z roku 1940 odhalila iné zdroje autorovej imaginácie: citovo úprimný a expresívne nasýtený prejav lásky k milovanej bytosti (piesňový cyklus *O mamičke*), zanietený až burcujúci odpor proti vojne (kantáta *Cantus filiorum*), či introspektívny záber do psychických zákutí jedinca (klavírne skladby *V samote*). Symfonická báseň *Leto* písaná roku 1941, nie je len idylickým obrázkom z prírody, ale aj sledovaním nepokojného, citovo rozjatreného vnútra človeka.


Seinem Freund, dem Pianisten Rudolf Macudzinski zu eigen

Svojmu priateľovi a pianistovi Rudolfovi Macudzinskému

JÁN CIKKER

op. 20

Concertino Koncertino

für Klavier und Orchester

pre klavír a orchester

Ausgabe der Klavier-Solostimme mit unterlegtem vom Komponisten eingerichteten zweiten Klavier als Ersatz des Orchesters

Klavírne sólo s podloženým klavírnym výťahom, nahrádzajúcim orchester, v úprave skladateľovej

Bratislava, 1. sept. 1943.

N. SIMROCK · LEIPZIG

Cikkerova senzibilita, reagujúca s plnou vážnosťou na podnety sprostredkované dobou a vlastným dozrievaním, vyžadovala po náročnom tvorivom vypätí, vloženom do výrazovo koncentrovanej a námetovo odvážnej kantáty i do zvukovo pôsobivej, farebne pestro inštrumentovanej symfonickej básne, psychologicky pochopiteľnú kompenzáciu, určité odľahčenie. V prvých mesiacoch roku 1942 skladateľ pomerne rýchlo dokončil koncertantnú skladbu – prvú a zároveň poslednú svojho druhu vo svojej tvorbe – *Concertino pre klavír a orchester.* Do partitúry vpísal: „Touto skladbou som zachraňoval mladosť svojho srdca pred životom, prijmite ju s tou istou detsky úprimnou a čistou radosťou, ako som ja na nej pracoval."

Tieto slová nie sú „návodom" pre pochopenie *Concertina* ako skladby unikajúcej pred aktuálnymi podnetmi a mučivými otázkami do izolovaného prostredia sentimentálnej spomienky na nevinnú a naivnú mladosť, nie sú odvrátením od života, ale osobitým súhlasom s ním, identifikátorom dôležitej psychickej dimenzie, ktorou skladateľ disponoval pri umeleckom vstupe doň. Touto dimenziou je čírosť invencie, spontánne až inštinktívne prejavená muzikalita, otvorenosť, zreteľnosť a temperament gesta, nefalšovaná expresia, čo sú atribúty v príslušnej miere prítomné vo všetkých predchádzajúcich dielach skladateľa – len vážnosť námetu a psychologizmus programovo zacielenej predstavivosti modifikovali ich kontúry. Voči bezprostredne predchádzajúcim kompozíciám sa *Concertino* v mnohom javí odlišne – je typom neprogramovej hudby, voči plnokrvnému a kaleidoskopickému symfonickému zvuku *Jarnej symfónie* či *Leta* ide o zreteľnú priezračnosť až jednoduchosť, prítomné kontrasty sa nezdôrazňujú, lež delikátne zaobľujú, dominuje homofónnosť, diatonika, simplifikácia akordicko-harmonickej štruktúry, tonálna jednoznačnosť, redukcia postihuje aj rozmer – skladba trvá necelých 15 minút. Napriek ústupu od romantickej expresie a napriek prítomnosti viacerých príznačných elementových kvalít neprešiel tu Cikker k akémusi variantu neoklasicisticky citeného nadhľadu, úspornosti a elegancie, nezriekol sa intenzity hudobnej výpovede. Zdrojom spomínaných zmien je akcent na špecifické kvality folklórnej proveniencie – *Concertino* možno chápať ako hold vitalite ľudového tanca.

V čase vzniku Cikkerovej skladby sa v slovenskej hudobnej tvorbe prejavilo zosilnenie národného sebavedomia, a to nielen vo voľbe námetov, ale aj v úsilí o priamočiaru identifikáciu

domácich štýlových znakov. Išlo o rozvíjanie osobitej syntézy melodických a tonálnych kvalít slovenského piesňového folklóru s kompozično-technickou základňou európskej postromantickej hudby, ktoré do slovenskej hudby vniesli v 30. rokoch predstavitelia nastupujúcej skladateľskej generácie. Na rozdiel od Moyzesa a Suchoňa, ktorí toto úsilie prezentovali nielen v opusovaných skladbách, ale aj vo viacerých úpravách ľudových piesní, Cikker sa vo svojej dovtedajšej tvorbe tomuto typu kompozičného kontaktu s folklórnym materiálom nevenoval. Jeho nová skladba neznamenala náhlu zmenu tvorivej stratégie, ani nebola ústupkom dobovému nacionalistickému nadšeniu; v *Concertine* prišlo skôr k upevneniu inštinktívne cítených melodických a rytmických elementov viažucich sa na slovenský folklór, uplatnených už v ranej *Sonatíne* pre klavír. Cikker nevolil tieto prvky z ornamentálnych, tým menej z ideologických pohnútok; pre neho boli identifikátorom domova, v ktorého bezpečí vyrastal, a boli pre neho významné aj z hlbších umeleckých pohnútok. Ľudová invencia symbolizovala čistotu a úprimnosť, v mnohom až naivnosť, korešpondujúcu s psychikou mladého skladateľa, a zároveň aj tvorivú autenticitu a bezprostrednosť. Pohybová i výrazová dispozícia folklórneho tanečného prejavu zas konvenovala jeho prirodzenému naturelu, plnému temperamentu, živelnosti, prudkých vzplanutí i citovej priamočiarosti. Vitalita a zdravo pulzujúci pohyb sa objavili nielen v *Sonatíne*, ale aj v orchestrálnom *Capricciu* i v druhej časti *Jarnej symfónie* – boli teda sprievodným znakom prvej etapy skladateľovej individuálnej tvorivej fyziognómie.

Voľbou koncertantnej skladby sa Cikker musel sústrediť na predtým neriešený vzťah sólového nástroja k orchestrálnej vrstve. Nezriekol sa väzby na klasicisticko-romantickú tradíciu koncertu ako typu umožňujúceho sólovému nástroju dominanciu, brilantnú zvukovosť, no na rozdiel od predchádzajúcich opusov určených klavíru (zvukovo striedmej *Sonatíny*, harmonicky expresívnych *Variácií* a elegickou náladou spútaných kontemplácií *V samote*) je *Concertino* farebne pestrejšie, výrazovo mnohotvárnejšie, bez honosnej virtuozity. Cikker je tematický skladateľ, preto v uvádzaní myšlienok vládne partnerský pomer medzi orchestrom a sólovým partom, pričom jeho dôvera v možnosti symfonicky traktovanej zvukovosti spôsobuje, že ani na jednom mieste orchester neskĺzne do roly prostého sprievodu. Ak klavír z výrazových a zvukovo-kontrastných dôvodov dominuje, vtedy sa orchester odmlčí. Táto koncepcia priamo určuje formové kontúry diela – *Concertino* plynie bez prerušenia od začiatku do konca. Sugerovaná jednočasťovosť, zodpovedajúca aditívnemu sledu čiastkových nápadov a Cikkerovej inklinácii k monotematickému zjednocovaniu, sa síce vďaka premenlivej väzbe medzi klavírnym a orchestrálnym partom a myšlienkovým kontrastom člení na 3 diely, kde stredný diel tvorí monológ sólového nástroja, no napriek obmieňaniu exponovaných nápadov a silnému zastúpeniu reprízových prvkov nemožno hovoriť o sonátovej forme. Skladbe zodpovedá pôdorys kombinácie variačného a rondového princípu, pričom kmeňový základ invenčnosti tvorí tanečný motív.

Už v prvých taktoch Concertina (Pr. 1) sa zračí Cikkerov spôsob myšlienkovej koncentrovanosti, ktorou eliminoval vlastnú spontánno-inštinktívnu imaginácio. Dvojtaktový motív, ktorý sa objaví vo fagote a viole, sprostredkuje v detaile vzťah kantabilnej celistvosti voči rozihranej tanečnosti. Príznačný presun prízvuku na ľahkú dobu v následnej ozvene skupiny drevených dychových nástrojov (s epizodickou zmenou párneho metra na metrum trojdobé) naznačuje odvodenosť z maniery v hre slovenských ľudových muzík. Vzápätí sa nakrátko predstaví klavír; nenadväzuje na motivické prvky introdukcie, ale uvádza arpeggiovú figúru ako jeden z elementov sonickej koncepcie sólového partu. Kantabilný nápad sa postupne rozvinie, sprevádzaný chromatickým protipohybom. Napätie medzi diatonickým motivickým obrysom a chromatickým, sonicky pôsobiacim pozadím (identifikovateľné už v *Sonatíne*), charakteristické pre Cikkerovo hudobné myslenie, sa v *Concertine* neuplatňuje polyfonicky, ale dialógom tematicky zreteľného obrysu motívov v pléne orchestra s figuratívne ornamentálnym a motoricky plynúcim zvukom klavíra.

Pr. 1



Pr. 2



Nástup motívu v klavíri (Pr. 2) je deklamačne rozvlnenou transformáciou úvodného kantabilného nápadu. Sprostredkuje vnútorné napätie voči prevládajúcemu monorytmickému pohybu, v ktorom sa objavujú prvky tanečnej periodicity (Pr. 3a). Ďalší variant úvodného motívu charakterizovaný melodickým zdvihom tvorí základ brilantného motorického toku, uvoľňujúceho koncertantné dispozície sólového nástroja. Zo vzájomného striedania deklamačného nápadu s variantmi tanečného motívu, s ornamentikou odvodenou z hry predníkov ľudových dedinských muzík (Pr. 3 b, c) sa do popredia presúva akcent na vtipnosť až roztopašnosť. Do tejto atmosféry sa náhle, prostredníctvom klavíra uvedie kontrastná myšlienka, lyricky precítené intermezzo, odhaľujúce kantabilitu ľudovej proveniencie v kondenzovanej a štylizovanej podobe. (Pr. 4) Jemne opalizujúce modálne harmónie, sprevádzajúce tento nápad, pripomínajú myšlienku zo záverečnej časti Sonatíny a priraďujú Cikkerovu invenciu k príbuzným slovakizmom v ranej tvorbe Alexandra Moyzesa (*Adagio* zo *Sonáty pre klavír*),

Pr. 3



Pr. 4



či Eugena Suchoňa (2. časť *Sláčikového kvarteta*). V závere prvého dielu sa navracia predchádzajúca hudba, konfrontujúca motorický pulz s variantmi tanečného motívu.

Druhý diel, alebo skôr meditatívne intermezzo, rozvíja v sólovom monológu deklamačný motív (Pr. 2), s ktorým sa klavír prvýkrát myšlienkovo uviedol. Ťaží z rytmickej pestrosti, umožňujúcej v pritlmenej polohe naznačiť vtipnosť až šibalstvo, zjednocovanej lyricky pôsobiacimi paralelnými terciami. Je to hudba bez náznakov sentimentu či idylickosti, stručná, výrazovo účinná. Jej kontrastnosť sa umocňuje následným nápadom, uvádzajúcim 3. diel, prenášajúcim invenčné zázemie skladby jednoznačne do sveta radostne rozihranej, vitálnej apoteózy slovenského ľudového tanca. Základom je rytmicky nápadný motív, descendenčnou rytmikou v dvojdobom metre poukazujúci na charakteristické vlastnosti valaského tanca stredoslovenskej proveniencie. (Pr. 5) Cikker síce nepodnikal folkloristické výpravy do dedín blízko svojho rodiska, Banskej Bystrice, nezapisoval piesne a nezaznamenával choreografiu tancov, jeho vystihnutie vrchovského koloritu daného tanečným temperamentom je však výsostne autentické.

Pr. 5



Príznačným prvkom pre skladateľov temperament a prejav nespútanej energie, svedčiacim o dokonalom vžití sa do archetypov ľudového hudobného myslenia, je vzostupný skok v melodike (kvarta, neskôr dva razy oktáva), zodpovedajúci radostnému pocitu, až roztopašnému zavýsknutiu. Základný nápad znie na spôsob ronda striedavo v orchestri i klavíri, variačne obmeňovaný v duchu ľudového cifrovania a rytmicko-metrických figurácií. V štádiu vyvrcholenia tanečnej férie sa zrazu ozve pripomienka lyrického intermezza z 1. dielu a neskôr i pár taktov z meditatívneho monológu. Rýchla kóda s návratom základného rondového motívu vzletne ukončuje skladbu.

Keď na jeseň roku 1942 prvýkrát zaznelo *Concertino* v podaní klaviristu Rudolfa Macudzinského (jemu skladateľ dielo dedikoval) a orchestra opery SND pod vedením Josefa Vincourka, nešetrili následné kritické ohlasy chválou, vyzdvihovali „zdravie, silu a radosť" (J. Haluzický v *Národných novinách*) novinky, dávali jej placet „najzrelšieho skladateľovho opusu, jedinečného v slovenskej hudbe" (Z. Bokesová v *Slovenskom denníku*) a oceňovali, že skladateľ sa v nej „zbavil prináročných požiadaviek svojej predstavivosti" (-k- v *Slovenskej pravde*). Dielo získalo roku 1943 Bellovu cenu mesta Bratislavy a čoskoro preniklo aj do zahraničia – spolu so skladbami Alexandra Moyzesa (*1., 2. symfónia, Jánošíkovi chlapci*) a Eugena Suchoňa (*Baladická suita, Nox et solitudo*) bolo uvedené ešte vo vojnových rokoch v Berlíne, Viedni, Záhrebe a Budapešti (pod taktovkou Ľudovíta Rajtera). Klavírny výťah *Concertina* vyšiel roku 1943 v lipskom vydavateľstve Simrock (plánovanú edíciu partitúry znemožnilo bombardovanie Lipska). Skladba dôstojne reprezentovala slovenskú hudbu i po vojne – roku 1946 zaznela na 1. ročníku Pražskej jari v podaní Zity Strnadovej-Parákovej a v Londýne na Prehliadke českej a slovenskej hudby ju hrala Líza Fuchsová.

V neskorších (z roku 1947) súhrnných pohľadoch na Cikkerovu tvorbu, ovplyvnených nacionalisticky a ideologicky motivovaným zjednodušením, sa *Concertino* považovalo za „úplne osamotene stojaci výtvor ... poukazujúci na spojitosti s českou a novou ruskou hudbou" (Bokesová), za dielo, „vyrastajúce priamo z ducha ľudovej piesne" (Zavarský), či za dôkaz skladateľovho „dôsledného zbavovania sa formalistických prvkov" (J. Šamko). Bolo zrejmé, že tieto výroky vyplynuli z nepochopenia Cikkerovho osobitného postavenia v slovenskej hudbe a genézy jeho hudobného myslenia.

Pokúsili sme sa poukázať na logickú začlenenosť *Concertina pre klavír a orchester* do predchádzajúceho vývinu Cikkerovej tvorby, jeho nadväznosť na *Sonatínu, Capriccio* či *Jarnú symfóniu*. Následným opusom skladateľa bola symfonická báseň *Boj* (s podtitulom *Vojak a matka*), kde sa jej autor musel znovu „vrátiť" k životu, k pálčivej realite vojnových rokov a vysloviť sa k nej protestným tónom, obdobným kantáte *Cantus filiorum*. Nie náhodou prepojil svoje dve symfonické básne motivickými i programovými súvislosťami, doplnil ich treťou skladbou, symfonickou básňou *Ráno*, dokončenou až roku 1946, a spojil ich do trilógie s príznačným názvom „O živote". Polypersonalitu Cikkerovej osobnosti zdôrazňuje fakt, že roku 1944 napísal *Slovenskú suitu*, vysoko štylizovaný a programovo projektovaný obrázok autentickej muzikality, v mnohom nadväzujúci na apoteózu slovenského ľudového tanca v *Concertine*. Neskôr skladateľ v podobnej funkcii zjednocovateľa skladobného celku použil tanečný pulz tematickej invencie v dramatickom tvare – vo svojej prvej opere *Juro Jánošík*. Tanečnosť, sčasti odvodená z tvorby učiteľa Vítězslava Nováka (*Zbojnícka sonatína*), nebola u Cikkera prejavom romantického ideálu národnosti v hudbe. Celkovým ladením, použitými kompozičnými prostriedkami, modálnym zakotvením, motorizmom či farebnosonicky projektovanými úsekmi v klavírnom parte možno *Concertino* zaradiť do kontextu tvorivej orientácie skladateľov prvej polovice 20. storočia, hľadajúcich vo folklórnom štrukturálnom i výrazovom zázemí oporu pre špecifickú invenciu (Ravel, Stravinskij, Bartók). Princíp sviežosti, radostnosti, vitality a hravosti v Cikkerovej tvorbe bol napokon v dobových súvislostiach vývoja slovenskej hudby vítaným obohatením základnej výrazovej palety, zastúpenej baladizmom, rapsodickosťou či idylizmom a v mnohom perspektívny aj pre iných skladateľov (Ferenczy, Zeljenka) v čase, keď autor *Concertina* nachádzal nové zdroje svojej zrelej predstavivosti v širšom než len folklórne artikulovanom zázemí.

Pramene:
Orchestrálna partitúra, Panton Praha-Bratislava 1965.

Nahrávky:
Rudolf Macudzinski, orchester SND dir. Ján Cikker, Supraphon DV5183; Ivan Palovič, Slovenská filharmónia, Ladislav Slovák, Opus 9112 8124.

Literatúra:
BOKESOVÁ, Z.: *Slovenská hudba*. Tatran Bratislava 1947.
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.
FALTIN, P.: *Bubnovanie na misku svedomia*. In: *Slovenská hudba* X/1966, č. 6, s. 233–239.
KRESÁNEK, J.: *Nad dielom Jána Cikkera*. In: *Úvahy o hudbe*. Bratislava, Panton 1965, s. 204–216.
MACUDZINSKI, R.: *Štvrťstoročie s Cikkerovým Concertinom*. In: *Slovenská hudba* roč. X/1966, č. 6.
HRUŠOVSKÝ, I.: *Formovanie hudobného myslenia Jána Cikkera*. In: *Slovenská hudba*, roč. X/1966, č. 6, s. 241–247.
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.

Desiaty raz v Žiline

Na pozadí 10. ročníka festivalu zaznievali rôzne osudové vety a prognózy. Nie vždy optimistické, nie vždy žičlivé. Ozývali sa aj kuvičie hlasy, ktoré tvrdili, že so zmenou (či nebodaj stratou) gazdu žilinské defilé mladého koncertného umenia celkom zanikne. Zmeny v štruktúre organizmu hlavného poriadateľa – Hudobného centra – akoby týmto nevábnym hlasom priťahali. Dnes, po skončení jubilejného Stredoeurópskeho festivalu koncertného umenia, však vieme čosi iné. Od 9. do 15. apríla prebehol v Žiline sled koncertov, ktorý do histórie podujatia pripísal jednoznačný úspech. V čom tkvie jeho podstata? Veď na prvý pohľad sa v porovnaní s predchádzajúcimi ročníkmi odvíjal z akomak zriedenej dramaturgickej osnovy, neoslňoval prvoplánovými hviezdnymi menami, ani zvláštnymi programovými atrakciami... A predsa: podarilo sa. Organizačný tím sa s plným nasadením zaktivizoval a zo základne kusých čriepkov dokázal vymodelovať a ponúknuť dôstojný a koncentrovaný celok. Samozrejme, s hutnou (a nevyhnutnou) podporou Spolku koncertných umelcov, hostiteľského Štátneho komorného orchestra Žilina, Slovenského rozhlasu a Ministerstva kultúry SR. Najväčší klad a sila festivalu tkvie v jeho základnom, prapodstatnom zámere, t. j. poskytnúť priestor prezentácii mladým (ale už dostatočne uvedeným) interpretom. Tá tohtoročná nádielka ponúkla zo zdanlivo skromného súčtu niekoľko silných tipov, veľakrát prekvapujúcej kvality... Nuž, skončil sa festival – nech žije festival, ktorý – ako vidno – nehodlá zľavovať zo svojich kritérií, ani sa skrývať za plané výhovorky o finančnej nepriazni, či o nedostatočnom záujme zo strany „menej zainteresovaných"...

Tak pristúpme k bilancovaniu:

Otváracím koncert festivalu patril už tradične **Štátnemu komornému orchestru Žilina**, tentoraz pod taktovkou šéfdirigenta **Leoša Svárovského**. Úsporné vyhranené gestá, jasná koncepcia a štýlová čistota sprevádzali interpretáciu Beethovenovej predohry *Stvorenie Promethea*. Prvé súťažné vystúpenie patrilo českému klaviristovi **Adamovi Skoumalovi** a dramaturgickému bonbóniku – uvedeniu málo hrávaného *Koncertu pre klavír a orchester g mol* op. 33 od Antonína Dvořáka. Skladateľ na pôdoryse obvyklej formy vytvoril závažné vety symfonického charakteru, v ktorých sa sólista rovnocenne podieľa na priebehu hudobného obsahu aj motivickej práce. Pre klaviristu je to nevďačný part na prezentovanie virtuóznych sólistických umeleckých ambícií, obzvlášť ak jeho výkon hodnotí medzinárodná porota. Vzájomné porozumenie a muzicírovanie sólistu a dirigenta však nikoho nenechalo na pochybách o hĺbke poznania hudobného materiálu. S potešením som opäť sledovala výkon ŠKO Žilina aj v Haydnovej *Symfónii G dur* (*„Vojenskej"*) Hob. I:100, ktorá zažiarila nadšením, ľahkosťou a neuveriteľnou dynamickou plastickosťou.

Najväčšie prekvapenie festivalu na mňa čakalo na druhý, nesúťažný, deň počas vystúpenia víťazov súťaží študentov slovenských konzervatórií. Napätá atmosféra v Dome umenia Fatra pred posledným vystúpením domáceho interpreta dávala tušiť, že študenti, ktorých bola v sále väčšina, očakávajú jedinečný výkon. A mali pravdu. Na pódium vystúpil skromný sedemnásťročný klavirista žilinského Konzervatória **Matej Arendárik**. Študent Dariny Švárnej si pre svoje vystúpenie vybral virtuóznu skladbu *Po lekcii z Danteho* op. 161 z klavírneho cyklu Franza Liszta *Roky putovania*. Hlboký ponor do podstaty diela bez samoúčelnej klaviristickej ekvilibristiky, ktorý vzhľadom na vek bol obdivuhodný, nenechal v sále nikoho chladným. Pred sebou sme mali jeden z najväčších klaviristických talentov posledných ro-



FOTO ARCHÍV

FRANTIŠEK A ONDREJ JÁNOŠKOVCI

kov na Slovensku; môžeme len dúfať, že jeho výkonnosť rokmi porastie.

V utorok, v tretí deň festivalu, vystúpil v Žiline **Slovenský komorný orchester** s jubilujúcim **Bohdanom Warchalom**. Počas desiatich rokov SKO pravidelne uvádzal na tomto festivale mladých, i začínajúcich koncertných umelcov. V tomto roku sa tejto cti dostalo dvom **bratom Jánoškovcom** – nádejnému huslistovi **Ondrejovi** a klaviristovi **Františkovi**, ktorý sa stal najmladším účastníkom 10. ročníka festivalu. Počas interpretácie diela Josepha Haydna (*Koncert pre husle, klavír a sláčikový orchester F dur* Hob. XVIII:6) sa pomaly, ale isto, rodilo ďalšie príjemné prekvapenie. Kým romantická virtuozita huslistu veľmi Haydnovi nesvedčila, skromný, nenápadný a precízny prejav mladučkého klaviristu ma postupne vtiahol „do hry" a veľmi skoro som si uvedomila, že ma očarila škála výrazových prostriedkov – úder, frázovanie, dynamika aj citlivá pedalizácia. Otázka o budúcnosti tohto talentu je na mieste. Možno, že o niekoľko rokov bude z neho nádejný hudobný skladateľ alebo klavírny virtuóz.

Po prvý raz na Stredoeurópsky festival koncertného umenia v Žiline prišiel **Brniansky komorný orchester**, ktorý sa zameriava predovšetkým na interpretáciu starej hudby s dôrazom na realizáciu archívnych objavov diel českého pôvodu. Do Žiliny so sebou priviezli diela Bohuslava Martinů (*Serenáda pre sláčikový orchester č. 2*) a Leoša Janáčka (*Suita pre sláčikový orchester*) v autentickej interpretácii, ako mi po koncerte povedal umelecký vedúci telesa **Jiří Mottl**. Spolu s nimi sa na koncerte uviedla aj dynamická maďarská huslistka **Ágnes Soltészová**. Už z minulých ročníkov festivalu bolo zrejmé, že *Štyri ročné obdobia* (*Koncerty pre husle a orchester* op. 8) Antonia Vivaldiho sú na jednej strane vďačnou poslucháčskou lahôdkou, na strane druhej nevďačnou prezentáciou pre samotného interpreta. Na dôvažok: živý, energický až excentrický prejav huslistky strhával orchester, nekorešpondoval s partitúrou a celkové vyznenie malo rozpačitý charakter.

ALENA ČIERNA

(Pokračovanie na str. 18)

K bežným dramaturgickým praktikám festivalu patrí „štafetová" prezentácia, t. j. priestor na pódiu pre nositeľa Ceny kritiky z predchádzajúceho ročníka. Tentoraz to bol klarinetista **Matej Drlička**, ktorý spolu s klaviristom **Ladislavom Fančovičom** zaplnil polprogram v piaty festivalový deň. Aj tento polrecitál patril k tým silným a hrejivým stránkam. Pod titulom Francúzska hudba (čo tiež bolo umnou dramaturgickou črtou večera) zneli skladby Camilla Saint-Saënsa (*Sonáta* op. 167), F. Poulenca (*Sonáta*) a Daria Milhauda (*Scaramouche*). V tejto náročnej zostave Drlička plne obhájil svoje kvality. Azda zľahčujúcim predznamenaním na jeho muzikantskej púti je aj to, že patrí do skupiny „dynastikov". Buduje teda zdatne na svojej genetickej výbave, je však zjavne oveľa ďalej, než naznačuje jeho vek (1976). Hrá preniknutý absolútnou muzikalitou, stotožňujúc sa s charakterom každého interpretovaného kusa, má štylistickú inteligenciu, prehľad aj nadhľad. S Drličkovým prednesom sa vhodne partnersky identifikoval L. Fančovič. Sólistické ambície potvrdil už viackrát, teraz doplnil svoj profil ako tvorivý komorný spoluhráč.

Nadšenie a posluchársku hudobnú satisfakciu striedali – mierne povedané – rozpaky z vystúpenia českého dua **Niederle – Lecian** (violončelo a klavír). Ich produkcia mala tak trochu púťovú príchuť, či v lepšom prípade žoviálne „osvetársky" ráz. Počnúc „scénickým" prvkom – vyvýšeným pódiom na pódiu pre violončelistu – cez samoúčelne ozvučenie či verbálne vstupy až po najpodstatnejšiu stránku mdlý, málo presvedčivý výkon. Nádej, že sa muzikantsky postupne nasýtime po bezvýraznom „nenástrojovo" skoncipovanom 3. opuse Fryderyka Chopina (*Brilantná polonéza C dur*, ktorá je pôvodinou, nie transkripciou!) nesvitla ani v Beethovenových mozartovských *Variáciách č. 2 Es dur*. Len nesmelo zasvetielkovala v *Talianskej suite* Igora Stravinského. Obaja interpreti (suplovali pôvodne ohlásenú kompletnú zostavu Trio Niederle) sú vybavení profesionálne, štandardne. Ich vystúpeniu však chýbala iskrivosť, presvedčivosť, ktorá náleží k znakom top-výkonov...

Fakt, že Slovensko je úrodnou liahňou kvalitných hlasov, potvrdil **Daniel Čapkovič**, a zároveň mierne spochybnil mýtus o tzv. slovenskej vokálnej škole. Tento dvadsaťtriročný barytonista disponuje ozajstným darom v podobe sýteho, farebného a lesklého hlasu. Aj program, ktorým sa snažil presvedčiť, mal skoncipovaný „prierezovo" – od slovenskej vzorky (Suchoň, Andrašovan), cez výber z Čajkovského cyklov, jeho *Onegina* až k postavám Verdiho a nakoniec k efektnej bodke, Giordanovej *Nemico della patria*, v ktorej mladý spevák zapôsobil aj suverenitou. Tou neoplýval v úvode (nešťastná voľba *Bačovských piesní* ako entré programu), handicapovala ho istá neuvoľnenosť, tá však postupne vyprchávala, tak, že Čapkovič dal k dobru svoj žiarivý volumen, prešpikovaný muzikalitou, ktorá, zaiste podporená ďalším vhodným školením a kultiváciou výrazu, dospeje do cieľovej roviny. **Danu Hajossyovú** pri klavíri sme vnímali ako senzitívnu sprevádzačku. (Zavše mi prekážala nadmerná pedalizácia, to je však vec vkusu.)

Klaviristka **Makiko Nakachi** študovala (a študuje) striedavo v rodnom Japonsku a v Čechách. Tak, ako sme v posledných desaťročiach od jej krajanov zvyknutí, aj ona prejavila zvláštnu afinitu k dielu Chopina. *Fantázia f mol* op. 49 a *Scherzo E dur* op. 54 patrili v Žiline k jej nesporne úspešnej prezentácii. Tu prejavila svoje sklony k subtílnej drobnokresbe, farebnej myšlienkovej hierarchizácii. Skladbám pridala apartný dych, ktorým zvyknú kolorovať chopinovskú poetiku inoeurópski (východní) interpreti. Beethoven (*32 variácií na vlastnú tému*) mal znaky koncentrácie a úcty k posvätným zákonom klasicistickej architektúry. Prekvapením bol klaviristkin záber do *Českých tancov* Bedřicha Smetanu. Tie pre svoje technické nároky, ale aj osobitý kompozičný rukopis nebývajú pódiovo príliš frekventované (aspoň u nás...). Pri *Skočnej* a *Slepičke* sme pookriali v bizarných obrázkoch českej klavírnej poézie s pôvabom komentovaných mladou perspektívnou Japonkou.

Nakoniec to najlepšie. To je každoročné žilinské heslo i pravidlo. Zvyčajne sa totiž po záverečnom festivalovom koncerte udeľuje Cena kritiky, ktorú po detailnom uvážení vyhlasuje medzinárodný tím porotcov. V zmysle spomenutého sloganu sa však na poslednom koncerte skutočne zišla silná, možno povedať až konkurenčná zostava interpretov. V prvom rade spomeniem mladého maďarského dirigenta **Gergelya Ménesiho**, ktorý si zaslúžil „apriórny" aplauz už kvôli faktu, že doslova v hodine dvanástej prijal záskok a na poslednom koncerte viedol orchester **Štatnej filharmónie Košice**. Ich spolupráca nebola premiérová, to však neznižuje superlatív Ménesiho vystúpenia. V *4. symfónii* (*„Talianskej"*) Felixa Mendelssohna Bartholdyho prejavil schopnosti minuciózneho staviteľa zohľadňujúceho v konštrukcii kompozície každý element. S orchestrom komunikuje nevtieravo, má však pevné a rozhodné gesto, obdarený je charizmou a muzikantským intelektom. Tak vyznelo jeho mendelssohnovské „sólo", ale rovnakými kvalitami sa podpísal aj pod sprievody, citlivo rešpektujúc koncepciu sólujúcich inštrumentalistov v inšpiratívnom dialógu.

Klavirista **Peter Toperczer ml.** ide v umeleckej stope svojho otca, ktorý v slovenskej pianistike predstavuje jednu z legiend. Syn – už občan ČR – potvrdzujúc rodinnú tradíciu ponúkol vlastnú charakteristiku prostredníctvom Beethovenovho *Koncertu pre klavír a orchester č. 3 c mol* op. 35. Svoj naturel definoval s (rovnakým) ratiom, prehľadom. Kontúry jeho línií však vyznievajú mäkšie a azda senzitívnejšie. Toperczerova dynamika je farebná, plná vzletu, jeho kadencie sú iskrivé a tvorivé. Okrem úctyhodného umeleckého rezultátu zadal tak Toperczer – syn nevdojak priestor konfrontácii.

Last but not least, tak znie britský slogan, slogan krajiny, z ktorej si „odskočil" tam študujúci violončelista **Michal Sťahel**. Dvadsaťjedenročný hudobník má už riadnu kolekciu cien a uznaní. 15. apríla mu k nim pribudla Cena kritiky zo žilinského festivalu. Za prvý triumf považujem už voľbu skladby. V jeho prezentácii nezneli obohrávaný Haydn, Dvořák, Čajkovskij, ale *Koncert pre violončelo a orchester c mol* op. 85 Edwarda Elgara. Pre Sťahela bola táto u nás nie príliš často hrávaná skladba atraktívnym médiom, prostredníctvom ktorého hýril informáciami. Jednak o pôvaboch a nevšedných zákutiach kompozície samotnej, jednak o interpretačných rozmeroch, v ktorých znovu potvrdzoval a prehlboval svoju muzikantskú identitu: ako typ cítiaci, uvažujúci, harmonický. Sťahelovo ocenenie hreje o to viac, že reflektuje vedomosť o skromnom mladom umelcovi, ktorý cieľavedome a priamo kráča za ušľachtilou métou...

Čo dodať na záver? Azda už len opakovane zvolať: skončil sa festival, nech žije festival! Zaslúžime si ho. Nielen jeho hlavní aktéri, mladí umelci, nielen my, prajní pozorovatelia, ale napríklad aj Žilina, jej živé prostredie a vďačné, vnímavé publikum.... ◘

LÝDIA DOHNALOVÁ

SF V APRÍLI

Slovenský komorný orchester a **Bohdan Warchal**, to sú konštanty, pôsobiace v našej hudobnej kultúre už štyridsať rokov. Neuveriteľné! Keď vôbec niekoho, tak toto teleso s jeho zošedivením, no stále mladícky vitálnym umeleckým vedúcim možno zaiste považovať za symbol kontinuity a do veľkej miery aj kvality, a to napriek mnohým personálnym zmenám a umeleckým peripetiám posledných rokov. Ku koncertu **7. apríla** warchalovci pristúpili nanajvýš inovačne; vybrali si dve transkripcie diel, pôvodne určených pre sláčikové kvarteto, resp. kvinteto a koncertantnú skladbu pre dosť neobvyklé nástrojové zoskupenie od nedávno zosnulého mimoeurópskeho autora.

Jediným významným komorným dielom Antona Brucknera je *Sláčikové kvinteto F dur*. Nejasnosť autorského zdroja transkripcie pre sláčikový orchester mi v tomto prípade prekážala menej ako násilné vytrhnutie jednej časti z organického kontextu viaccasťovej cyklickej skladby – mienime sa k týmto čudesným praktikám 19. storočia vracať? Okrem toho sa mi nezdá, že by kontemplatívno-expresívne hĺbky tohto napoly neskoro– a napoly novoromantického *Adagia* z pera katolíckeho mystika Brucknera predstavovali vhodný úvod k následnej expanzii juhoamerického štylizovaného folklóru (bol to však zaujímavý kontrast). Warchalovci sa nanajvýš trudnomyseľného Brucknera chopili s prirodzenou, odľahčenou, nezáväznou noblesou, no vo sfére hudobného charakteru mu čosi ostali dlžní. (Chcelo by to totiž viac pokoja a rozvahy.) Na našich koncertných pódiách sa málokedy stretávame s artificiálnou hudbou argentínskej proveniencie, takže *Koncert pre gitaru, akordeón a orchester* od Astora Piazzollu (1921–1992) mohol unavené mysle skalných poslucháčov výborne osviežiť. Ide o šikovne prepracovanú, jemnú spleť typicky južanskej nostalgie a temperamentu, štylizovaných tanečných rytmov, harmonických a zvukových postupov novšieho pôvodu a subtílnej koordinácie všetkých účastníkov hudobného procesu. Dvom z nich, **Jozefovi Zsapkovi** (gitara) a **Borisovi Lenkovi** (akordeón) pripadla hlavná rola sólistu, a obaja ju zvládli vynikajúco. Pravda, so suverenitou, precíznosťou a fenomenálnou muzikalitou J. Zsapku je naše publikum dôverne oboznámené; ale aj u mladšieho B. Lenku bolo možné obdivovať inštrumentálnu brilanciu, intelektuálnu kontrolu a čarovanie nádherných kantilén. Mne neznámy prídavok z hudobnoštýlového okruhu blízkeho Piazzollovi sa potom vynímal ako sústredená exemplifikácia spomenutého južanského melancholického temperamentu a vrcholnej muzikálnej „kompetentnosti" oboch hlavných aktérov, tentoraz bez sprievodu.



FOTO M. FOLDEŠOVÁ

B. LENKO

Ani napriek dvojnásobnému pobytu Franza Schuberta v Želiezovciach nemá jeho tvorba na Slovensku najslávnejšie recepčné a interpretačné tradície; s výnimkou zopár „hitov" by sa dalo tvrdiť, že Schubert je u nás neznámy. Jednou z výnimiek je *Sláčikové kvarteto d mol* (*„Smrť a dievča"*) D 810, ktoré odznelo v druhej polovici koncertu, v transkripcii pre sláčikový orchester (Warchalovci pravdepodobne siahli po Mahlerovej úprave, i keď to bulletin neuviedol). Navzdory všetkým pozitívnym čiastkovým výsledkom snaženia SKO som si z toho pokusu odniesol prinajmenšom zmiešané dojmy. Radikálne zahustenie, „zhrubnutie" pôvodného zvuku vyžaduje totiž enormnú túžbu po homogenite, jednote, splývanie jednotlivých hlasov, aby inštrumentálna transkripcia získala legitimitu. Warchalovcom sa na tomto poli nedarilo vždy najlepšie, niekedy sa veru nevyhli ťažkopádnosti (2. časť) ani nedostatku rytmickej pregnantnosti, švihu (daktylové synkopy 3. časti), a aj piana mohli byť celkovo presvedčivejšie. Na druhej strane ma predovšetkým 1. časť upútala intenzívnou tvarovacou vôľou, „dýchajúcimi" frázami, emotívnym ponorom, vášnivosťou, plnokrvnosťou a oduševneným vzletom – to sú však všeobecne známe atribúty hudobného prejavu warchalovcov. Najmä ku koncu diela začala väčšmi absentovať i trpezlivosť k tvorbe veľkých schubertovských oblúkov, plôch – ich adekvátne stvárnenie je však takmer syzifovskou úlohou, ktorú zvládne málokto. Na záver všetkého B. Warchal siahol k najosvedčenejším tradíciám SKO a poloprázdnej Redute predviedol Corelliho *Sarabandu*. Možno mu napadlo ono staré známe: koniec dobrý, všetko dobré...

Koncert **13. apríla** vzhľadom na svoju dramaturgickú zostavu mohol aj priťahovať. Aj začiatok bol sľubný. Verdiho predohra k opere *Sila osudu* **Ondrejovi Lenárdovi** zjavne vyhovovala, mali ju takpovediac v krvi aj hráči, okrem toho tento strhujúci Verdiho evergreen rozhodne nie je odkázaný na nejaké zvláštne filozofické zahĺbenie či precízne vypotenú „mikro"-prácu zo strany dirigenta. Naopak, pod Lenárdovou taktovkou mal spontánny, prirodzený, dramatický ťah, presvedčivé gradácie a veľa vzruchu.

Lahôdkový a azda aj elektrizujúci Verdi však kvalitatívny potenciál tohto večera, bohužiaľ, zväčša vyčerpal. Brahmsov *1. klavírny koncert d mol* op. 15 v našich končinách príliš často nezaznieva; vzhľadom na mimoriadnu náročnosť tohto diela a slabučké interpretačné tradície Brahmsa na Slovensku som s istou skepsou očakával, ako si s ním poradí **Peter Toperczer**. Nuž, môžem prezradiť, že jeho vystúpenie moje očakávania predstihlo – ibaže opačným smerom. Bolo by azda potrebné v prvom rade aspoň heslovite definovať estetiku, resp. interpretačné zameranie P. Toperczera; to predstavuje najmä intelektuálne zmocnenie sa hudby, snahu o perfekcionizmus, triezvy prístup k hudobnému dielu. Lenže Toperczer sa túto „estetiku" snažil doviesť do extrému, akoby sa pokúšal vypnúť city a emócie, stvárniť sledy tónov podľa akýchsi presne vypočítaných matematických modelov; to malo za následok značnú nivelizáciu dynamiky a agogiky na malých plochách, strnulosť hudobných fráz, redukciu „dýchavičnosti", pružnosti men-

ších a väčších hudobných procesov. Hoci tento suchý a hudobne ťažko odôvodniteľný akademizmus nemá ani v najmenšej miere moje sympatie, v prípade úspešnej realizácie by získal akú-takú legitimitu; lenže človek po prvé nie je stroj, po druhé v Toperczerovej hre sa objavilo až priveľa drobných, dobre počuteľných a rušivých nečistôt a technických zaváhaní. Nemám istotu, či sa to dá pripísať iba na vrub momentálnej indisponovanosti... Najmä v poslednej tretine diela som mal pocit, že Toperczerovi sa jednoducho míňali sily. Interpretačný „vklad" filharmonikov spočíval v ťažkopádnej hre, vedúcej k rušeniu kontinuity hudobných línií, ktoré sa čoraz viac premieňali na množstvo „bodov". Dávno som nečakal tak túžobne na koniec diela ako tento štvrtok.

Krátka druhá časť koncertu mohla neblahý stav vecí napraviť, a tak sa aj stalo. Pravda, výrazný kvalitatívny skok to nebol. Ondrej Lenárd k partitúre symfonickej básne *Smrť a vykúpenie* od Richarda Straussa pristupoval príliš veľkoryso. Áno, v hrubých črtách mohla táto interpretácia aj uspokojiť: obsahovala zreteľné kontúry veľkých výrazových kriviek a zlomov, istú emotívnu silu a – hoci trochu unavenú – vášeň, monumentalitu a šírku. Opäť sa však strácali tie malé evolúcie a hudobné deje, nehovoriac už o množstve dokonale prehlušených sláčikových figurácií. Samozrejme, táto Straussova partitúra je nesmierne náročná, preťažená, hustá. Ale prečo by sa nemohlo viac dbať na *pianissimo* na začiatku a na konci, *molto espressivo* pri záverečnom stupňovaní, *dolce* a *cantabile* pri romanticky vyklenutých melódiách...

TOMÁŠ HORKAY

V predveľkonočnom období sa i dramaturgia Slovenskej filharmónie prihlásila svojím mimoriadnym koncertom k tradícii, ktorá má v našom meste hlboké korene. Tohtoročný Veľkonočný koncert bol venovaný jednoznačne J. Haydnovi: *Symfónii e mol („Smútočnej")* Hob. I:44 a oratóriu *Sedem posledných slov nášho Spasiteľa na kríži* Hob. XX:2.

Symfóniu e mol stvárnil dirigent **Pavol Tužinský** s orchestrom SF ťažkopádne a s falošným pátosom, ktorý akoby chcel vrátiť hudbu do prísnej strnulej „vznešenosti" baroka. Metrická a rytmická pulzácia bola retardovaná niekedy až nezrozumiteľným gestom dirigenta. Nepresné nástupy, nejednotné ozdoby – samá približnosť, nevypracovanosť...

Kľúčovým programovým bodom koncertu bolo predvedenie už spomínaného veľkonočného oratória. Pod jeho interpretáciu sa okrem SF a SFZ podpísali sólisti **Henrieta Lednárová** – soprán, **Elena Garajová** – alt, **Ľudovít Ludha** – tenor, **Vladimír Kubovčík** – bas.

K siedmim posledným slovám, či presnejšie myšlienkam, ktoré odzneli na kríži, pristupuje autor s posvätnou úctou najskôr ich citujúc. Biblický text zaznieva v rúchu harmonizovaného gregoriánskeho chorálu s nepatrným pohybom melodického hlasu na spôsob responzoriálneho spevu. Cieľ je jasný – slovo musí vyniknúť a hudba sa tejto požiadavke jednoznačne podriaďuje. Po skončení citátu dostáva sa k slovu hudba plná myšlienkových zvratov s jedinečnou prepojenosťou celého vokálno-inštrumentálneho aparátu. Je zvláštne, ako Haydn spojil klasický sloh s barokovou vznešenosťou, kde je všetko zbožne upriamené na transcedentálne hodnoty. Melodické hlasy sa stávajú výslednicou vnútorného bohato prepracovaného harmonického pohybu hlasov. Nič nesmie narušiť majestát smrti – ani nápadná egocentrická melodika, ani extrémne dramatický priebeh hudby, ktoré by oslabili pietu utrpenia. Haydn, u ktorého vždy obdivujeme ľudovosť, zemitosť, sa v tejto hudbe stáva askétom, hlboko zbožným mužom, ktorý sa k viere hlási prostredníctvom svojej hudby. Najpresvedčivejšie vyzneli v tomto oratoriálnom klenote zbor a sólisti, a to vďaka skvelému naštudovaniu so zbormajsterkou **Blankou Juhaňákovou**. Orchester sa utápal v nepresnostiach a dirigent v neujasnenom, nezrozumiteľnom geste. Veľkosť Haydnovej hudby však dominovala – jeho svätá hudba vo mne stále doznieva.

Posledné dva abonentné koncerty v **apríli (27. a 28.)** nám pripomenuli velikánov nemeckej hudby J. Brahmsa a R. Straussa. Zhodou okolností sa na tomto koncerte ocitli vedľa seba diela, ktorých príbuznosť nespočíva len v genéze nemeckej hudby, ale i v niečom oveľa praktickejšom a rudimentárnejšom. Brahmsov *Koncert pre husle a orchester D dur* op. 77 ako i Straussova *Alpská symfónia* majú spoločného menovateľa: inšpiráciu bezprostredne sa viažucu na Alpy. Brahms písal svoje koncertantné veľdielo v korutánskych Alpách a R. Strauss v okolí Zugspitze. Rozdiel v prístupoch je však obrovský. Zatiaľ čo Brahms sa nezriekol fenoménu svojej absolútnej hudby, Strauss si zakoketoval s programovosťou a popisnosťou. Zatiaľ čo u Brahmsa dominuje poetická neha, zvnútornené symfonicko-koncertantné fluidum, Strauss si v pravom slova zmysle zakoncertoval s orchestrom a ukázal sa ako kráľ inštrumentálnej výrečnosti. Túto diametrálne odlišnú, no predsa len „alpskú hudbu" interpretačne stvárnili **SF**, dirigent **Friedrich Haider** a huslista **Ewald Danel**. Notoricky známe okol-



FOTO ARCHÍV

F. HAIDER

nosti vzniku Brahmsovho *Koncertu pre husle a orchester* azda netreba popisovať, ani Brahmsov vzťah k huslistovi Josephovi Joachimovi (len pre zaujímavosť: narodil sa v Kopčanoch/Kittsee pri dnešných rakúsko-slovenských hraniciach). Netreba ani krasorečniť na tému tohto neprekonateľného husľového koncertantného diela. Spomenúť však treba prístup Ewalda Danela k Brahmsovi. Vyžarovala z neho od prvého taktu úcta a bázeň. Vo svete, v ktorom je plno pompéznosti a exhibicionizmu, stojí za povšimnutie, keď sólista chce presvedčiť svojou introvertnosťou, muzikalitou, keď sa chce pokorne odovzdať dielu. Noty na pulte mi vôbec neprekážali, naopak, prítomnosť zápisu považujem za duchovnú prítomnosť autora. Danelov prejav bol zrelý – plne chápal symfonický sloh J. Brahmsa, ale aj komorné zákutia jeho hudby. V jeho hre dominovali mäkkosť a poetická neha. Počúval orchester a orchester „počúval" jeho. Ťažil zo svojich skúseností koncertného majstra i komorného hráča. S orchestrom a dirigentom nepretržite komunikoval.

V *Alpskej symfónii* Richard Strauss potvrdil, že vzlietnuť do nebeských výšin môže len ten, kto sa vie nadchnúť spevom vtákov a započúvať sa do cengotu

kravských zvoncov. Strauss sa nebojí, že bude naivný a detinský, keď v jeho hudbe zaznie žblnkotanie potôčka či hukot vodopádu. Vie navodiť skutočnú pastorálnu náladu. Vie vyčariť zvuky búrky. Strauss vedel, že hudba nie je kabinetná racionálna skladačka. I keď sa v *Alpskej symfónii* pohral ako dieťa s popisnosťou, predsa len: on, R. Strauss, si to mohol dovoliť. Jeho hudba je gejzírom nápadov v neprekonateľnom inštrumentačnom šate. Vietor, dažďové kvapky, dvíhajúca sa hmla – to je len začiatok abecedy jeho orchestrálnej bohatosti, to sú len registre, s ktorými sa pohráva. Znamenitý dirigent F. Haider prenikol do detailov tejto hudby. Rozohral orchester k veľkému výkonu, i keď, žiaľ, sa objavili technické a intonačné približnosti či nepresnosti v sekciách dychových nástrojov. V programovom bulletine bola Alpská symfónia vtipne prirovnaná k vysokohorskej „Tour d'orchestre", k čomu by bolo potrebné dodať – vzhľadom na nedostatok oxygénu v auditóriu, že v ťažkých podmienkach...

Odchádzajúc z koncertu som mal dobrý pocit. Počuli sme veľkú hudbu v znamenitej interpretácii.

IGOR BERGER

MLADÍ MLADÝM

2. 2. 2000 – v tento magický dátum – sa na pódiu SF v rámci rovnomenného cyklu predstavil **Symfonický orchester Konzervatória v Žiline** s vynikajúcim mladým dirigentom **Karolom Kevickým**. Na koncerte zazneli diela naozaj zvláštnej autorskej zostavy: Wagner, Gašparík, Dibák, Barber, Moyzes. Rozsah venovaný slovenskej tvorbe na „zájazdovom koncerte" bol príjemným prekvapením.

Profesionálna príprava, rozvaha, umelecký nadhľad, pevná ruka a aj odvaha „odklepnúť" niečo, čo sa nevydarilo, to je prvý dojem zo suverénneho výkonu dirigenta Karola Kevického s jeho mladým orchestrom, ktorého je aj „šéfdirigentom". Orchestrálna prax tohto absolventa AMU je pestrá, naznačuje, že jeho ambície dosiahnuť viac sú podložené prirodzeným talentom, veľmi dobrou prípravou, potrebou neustále robiť a určite sa neskončia pri šéfovaní symfonického orchestra na konzervatóriu.

Symfonický orchester Konzervatória v Žiline zaujal v každej skladbe pomerne vyrovnaným výkonom. Úvodná nenáročná predohra k Wagnerovým *Majstrom spevákom norimberským* bola zahraná s primeranou pietou, orchester mal sýty zvuk a línie sa plasticky prelínali. V *Adagiu pre sláčiky* op. 11 od Samuela Barbera sa ukážkovo predstavili sláčikári s vygradovanou, expresívnou líniou kantilény, ktorá bola zvučná a farebná aj v hlbokých tónoch. Zvyšok koncertu patril slovenským skladateľom.

Odvaha, s akou mladí hudobníci prezentovali časť svojho vystúpenia v Bratislave s pôvodnou domácou tvorbou, je ozaj netypická. Skladbe Róberta Gašparíka *Profundus motus (Hlboký pohyb)* op. 41 – pre sláčiky a hoboj vtisol dirigent pečať pozitívnej hudby. Gašparík načrtol presné kontúry náladových obrazov s náznakom princípu concerta grossa. *Suitu pre symfonický orchester* op. 56 Igor Dibák venoval Konzervatóriu v Žiline a koncipoval ju tak, aby sa efektne predstavili všetky sekcie v orchestri. Skladba sa vyznačuje brilantnou inštrumentáciou, výrazne formovanými témami, vtipným narábaním s rytmickou zložkou, pripomínajúc dobré tradície rozličných európskych hudobných „neoizmov". To všetko stvárnil orchester pod vedením Karola Kevického s veľkou chuťou a plasticky, jednotlivé sólové vstupy, aj výkony sekcií boli spontánnym kolektívnym muzicírovaním, ktoré malo šťavu a iskru.

Myslím, že dirigent Karol Kevický v tejto skladbe ukázal bravúrne spektrum svojich technických aj výrazových možností. S napätím som teda čakala záverečnú *Partitu na poctu Majstra Pavla z Levoče* op. 67 od Alexandra Moyzesa. Možno práve mnohofarebnosť 5-časťovej skladby, v ktorej sú malá aj veľká fúga, meditácia aj chorál, intráda aj sarabanda a veľké finále, spôsobila sem-tam menšie kolízie. Lenže orchester bol predsa len v pevných rukách K. Kevického a tak k záveru naberala *Partita* na presnosti a po robustnej sarabande zazneli impozantné *Finále, Chorál* a veľká fúga už celkom suverénne.

Bol to dôstojný záver koncertu Mladí mladým. SO Konzervatória v Žiline urobil v Bratislave dobré meno svojej škole i svojmu dirigentovi Karolovi Kevickému. Navyše pripomenul, že aj so slovenskými skladbami možno mať úspech a že pre budúcnosť symfonických orchestrov na Slovensku je tu niekoľko liahní orchestrálnych hráčov. Je medzi nimi aj Žilina.

MEŠKA PUŠKÁŠOVÁ

DVAKRÁT SOSR

Tretí tohtoročný koncert **Symfonického orchestra Slovenského rozhlasu**, ktorý sa uskutočnil **9. marca** v Koncertnom štúdiu Slovenského rozhlasu, niesol prívlastok „francúzsky". Toto adjektívum je oprávnené asi na sedemdesiat percent; klaviristka prišla síce z krajiny galského kohúta a dirigent pochádzal z francúzsky hovoriaceho územia Kanady, dvaja autori večera boli toho istého pôvodu, ale Igor Stravinskij, ako je známe, Francúz nikdy nebol...

Odhliadnuc od toho sa mi dramaturgia koncertu páčila. Debussyho populárne *Faunovo popoludnie* (správnejšie *Prelúdium k faunovmu popoludniu*) ako symbol impresionizmu je ideálnou introdukciou, navodzujúcou atmosféru pokojnej kontemplácie, sťaby umožňujúcu blažené prijímanie hudby. 32-ročný kanadský dirigent **Charles Olivieri-Munroe** stvárnil túto skladbu na štandardnej úrovni s akcentom na jej elegické a melancholické črty. *5. koncert pre klavír a orchester F dur* od Camilla Saint-Saënsa s prívlastkom „Egyptský" sa ani zďaleka nehráva tak často ako *Faunovo popoludnie*. Svojím výrazovým bohatstvom, komplexnosťou formy, melodickou invenciou a v neposlednom rade pianistickou bravúrou však dokáže silne osloviť. Mladá a sympatická klaviristka **Patricia Pagnyová** zaujala suverénnym, disciplinovaným výkonom a zrelou koncepciou, ktorá sa vyhla akýmkoľvek náznakom sentimentálnosti. Na druhej strane som od nej najmä v poetických miestach očakával viac nehy a väčšie dynamické vyklenutie melodických oblúkov a vôbec – veľkorysejšie frázovanie. Patricia sa vyznamenala predovšetkým mohutnou energiou a motorickým elánom v rýchlych častiach a vo všeobecnosti akousi povznesenou intelektuálnou noblesou, jej hre však zatiaľ chýba viac emotívnej intenzity a spontánnej, živelnej iskry. Zdá sa však, že Pagnyová má pred sebou veľkú budúcnosť. Nedá mi, aby som sa niekoľkými slovami nepozastavil nad málo prepracovaným a diferencovaným orchestrálnym sprievodom.

Istá povrchnosť poznačila aj interpretáciu populárnej baletnej suity *Petruška* od veľkého kozmopolitu Igora Stravinského. Po impresionistických kontempláciách Debussyho a romantickej noblese Saint-Saënsa tak prišlo na rad dielo stojace pevne na pôde drsného neofolklorizmu začiatku storočia, no nezriedka – pravda, zväčša v zmysle paródie – pripomínajúce široké romantické gestá. Túto pomerne náročnú partitúru Munroe zvládol istou rukou, sprítomnil ju jednotným, uceleným ťahom a zvukovo dostatočne transparentne; mnohí z hráčov SOSR sa blysli výbornými individuálnymi výkonmi. Ak sa však na prezentáciu diela pozeráme kritériami

obsiahlych a rôznorodých kvalít hudobného textu, nemôžeme byť s predvedením *Petrušku* spokojní. Dirigentovi do značnej miery chýbali napnuté, tvrdé ostinata, brutálna sila rytmickej energie, posmešná groteska triviálnych valčíkových melódií či strhujúca expresívnosť romantických reminiscencií. Charles Olivieri-Munroe však svojím príťažlivým vystupovaním zjavne imponoval (najmä dámskej) časti publika. Nuž, aj to patrí ku koncertnému životu...

TOMÁŠ HORKAY

Slovenský rozhlas pozýval **6. apríla** na Veľkonočný koncert s príťažlivým programom z tvorby W. A. Mozarta.

Iskrivý *Koncert pre klavír a orchester A dur* KV 414 interpretoval **Ivan Gajan**, hudobník s pokojným, hudobne kultivovaným prejavom. Klavirista pôsobí voči hudbe zdanlivo dištancovane, no v skutočnosti má ujasnenú predstavu o tom, čo chce skladateľ svojou hudbou sprostredkovať, i o tom, čo môže urobiť on sám. Preto jeho hudobný prejav vyznieva jednoducho a bezprostredne. Jeho úder je disciplinovane prispôsobený hudobnému štýlu – cítime hudobný vkus i dobrú predstavu o frázovaní. Gajan miernym prízvukovaním diferencuje hudobný materiál, nepreháňa gradácie. Reagovanie na efekty zdôrazňované skladateľom v kadenčnom priestore prinieslo ucelený hudobný prejav zodpovedajúci notovému zápisu.

Symfonický orchester Slovenského rozhlasu s dirigentom **Róbertom Stankovským** by bol urobil dobre, keby sa bol dal klaviristom hudobne „viesť", alebo ho aspoň výraznejšie sledoval. Lepšie by boli vynikli „dialógové úseky" preberania tém v expozíciách rýchlych častí. V *Andante* by sa bolo žiadalo poskytnúť klaviristovi viac priestoru. Zmyslom spolupráce v hudbe je vzájomné dopĺňanie. Názor, že koncert je vecou sólistu a orchester „sprevádza", nezodpovedá hudobnej skutočnosti najmä vtedy, ak orchestrálne teleso má predpoklady prejaviť svoj hudobný charakter. V tomto špecifickom prípade patrí úspech I. Gajanovi.

Dramaturgickým ťažiskom koncertu bolo *Rekviem d mol* KV 626, atraktívna a rovnako interpretačne zákerná skladba. Na jej úspešnom vyznení mal nemalý podiel dobre vedený miešaný zbor **Collegium technicum**. Imponovali pekne znejúce hlasy **H. Lednárovej** a **E. Henzelovej. A. Vovk** s peknou farbou hlasu by mal svoj materiál rozvíjať. **G. Beláček** zapôsobil zo sólistov najvýraznejšou artikuláciou, skôr však operným než koncertným poňatím partu. Sólisti brali svoj podiel na stvárňovaní seriózne a s úctou, s vrcholením vo dvoch vokálnych kvartetách pripomínajúcich inštrumentálnu hru.

Orchester sa pohyboval v extrémnych situáciách buď bez farby, buď v „revolučnom" nasadení, v ktorom hráč na bicích nástrojoch by sa len násilím dal ochrániť pred vlastnou vervou útočného zvuku. Dychové nástroje zas interpretovali hudbu evokujúc pohrebný sprievod.

Asi nik sa nezamyslel nad tým, čo znamená sprostredkovať poslucháčovi atmosféru vážnej, zádušnej omše, čo je v istom zmysle slávnostný duchovný akt. A to nehovorím o štylistických nuansách, keď Mozart tak rád osciluje medzi názvukom na operu, talianskym inštrumentálnym štýlom a nadväznosťou na Bacha a Händela. Zrejme by bolo priveľkou záťažou odhaľovať Mozartovu snahu o nové vyjadrenie liturgického textu, na čo treba mať ujasnenú predstavu o štylistike interpretácie cirkevnej hudby všeobecne. Je to neľahké, keď *Rex Tremende majestatis* a *Recordare* sú podľa Mozartovej koncepcie vrcholom a počnúc *Benedictus* stráca dielo výrazne na hudobnej kvalite. Všetko v podstate je obsiahnuté v partitúre, pri jej správnom prečítaní to možno sprostredkovať poslucháčovi.

INGEBORG ŠIŠKOVÁ

ZDRUŽENIE KOMORNÝCH HRÁČOV

Veľkonočné koncerty majú v Bratislave tradíciu i poslucháčske zázemie. Koncert **Združenia komorných hráčov** (teleso vzniklo z členov bývalej Komornej opery SND) malo po stránke dramaturgickej dva rozdielne polčasy – profánny a sakrálny.

V *Koncerte pre dvoje huslí a sláčikový orchester d mol* J. S. Bacha sa nám okrem spomínaného orchestra s mladým dirigentom **Martinom Majkútom** (študuje na VŠMU dirigovanie u prof. B. Režuchu) predstavili sólistky **Ivana Sovová** (4. ročník VŠMU) a **Daniela Načeva** (členka orchestra SND). V notoricky známom diele akým je tento dvojkoncert je väzba na interpretačný ideál veľmi silná. Problém interpretácie v tomto prípade spočíval v neujasnených tempách, prvá časť bola hektická, nepokojná; pri väčšej vnútornej vyrovnanosti mohlo byť i tempo živšie. Problematická bola pomalá časť. Všetko v nej bolo nervózne, uponáhľané. Veď to je modlitba, meditácia, rozhovor s nebom... Pritom dielo bolo technicky zvládnuté vcelku dobre.

Koncert pre violončelo a sláčikový orchester G dur A. Vivaldiho stvárnil majstrovsky **Jozef Podhoranský**. Z jeho interpretácie vyžaroval nadhľad, do ktorého rušivo zasahoval kontakt s orchestrom. Žiaľ, združenie komorných hráčov nepochopilo a nepodporilo Podhoranského interpretačné zámery. Všetko bolo približné, nepresné. Dirigent, hoci jednoznačne talentovaný a schopný, nemá dostatočné skúsenosti pri práci s orchestrom. Darmo vyrastá u dobrého pedagóga, keď sa všetko odohráva v rovinách teoretického vyučovania a to najdôležitejšie, živé muzicírovanie s orchestrom má len sviatočný charakter. V Pergolesiho *Stabat Mater* som si uvedomil, že zvýšené úsilie, ponor do diela, môže priniesť kvalitnejší výkon orchestra. Možno i dirigent práve v tomto diele pritvrdil svoje požiadavky voči orchestru a išiel nekompromisnejšie za svojím cieľom. Podarilo sa mu aspoň trochu stmeliť zvukovú a výrazovú nejednotnosť nástrojových skupín. Pergolesiho kantáta je však postavená predovšetkým na dvoch sólistických vokálnych partoch, ktoré stvárnili sopranistka **Dagmar Žaludková** (hosťujúco pôsobí na niekoľkých divadelných scénach SR a ČR) a mezzosopranistka **Veronika Fialová** (poslucháčka VŠMU). Skladateľ ani v tomto svojom poslednom sakrálnom diele nedokázal v sebe zaprieť operného skladateľa a schopnosť majstrovsky pracovať s ľudským hla-



FOTO ARCHÍV

M. MAJKÚT

som. Žaludkovej priezračný zvonivý soprán s jasnou artikuláciou korešpondoval s dvojjedinosťou Pergolesiho ako operného a oratoriálneho skladateľa.

V prístupe tejto mladej sopranistky sa premietol profánny i sakrálny charakter Pergolesiho hudby. Veronika Fialová akcentovala skôr typ piesňový, komorný so zaujímavou a peknou farbou. Vzájomne sa obe sólistky znamenite dopĺňali v rozdielnom prístupe a interpretačnej pestrosti. Ukazuje sa, že je nesmierne dôležité, aby mladí umelci dostávali príležitosti, no rovnako dôležité je, aby ich výkony vnímali a posudzovali ľudia, ktorí môžu výraznejšie presadiť ich ďalšiu umeleckú orientáciu.

IGOR BERGER

ZÁVER SEZÓNY V KOŠICIACH

Klavírne duo **Ludmila Kojanová/Pavel Novotný** si na koncerte ŠF Košice pripomenulo 40 rokov spoločnej koncertnej činnosti i 37 rokov pedagogickej práce. V podaní oboch umelcov sme po prvý raz v Košiciach počuli veľkú zoologickú fantáziu pre dva klavíry a orchester *Karneval zvierat* od Camilla Saint-Saënsa. Obaja presvedčili, že sú klaviristami s technickými danosťami, vzácnou vitalitou a so zmyslom pre zvukovú fantáziu. Sólisti sa dokázali včleniť do kontextu autorovej hudby a obom sa podarilo aj zásluhou dirigenta vytvoriť s orchestrom pevný a nedeliteľný celok.

Ťažiskom *Symfónie č. 4 A dur („Talianskej")* op. 90 od Felixa Mendelssohna Bartholdyho sú krajné časti, kým prostredné sú rozsahom neveľké a hudobne stručné. **Bystrík Režucha** viedol orchester ŠF k vzácnej interpretačnej súhre. Jasnosť konštrukcie, rôznorodosť farieb, poetická fantázia, ale aj pokojná nálada, to všetko v Režuchovom poňatí bolo zreteľné a opodstatnené. Na ideálnom vyznení diela má svoj podiel aj výkon orchestra, zvlášť skupiny drevených dychových nástrojov.

O ideálnom a umelecky pôsobivom naplnení rodinnej tradície sme sa mohli presvedčiť na koncerte **30. marca**. Hlavnými aktérmi boli syn a otec – **Tomáš** a **Vladan Kočíovci**, ktorí sa spolu predstavili v Koncerte C dur pre dve violončelá a orchester od G. F. Händela (transkripcia *Concerta grossa B dur* op. 6 č. 7). Od sólistov vyžaduje precíznosť, ale aj tónovú vyrovnanosť. Súhra bola vypracovaná do detailov, každý tón mal odpodstatnenie a výsledný tvar bol plne akceptovateľný.

Vo *Variáciách na rokokovú tému pre violončelo a orchester* op. 35 od P. I. Čajkovského preukázal Tomáš Kočí technickú zručnosť i dostatok skúseností zo spolupráce s orchestrami. Štrnásťročný sólista sa dokázal sústrediť na podstatu diela, jasne a proporčne členiť tematické plochy a presvedčivo kulminovať výkon až po poslednú – siedmu – variáciu.

Hosťujúci dirigent **Dr. Otakar Trhlík** (jeden z najstarších – 78 rokov – dodnes činných českých dirigentov) pripravil program koncertu zodpovedne a precízne. *6. symfóniu h mol, Patetickú*, op. 74 od P. I. Čajkovského uviedol s temperamentom a zjavnou chuťou. Má presné dirigentské gesto, impulzívnosť, a cit pre dramaticky vypäté plochy.

Záverečný koncert 31. sezóny **6. apríla** bol ozdobený premiérou *Koncertu pre kontrabas a orchester D dur* od Ladislava Kupkoviča. Autor obohatil literatúru pre kontrabas, využil jeho technické a tónové možnosti s pôsobivo znejúcimi flažoletovými tónmi a tónmi hlbokej polohy, ale v oblasti hudobnej reči to bol odklon od experimentov k tonálnej kompozícii a klasickej poetike. **Radoslav Šašina** odohral sólový part vkusne, s eleganciou, s pôsobivou tónovou ušľachtilosťou a virtuozitou. Otázne je pomerne bohaté obsadenie orchestra s unavujúcim pianissimom pre podporu decentného zvuku kontrabasu...

Vedenie ŠF Košice malo v tejto sezóne šťastný výber pri pozývaní hosťujúcich dirigentov z Poľska, čo plne potvrdil aj **Janusz Powolny** už v predohre *Egmont* od L. van Beethovena. Jej zlovestné tóny, dramatické a vášnivé *Allegro* i triumfálna záverečná apoteóza vystihujú postavu hrdinu. Predohra vyznela presvedčivo, skĺbene, pred poslucháčmi sa rozvíjala pôsobivá hudba plná dramatického napätia. *Symfónia č. 7 A dur* op. 92 od L. van Beethovena sa vyznačovala pulzujúcim rytmom prvej časti a dynamickými kontrastmi. Téme s variáciami druhej časti chýbala skoncentrovaná majestátnosť. Posledné dve časti boli naplnené neočakávanými a prekvapujúcimi okamihmi. Bol to príval lahodiacej, bohato roztancovanej hudby. Dirigent mal jasnú a zrozumiteľnú predstavu, dokázal citlivo pracovať s orchestrom.

Pri celkovom pohľade na končiacu sa 31. sezónu ŠF Košice je možné konštatovať, že aj keď jej umelecká výslednica nedosiahla vrcholy sezóny predchádzajúcej, mala stúpajúcu úroveň s presvedčivými výkonmi orchestra. Po doriešení interných problémov sa do orchestra vrátila tvorivá atmosféra a hráčska pohoda. Dramaturgia aj v dôsledku finančných problémov uprednostňuje diela poslucháčsky vďačné a príťažlivé. Posledné koncerty Košickej hudobnej jari by mali garantovať dobrú úroveň, veď ťažisko koncertov je na ŠF Košice.

ŠTEFAN ČURILLA

PURCELL V TRNAVE

Projekt „Purcell" je závažná úloha. Interpret musí načrieť do hĺbky svojich citov, aby Purcellovu hudbu vôbec mohol vnímať. A potom musí veľa vedieť o Lullyho ouvertúre a o talianskom styllo recitativo. Purcell totiž geniálne spojil prvky francúzskej lullyovskej ouvertúry s talianskym koncertantným a vokálnym štýlom, pričom zostal skutočným Angličanom. Preto orchester a vokalisti, ktorí sa pustia do projektu „Purcell", musia byť poučení.

19. marca sa v Trnave konal projekt „Purcell" so zahraničným dirigentom, **Stephenom Stubbsom**, ktorého sme už v Bratislave počuli so súborom Tragicomedia (opakovane aj so súborom Musica aeterna, pozn. red.). Bolo však jasné, že *len* jeho autorita nebude zárukou.

Stubbs už vopred upozornil na to, že continuo (čembalo a organový pozitív) musí byť naladené na stredotón. Toto ladenie je esenciou barokovej hudby; francúzski clavecinisti v mesotone mysleli a komponovali a aj Frescobaldi písal v stredotóne. V baroku bola totiž väčšina organov naladená na stredotón – na nerovnomernú temperatúru. (Podstata ladenia na stredotón/mesoton spočíva v tom, že durové tercie sú širšie a malé poltóny smerom dolu sú užšie ako ich čisté pendanty; neladia sa kvinty a kvarty ako obvykle, ale tercie. Základné tóniny v stredotóne znejú takmer čisto, durové akordy znejú jadrne a molové akordy oveľa temnejšie ako v iných ladeniach. Dramatický *stylle recitativo* je mysliteľný iba v stredotóne – aj veľké tercie, aj malé sekundy sú extrémne.)

Miloš Valent, organizátor trnavského projektu (mizantrop, čo vyhrávajúc ľudové pesničky na husliach, podchvíľou ich poopekal nad ohníčkom), si pozval do svojho orchestra **Solamente naturali** aj kolegov zo súboru Musica aeterna, aj ďalších hudobníkov, takých, čo hrávajú aj na moderných, aj na barokizovaných sláčikových nástrojoch. Pozval si aj špecialistov – gambistu a chitarronistu. Ladenie bolo podľa stredotónu a výsledok bol frapantný: sedemhlasné *In nomine*, ten relikt z čias gambových consortov, bolo úžasné. Inak na tejto skladbe by si vylomil zuby hocaký orchester. Keby ju hrali gambis-

ti, všetko by bolo jasné, lebo oni sa živia takým druhom hudby. Ale huslisti boli vychovaní na podstatne mladšom repertoári a preludovať na husliach ako John Bull na organe alebo na virginale na úryvky z gregoriánskeho chorálu – to je trochu silná káva. No poslucháči na koncerte neboli sklamaní, hoci ostrosť stredotónu bola akustikou kostola sv. Jána Krstiteľa dosť zmiernená.

Continuo bolo masívne: čembalo, organ, dve chitarróne, gamba, barokové violončelo a kontrabas. Nie je to priveľa. V baroku bývala súčasťou continua často aj harfa a nie jedno, lež dve čembalá. Okrem jednej árie hralo stále. Nádherné groundy, v typickej technike Purcella, ktorú sa naučil od Blowa, zveril skladateľ continuu a sólistom, takže hráči tu nemôžu hrať iba rutinný bas; v grounde je všetka pozornosť upriamená na gambu.

Úvodná skladba, žalm *My song shall be alway*, od speváka vyžadujúca množstvo manier, dala po dvojdielnej ouvertúre možnosť technicky dobre disponovanej **Petre Noskaiovej** ukázať schopnosti dramatického spevu, pasáží v bodkovanom rytme, tónov *messa di voce* a trilkov, zvukomaľby, ktorou sa Purcell pohrával na slovách „O, Lord". Organ naladený v stredotóne umožnil sólistke využívať expresívnosť intervalov. Noskaiová spievala vo veľkom dramatickom štýle, ktorý je nedosiahnuteľný pre mnohých operných spevákov. Zbor **Musica vocalis** vstúpil do diania vo dvoch volaniach „Hallelú Jah!". Po prvom zbore Noskaiová predviedla tri prekrásne *messa di voce* na správnych miestach – bola to veľkolepá ukážka speváckej techniky. (S vibratom sa totiž *messa di voce* nedá zaspievať, to nie je to pravé, a bez *messa di voce* sú tieto miesta hluché, nič nehovoriace alebo hovoriace veľmi málo.) Po krátkom energickom grounde Noskaiová opäť zaspievala veľmi diferencovane niekoľko zvukomalebných taktov a nakoniec technicky a dychovo náročné „Hallelú Jah!" Táto skladba ju skutočne vyskúšala a dala jej možnosť ukázať, čo vie.

Lyrická **Jana Pastorková** je opak dramatickej Noskaiovej. Jej hlas je tým krajší a čistejší, čím vyššie spieva. Ground *An evening Hymn* s organom, gambou a chitarrone zaspievala v podstate lyricky. Nevyužila možnosti *messa di voce*, ktoré sa jej ponúkali. V záverečnom „Hallelú Jah!" v nesmierne ťažkých pasážach intonačne aj dychovo bodkovaný rytmus nebol taký presný, i keď zaspievala pianissimo.

Chaconna in G pre sláčikové nástroje je odrazom veľkých chaconnes Luisa i Francoisa Couperina pre čembalo. Je to vášnivá hudba, plná emócií a pohybu v bodkovanom rytme, ktorý je sám nositeľom pátosu. Orchester sa tu prejavil v peknej farbe a dobrom rytme, hoci nástroje continua mali iné poňatie bodkovaného rytmu (nie taký ostrý, ale naopak, lenivý bodkovaný rytmus). Nebola to však chyba, iba prejav menšej miery vášnivosti (ako to raz povedal John Toll, väčšia miera bubliniek).



FOTO ARCHÍV

PURCELL V TRNAVE – ZÁBER Z KONCERTU

Duo *I know that my Redeemer lives* bolo nádherným zliatím hlasov Noskaiovej i Pastorkovej, v intonačne úplne čistom súzvuku; škoda, že záver skladby bol akýsi rozpačitý.

Fantasia à 7 In nomine je opakom *Chaconny*. In nomine je anglická consortná hudba bez akéhokoľvek vplyvu francúzskej či talianskej hudby. Často znejúce priečnosti v susedných hlasoch (súčasne znie stúpajúce *h* a klesajúce *b* alebo stúpajúce *cis* a klesajúce *c* a pod.) sú schválnosťami. Podobne prieťahy Purcell často nerozvádza do tercie nasledujúceho akordu, ale do ďalšej disonancie. Táto archaická harmónia akoby vyrastala z kontrapunktu, akoby bola výslednicou vedenia hlasov. Škoda, že u nás nenazbierame sedem gambistov, ktorí by mohli takúto nádhernú consortnú hudbu oživiť.

V skladbe *Raise, raise the voice* sa predstavili ďalší sólisti. Po úvodnej veľmi peknej ouvertúre s lullyovským pomalým a corelliovským rýchlym dielom zaspieval krátke sólo **Michal Pospíšil**, bas-barytón s pekným timbrom; tento všestranne vzdelaný spevák a inštrumentalista (má za sebou 50 CD!) bol ďalším šťastným ťahom organizátorov. Po krátkom zbore nasledovala dlhá dohra v Lullyho štýle. Práve tieto dohry vytvárajú elegickosť Purcellovej hudby, lebo v nich udržiava afekt vokálneho prejavu. Purcell šikovne oddaľuje toniku klamnými závermi a prieťahmi a tak dosahuje aj značnú dĺžku svojich skladieb. Po krátkom nevýraznom vstupe sopránu zaznie trio. Tu sa prvýkrát ozval ďalší hosť, **Jaroslav Březina** s veľmi pekne, takmer francúzsky zafarbeným timbrom. Trio sólistov sa efektne striedalo s trojhlasým zborom. V ďalšej árii aj Jana Pastorková ukázala, že vie zaspievať *messa di voce*.

Suitu z *Fairy Queen* napísal Purcell roku 1692. V *Lessons for harpsichord* a *Musick Handmaid* (1696 a 1699) sám transkriboval niektoré z najkrajších častí pre čembalo. To, čo v Trnave znelo z tejto suity, bolo vrcholom večera. Po peknom orchestrálnom *Prélude* sa Jana Pastorková ukázala v tom najlepšom svetle. V árii „See, see, even night" bez continua na spôsob organového *jeu du flutes* od L. N. Clérambaulta alebo N. Grignyho (jednoznačne francúzska organová hudba) predstavila svoj prekrásny, takmer anjelský hlas, najmä vo vyššej polohe. Tomuto typu hudby Pastorková dokonale rozumie a svojím lyrickým poňatím z neho urobila hlboký zážitok. Orchestrálne francúzske *Rondeau* a *Hornpipe* s perfektným pregnantným rytmom viedli k ďalšiemu vrcholu. *The Plaint*, slávny ground pre gambu (tu hralo barokové violončelo, no gamba je tradičnejšia) a chitarrone so striedavým sólom altistky a Miloša Valenta bol príležitosťou pre vášnivý až exaltovaný prednes, v ktorého presvedčivosti sa obaja sólisti priam predbiehali. Po koncerte Noskaiová skromne poznamenala, že „veď to je nádherná hudba". Ak je hudobník sám fascinovaný tým, čo interpretuje, môže fascinovať aj poslucháčov. Noskaiová zaspievala tento ground dramaticky a diferencovane, Valent hral dolcissimo a dolentissimo.

Záverečná francúzska *Chaconne* skvelo doplnila tento výber z *Fairy Queen*. Boli to skutočne nádherne pospájané časti, plné kontrastov, no stále preplnené elégiou.

Záver koncertu tvorila *Óda na deň svätej Cecílie – Welcome to all the pleasures*. Dokonalá lullyovská *ouverture* (francúzska v oboch dieloch) pripravila vstup sólistov, kde sa konečne predstavil aj tenorista J. Březina. Po výbornom zborovom vstupe sa ozve orchester v nádhernej gavotte. Po nej – ďalší nádherný ground – čembalo, barokové violončelo (obyčajne ho hráva gamba) a P. Noskaiová, ktorá spievala miestami akoby kontratenor. Po alte nechal Purcell doplakať tento ground dvoje husliam, ktoré ho vlastne zopakovali, a ťažko povedať, čo bolo krajšie, hoci čembalo bolo tichučké. S kvalitným sólovým vstupom sa ozvali M. Pospíšil a J. Březina, ba došlo aj na M. Valenta. Po tenorovej árii orchester na nabádanie S. Stubbsa v slovách „the voice" na vrchole melódie urobil diminuendo a maličké portamento a znova by bolo ťažko povedať, čo bolo krajšie, či ária, či jej orchestrálna dohra.

Auditórium kostola v Trnave bolo naplnené do posledného miesta a hoci publikum malo veľmi rôzne možnosti v percepcii hudby (najlepšie na tom boli tí, čo sedeli v prvých piatich radoch), vôbec nebolo sklamané. Vrelo odporúčam tento projekt „Purcell" prípravnému výboru BHS, lebo by bol ozdobou hudobných slávností, čoho garanciou sú Stephen Stubbs, dirigent, ktorý vlastne ani nedirigoval, ale korigoval výslednú fúziu veľmi jemným a nenápadným spôsobom (inak stále hral na čembale, na chitarrone a raz aj na rozkošnej chitarra battente s fantastickou ornamentálnou rosetou), Miloš Valent, ktorý viedol Solamente naturali celkom jasným spôsobom, Jana Pastorková a Petra Noskaiová i obaja hostia J. Březina M. Pospíšil a vôbec nie nakoniec komorný zbor Musica vocalis.

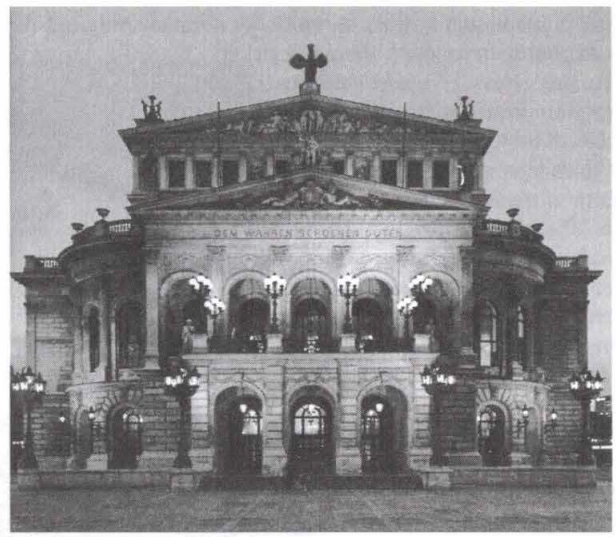
Projekt „Purcell" sa vydaril na celej čiare. Nádherná elegická hudba v nádherných elegických farbách. Pritom plno kontrastov, nádherné groundy. Dramatický spev Noskaiovej, lyrický anjelsky čistý hlas Pastorkovej, opekané husle M. Valenta solamente molto dolce, čistý zbor, vášnivo, fascinovane (nie „za čiarku") hrajúci orchester a stále sa usmievajúci Stubbs. Welcome to all the pleasures!

VLADIMÍR RUSÓ

„Na okraji" Hudobného veľtrhu vo Frankfurte

Nijaký festival, nijaké mimoriadne podujatie, len obyčajný (a, pravda, vypredaný) abonentný koncert 15. apríla v Alte Oper Frankfurt: hosťujúci **Orchester Severonemeckého rozhlasu Hamburg** pod taktovkou šéfdirigenta **Christopha Eschenbacha** so sólistom **Gidonom Kremerom**. Na programe v prvej polovici večera *Husľový koncert* (1986/87) Philipa Glassa a *4. koncert pre husle a orchester* (1984) Alfreda Schnittkeho – dve diela dvoch nielen geograficky vzdialených skladateľov napísané prakticky v rovnakom období pre rovnaké médium: konfrontácia východísk, cieľov, prostriedkov, priam ideálne „zhmotnených" v obdivuhodnom (aj pre spomínané vzdialenosti a rôznosti) výkone neúnavného tlmočníka husľovej hudby našej súčasnosti Gidona Kremera. Osobitným zážitkom bolo kongeniálne stvárnenie orchestrálneho partu hamburským rozhlasovým orchestrom u nás prakticky neznámym, nielen hrajúcim s plným nasadením a pochopením, ale majúcim vďaka vysokej kvalite aj čas a priestor pre ponor a umelecké stvárnenie oboch diel. To isté platilo po prestávke o interpretácii *1. symfónie B dur* op. 38 (1841) Roberta Schumanna: prekypujúci dynamický tok, v dirigentovej koncepcii neustále umocňovaný nezvyčajnou agogikou, krásou a bohatstvom farieb asociovali vzletnosť nemeckého romantizmu prvých desaťročí 19. storočia v nadnesenej podobe konca 20. storočia. Zážitok nevšedný vo „všedných" kontextoch frankfurtského hudobného života.

(la)



OPERA VO FRANKFURTE

v skratke

50 hudobných kuriozít

Klavírne variácie na Diabelliho valčík vydané vo Viedni roku 1823 sú výnimočné tým, že na ich tvorbe sa podieľalo množstvo hudobných skladateľov a virtuózov pochádzajúcich z celej strednej Európy, žijúcich a pôsobiacich v prostredí hudobnej Viedne. Atmosféra salónneho predvádzania oslovila poslucháčov na koncerte 26. apríla v Zichyho paláci. Tu v interpretácii prof. Maye Patronevovej (Bulharsko) a poslucháčok Štátnej hudobnej akadémie v Sofii, Miroslavy Panajotovej, Eleny Ivanovej, Olimpie Hamladzyovej a Valentiny Vasilevovej zaznelo týchto 50 hudobných kuriozít vo forme variácií. Zabudnuté dielo je historickým dobovým dokumentom vývoja hudby 18.–19. storočia a z tohto pohľadu ho môžeme prijať a chápať i dnes.

V enormnom počte autorov, epigónov klasicizmu, predsa len umelecky prerážajú geniálne osobnosti, čoho dôkazom je i táto kompozícia. Sú to predovšetkým vynikajúci inštrumentálni virtuózi Carl Czerny (variácia č. 4), Johann Nepomuk Hummel (variácia č. 16), Franz Liszt (variácia č. 24), Franz Schubert (variácia č. 38) i J. H. Voříšek (variácia č. 50).

BOŽENA DLHÁŇOVÁ

Werther osviežil repertoár SND

Z bohatého operného odkazu Julesa Masseneta sme v poslednom polstoročí na bratislavských divadelných doskách veľa nespoznali. Po *Manon* (1980) a *Donovi Quichottovi* (1995) obohatilo koncom apríla repertoár SND jedno z najvýznamnejších diel skladateľa, lyrická dráma *Werther*. Goetheho námetom inšpirovaná opera sa vrátila do Bratislavy po 62 rokoch, bol to teda čin z dramaturgického hľadiska nanajvýš aktuálny. Navyše, vniesol do programovej ponuky divadla potrebný kontrast, pretože posledným francúzskym titulom bola roku 1995 Debussyho opera *Pelléas a Mélisanda*.

Jules Massenet je nesporne zaujímavým skladateľom, ktorému sa treba dostať takpovediac pod kožu. Povrchné vnímanie jeho hudby môže byť klamné. V Massenetovej javiskovej tvorbe sa zrkadlí viacero kompozičných poetík danej doby bez toho, aby autor dostal nálepku eklekticizmu. Vo Wertherovi sa stretáva princíp francúzskej lyrickej opery (sladko zmyselná melodika, nádych sentimentu, otvorenosť emócií) s prvkami verizmu (expresívnosť vášní, kontrasty, dramatickosť gradácií), ale aj s prienikmi wagnerovskej estetiky (bohatý symfonický orchester, príznačné motívy, náznaky „nekonečnej" melódie) a budiaceho sa impresionizmu (rafinované tieňovanie farieb, zvukomalebnosť). Massenet dokázal tieto podnety spracovať do obdivuhodnej jednoty. Vďaka melodickej invencii a zmyslu pre psychologickú charakteristiku postáv vytvoril jedno z najpozoruhodnejších diel nielen francúzskej literatúry. Hoci dnes sa na svetových scénach objavuje tiež *Herodiada, Le Cid, Esclarmonde, Cendrillon* či *Don Quichotte, Werther* je spolu s *Manon* najfrekventovanejšou Massenetovou operou.



FOTO K. MARENČINOVÁ

D. ŠLEPKOVSKÁ A J. KUNDLÁK

Nová bratislavská inscenácia vzišla z tvorivej dielne režiséra **Miroslava Fischera**, scénografa **Milana Ferenčíka** a kostýmovej výtvarníčky **Ľubice Jarjabkovej**. Koncepčným východiskom pre celý tím bola názorová zhoda v rešpektovaní dobového milieu a odmietnutí akýchkoľvek výkladových posunov v zmysle priestorovom i časovom. Je to predstava celkom legitímna, napokon *Werther* je pre Bratislavu novinkou, ktorú netreba za každú cenu aktualizovať. Otázka teda znela, akú mieru iluzívnosti je vhodné zachovať, aby výpoveď nepôsobila anachronicky, aby dýchala sviežosťou vyjadrovacích prostriedkov. Z tohto hľadiska bratislavský tím nejde cestou vernej fotografie historického Werthera, nepridržiava sa detailných poznámok z textovej knihy. Ferenčíkova výprava sa dobovými reáliami inšpiruje, no upravuje ich do podoby praktického využitia. Fragmenty jednotlivých prostredí umiestňuje na pohyblivé panely, ktorých vysúvaním naznačuje zmenu obrazov. Nie je to síce Ferenčíkov objav, no pragmatickosť tohto riešenia zrejme zvíťazila nad komplikovanejšími postupmi. Žiadala sa však väčšia dôslednosť v zobrazovaní chronológie deja. Prvé dejstvo sa totiž odohráva v júli, druhé v septembri a dve záverečné na Štedrý deň. Inscenácia, hoci je ladená na iluzívnej strune, tento časový posun nereflektuje. Trpí tým najmä atmosféra posledného obrazu, resp. hudobne prekomponovaný prechod do štvrtého dejstva. Wertherova samovražda a Charlottino hľadanie a napokon i objavenie zraneného milenca neboli dosť precízne znázornené. Pokiaľ ide o charakterokresbu hlavných postáv a snahu o rozkrytie ich psychológie, Miroslav Fischer sa pridržal koncepčných postupov. Nebola to síce staromilská teatrálnosť, no od moderného operného herectva mali protagonisti badateľný odstup.

Partitúra Werthera ukladá dirigentovi viacero neľahkých úloh: počnúc umením tieňovania farebných detailov orchestrálneho zvuku cez schopnosť pointovať hudobné myšlienky a príznačné motívy až po cit pre dramatickú expresiu veristického zrna. **Wolfdieter Maurer** sa zhostil massenetovskej látky vcelku úspešne. Jeho orchester mal „šťavu" i vášeň, ukázal snahu o dynamické a farebné diferencovanie zvuku i o modelovanie náladových kontrastov. Netvrdím, že premiérové výkony boli stopercentné (presvedčivejší bol druhý večer), že už niet čo cizelovať, predsa však inštrumentalisti potešili väčšmi ako inokedy. Nemôžem však obísť pripomienku k príliš hlučným výstupom Schmidta a Johanna (zrejme ku „krčmovému" štýlu spievania zvádzal interpretov text Vivat Bacchus! Semper vivat!), ktoré boli v rozpore s poetikou daných scén. Na tomto mieste si zaslúžia pochvalu javiskovo už ostrieľaní členovia **Bratislavského chlapčenského zboru** pod vedením **Magdalény Rovňákovej**.

Spevácke ťažisko opery je rozložené na dve hlavné postavy – Charlottu a Werthera. Napriek štvornásobnej alternácii titulnej roly ostal pre dva prvé večery sám **Jozef Kundlák**. Z možných poňatí partu má svojím svetlejším a lyrickejším materiálom bližšie k tradícii francúzskych než veristických interpretov, prekvapil však razantnosťou a plnozvučnosťou tónu i v dramaticky vyhrotených scénach. Ba práve tam pôsobil sebaistejšie a tónovo farebnejšie ako v polohách meditatívnych, kde jeho mezza voce predsa len nemalo vždy dosť timbrovej opojnosti. Odhliadnuc od rozpačitej vstupnej árie, Kundlákova kreácia Werthera patrí k umelcovým najvýraznejším osobným úspechom na scéne SND v poslednom desaťročí. ▶

Mauglí v Prešove

F. Zacharník-K. Cón: Mauglí – dieťa džungle. Hudobná rozprávka. Premiéra: 2. apríla na Veľkej scéne Spevohry DJZ v Prešove

Spevohra DJZ v Prešove uviedla pre detského diváka hudobnú rozprávku Mauglí, ktorú na motívy svetoznámej *Knihy džunglí* od anglického spisovateľa a nositeľa Nobelovej ceny Rudyarda Kiplinga napísali českí autori, libretista a autor textov piesní František Zacharník a skladateľ Karel Cón. (K. Cón žije v Česku, ale narodil sa v Košiciach a pochádza z rodiny známeho slovenského skladateľa tanečnej a operetnej hudby Zdenka Cóna.) Koncepcia rozprávky ráta so spoluúčasťou nárátora, rozprávajúceho príhody Mauglího. Decentne ich podával **Andrej Šilan** a. h. Inscenáciu režíroval **Miro Procházka** a. h. Je zvláštne, že režisér si neuvedomil zdĺhavosť i dramaturgickú nevyváženosť textovej predlohy so zložkou hudobnou. Vytvoril inscenáciu náročnú na vnímanie a sústredenie nielen pre detského diváka (predstavenie trvalo asi 100 minút). V inscenácii ponechal veľa textu pre príbeh nepodstatného, ktorý nepridal nič gradácii akcií. Príkladom „zastavenia" deja boli výstupy Bagíra, čierneho leoparda, a medveďa Balú. Obaja predstavitelia – **Peter Soós** (leopard) a **Ivan Barla** (medveď) – s najlepším vedomím sprostredkúvali detskému divákovi dobrotu zvierat a ich sveta. Nebolo však v ich silách nadľahčiť v zmysle dramaturgickej štruktúry spád slov a viet, ktorými boli preplnené výstupy, ožívajúce až v piesňach. Aj ďalší sólisti – **Darina Garjaková** (matka vlčica), **Vladimír Timočko** (otec vlk), **Jozef Čmilanský** (tiger), **Milan Garjak** (šakal), **Jana Maľová** (had) – statočne zvládali zdĺhavé texty. Bez tvorivého zásahu režiséra však nemohli nadbytočnosť ovplyvniť. Hudby K. Cóna bolo v záplave textu málo. Mala dobrý ťah, bola dynamická, skladateľ zdôraznil melodickú líniu piesní a tanečný rytmus. Hudobný aranžmán bol viazaný na tajomný svet džungle.



Foto A. Žitka

T. Ivan (Mauglí), H. Horváthová (Matka Vlčica), V. Timočko (vodca svorky)

V kratučkej úlohe strateného chlapčeka Mauglího vystúpil **Peter Soós ml.** Dospievajúceho Mauglího vydarene stvárnil na malom priestore **Kamil Ponček**. Hosťujúci **Jozef Fila** ako dospelý Mauglí akcentoval dynamický pohyb postavy často až akrobatickým spôsobom (lezenie, hojdanie, skákanie pomocou lana), čím zakončoval mnohé scény.

Autorom nápaditej choreografie bol **Jaroslav Moravčík** a. h. Kulminovala vo výstupoch kolektívu opíc, kde základom tanca bol úder a z neho sa odvíjajúca rytmizovaná téma. Tanec opíc v podaní **baletu DJZ** patril k samostatným zážitkom z inscenácie.

Hudobne inscenáciu naštudoval mladý dirigent **Július Belčan ml.**, študent Konzervatória v Košiciach v triede Jána Drietomského. Je to talentovaný dirigent, so zmyslom pre hudobnodramatické divadlo. Jeho jasné a zrozumiteľné gestá znamenali pre orchester a zbor (naštudoval **Vlastimil Tichý**) istotu s pohotovou reakciou.

Štefan Bunta a. h. navrhol jednoduchú náznakovú scénu, ktorá získala na plastickosti pôsobivým, farebne odlíšeným nasvecovaním špeciálne upraveného pozadia javiska. Žltá, modrá, zelená, oranžová vyvolávali expresívnu atmosféru sveta džungle a spolu s kostýmami a maskami postáv v úlohe zvierat (Š. Bunta) zdynamizovali javisko.

Dita Marenčinová

► Kundlákovou prvou Charlottou bola **Jitka Sapara-Fischerová**, druhou **Denisa Šlepkovská**. Dva charakterovo rozdielne, hoci často spoločne obsadzované mezzosoprány. Hlavná rola Werthera je akoby šitá na mieru Denisy Šlepkovskej. Vkladá do nej svoj kultivovaný, farebne mäkký a obsažný tón, ktorým dokáže vykresliť na jednej strane dievčenskú prostotu hrdinky a na druhej strane osobnú dilemu medzi manželskou povinnosťou a hlasom srdca. Je plastická a dynamicky citlivá v lyrike, no rázna a priebojná v dramatických kulmináciách. Rovnako po hereckej stránke sa s rolou obdivuhodne stotožnila. Jitka Sapara-Fischerová je vášnivejším a expresívnejším typom, takže svoj vrchol dosahuje v dramatickom treťom dejstve. Hoci vokálno-technicky si s náročným partom poradila tiež bez zjavných problémov (okrem náznakov forsírovania niektorých výšok), chýbalo jej po výrazovej stránke viac tónového tepla a emocionality.

Postava Sophie si vyžaduje ľahší typ hlasu, než je obsadený v tejto inscenácii. Ku charakterokresbe partu má bližšie **Eva Šeniglová**, ktorá pôsobila herecky dievčenskejšie a tónovo pružnejšie. **Andrea Kristelová** bola vokálne ťažkopádnejšia, v pohyblivých ariosach jej chýbalo viac technickej virtuozity. Part Alberta nemá veľa samostatných príležitostí, takže výkony **Svätopluka Malachovského** i **Jána Ďurča** zapadli vhodnou charakteristikou do ansámblu „druhosledových" rolí. K nim možno pridať i Mestského správcu v interpretácii **Jána Gallu** a **Juraja Petra**. Viac vokálnej disciplíny však chýbalo dvojici Schmidt-Johann, najmä v premiérovom podaní **Ivana Ožváta** a **Mikuláša Doboša**.

Po piatich sezónach teda zavítal do bratislavskej opery francúzsky titul. Dramaturgicky jubilejnú sezónu nesporne osviežil, svojím javiskovým vzhľadom sa však neodpútal od istôt konvenčného divadla. Šťastie pre tvorivý tím, že inscenácia sa zrodila pod slovenským nebom. Z neho sa totiž na premiérach nestrháva búrka. Pár kilometrov od hraníc by však tento typ produkcie zrejme časť publika vyprovokoval do hlasitých protestov. Či sú bratislavské bezvýhradné ovácie pre tvorivú klímu divadla prínosom, to ponechávam na uváženie obom stranám. Pred i za oponou.

Pavel Unger

KOMPLEX NA 11 HEKTÁROCH

(Londýnske koncertné siene, 1. časť)

Centrum pre umenie – znie to veľmi lákavo! Všetko sústredené na jednej ploche, ľahko dostupné, najlepšie v centre mesta, niečo pre každého v ktorúkoľvek dennú hodinu... to je určite sen nejedného veľkomesta. Komplex **South Bank** (v preklade Južné nábrežie) v Londýne je práve realizáciou takejto myšlienky. Všetko sa to začalo roku 1948, keď vtedajšia vláda oznámila zámer usporiadať Festival of Britain, čo zrazu vyvolalo potrebu novej koncertnej sály. Pred vojnou mal Londýn iba jedinú veľkú koncertnú sieň – Queen's Hall, tá však bola pri bombardovaní roku 1941 zničená. Vláda sa preto rozhodla postaviť nový komplex, ktorý sa mal stať permanentným centrom hudobného diania v Londýne. Roku 1949 bol položený základný kameň a už po osemnástich mesiacoch bola nová koncertná sieň, ktorá dostala názov **Royal Festival Hall** (ďalej len RFH), otvorená. RFH mohla (a dodnes môže) poňať 2900 divákov, 100-členný orchester a 250-členný zbor, čo boli na tú dobu úctyhodné čísla. Roku 1967 pribudli na tej istej ploche aj dve menšie siene – **Queen Elizabeth Hall** (QEH) s kapacitou 917 miest a **Purcell Room** (372 miest) pre komornú hudbu a recitály. Tieto priestory Londýnu chýbali a ešte i dnes kdetu počuť názor, že mesto nemá vhodnú sieň strednej veľkosti pre komorné koncerty. V 60. rokoch prešla RFH prestavbou a dobudované boli **Voice Box** (účelový priestor pre 77 poslucháčov určený na rôzne literárne aktivity) a **Saison Poetry Library** (obsahuje najúplnejšiu zbierku poézie vo Veľkej Británii, členstvo je zdarma), vybudované boli aj **Hayward Gallery** (prvú expozíciu tvorili maľby Henriho Matissa), **National Theatre** (pod týmto jednotným názvom je zahrnutých niekoľko divadiel, kde simultánne prebiehajú rôzne predstavenia), **National Film Theatre**, **British Film Institute**, **Museum of the Moving Image** a prednedávnom i **London IMAX Cinema** (komplex kín v jednej budove). Všetky tieto inštitúcie dnes vytvárajú komplex South Bank-u, ktorý sa môže popýšiť faktom, že ide o svetovú raritu s (vraj) najvyššou koncentráciou kultúrnych zariadení na takej malej ploche. V priebehu necelých 30 rokov sa teda sen o vytvorení modernej kultúrnej potpourri-metropoly stal skutočnosťou.



FOTO ARCHÍV

ROYAL FESTIVAL HALL

Od otvorenia Royal Festival Hall znela v jej priestoroch hudba viac ako 150 tisíc hodín. Spolu s QEH a Purcell Room je tu ročne okolo tisícky podujatí. V RFH sú to predovšetkým koncerty s veľkými symfonickými telesami, v menšej miere balet, koncertné predvedenia opier, jazzové koncerty (napríklad každoročný Capital Jazz Festival) a filmy. Dve menšie siene sú určené prevažne na koncerty komornej hudby, recitály, na produkcie hudobného divadla, moderného tanca a svetovej hudby. Hľadisko RFH sa od otvorenia prakticky nezmenilo, pričom sedadlá boli špeciálne navrhnuté tak, aby absorbovali rovnaké množstvo zvuku, či je hľadisko plné alebo prázdne. Je to okrem iného obrovská výhoda pre hráčov, lebo ich hudobná predstava, ktorú si vytvoria počas skúšok je totožná so zvukovou realitou počas koncertu. Je pozoruhodné, že miesta na sedenie pre zbor sú dané do predaja pre verejnosť (ak, pravda, nejde o zborový koncert), takže si za iba 6£ môžete vypočuť koncert zoči-voči dirigentovi. Stropná klenba má tvar akýchsi vĺn, ktoré majú napomáhať šíreniu zvuku smerom k zadným častiam sály. Navyše nezáleží na tom, či sedíte v strede alebo na kraji, akustika je všade rovnaká. Ako to však už býva, nie je všetko zlato, čo sa blyští – proti všetkým výhodám stojí zasa takýto dôležitý fakt: pohltivosť zvuku je taká vysoká, že orchestre, no najmä sólisti majú značné problémy s projekciou zvuku. Kým RFH je vďaka svojej komfortnosti u publika veľmi obľúbená, orchestrálni hudobníci a sólisti by vedeli rozprávať strategické plány a príbehy o tom, čo všetko musia robiť pre to, aby sa zvuk ich nástroja a tým aj celá ich snaha nevytratili už na pódiu. „Suchá akustika" ich núti voliť často vyššie dynamické hladiny, než by si to zápis vyžadoval.

Na štvrtom poschodí RFH si môžete pozrieť kolekciu 24 dirigentských paličiek, ktoré patrili dirigentom ako napríklad André Previnovi, Sirovi Thomasovi Beechamovi, Herbertovi von Karajanovi a iným. V zákulisí je okolo 20 šatní, bar a množstvo miestností na rozcvičenie.

Na začiatku 80. rokov sa zaviedla nová „open foyer" stratégia, čo znamená, že všetky foyere sú otvorené pre verejnosť 365 dní v roku, od 10. do 22. hodiny. Vo foyeri sa tiež nachádza množstvo kafetérií, barov, reštaurácia, kvalitné predajne s CD, knihami a notovým materiálom, sú tu výstavy fotografií, maľby a sochárstva a každý deň medzi 12. a 14. hodinou popoludní si tu zdarma môžete vypočuť tzv. lunchtime koncert, obyčajne je to koncert jazzovej hudby. Je to výborný príklad toho, ako prísnu atmosféru koncertnej siene premeniť na priateľské prostredie prístupné každému.

V RFH má v súčasnosti trvalé sídlo šesť hudobných telies: najstarším a prvým z nich je London Philharmonic Orchestra – od roku 1992, neskôr sa pridali Philharmonia Orchestra, Orchestra of the Age of Enlightenment, London Sinfonietta, Alban Berg Quartet a New London Consort. V QEH má stále sídlo Opera Factory. Od roku 1990 tu tiež prebieha súťaž/festival International Piano Series, ktorý v spolupráci so štyrmi najvýznamnejšími agentúrami prináša každoročne na pódium najväčších a najsľubnejších klavírnych virtuózov. Nahliadnime teraz do 30-stranového májoveho programu a budeme radostne „zhrození" kulmináciou toľkých mien svetovej slávy ako napríklad Murray Perahia, Martyn Brabbins, Péter Eötvös, Michail Pletnev, Peter Jablonski, Ivan Moravec, Wolfgang Sawallisch, András Schiff, Oliver Knussen, James Galway, Evgenij Kissin, Ute Lemper, Alban Berg Quartet... a to všetko iba v jednom mesiaci!

VANDA PROCHÁZKOVÁ

Paleta nemeckého romantizmu

Jaroslav Blaho

Netreba si nič nahovárať, nič prifarbovať naružovo, ani účelovo interpretovať nezvratné historické fakty: opera SND – pri všetkej úcte k jej budovateľom v prvých dekádach existencie a aj napriek nesporným umeleckým výsledkom, ktoré prekračovali lokálny rámec – bola až do roku 1938 de facto provinčným českým operným, hoci výkonným a vari aj mimoriadne ambicióznym, súborom. Z príslušnosti k tomuto kontextu sa odvíjali hlavné trendy jej umeleckej orientácie, hoci napríklad v otázkach dramaturgických priorít nebola taká jednostrunná a rigorózna ako Ostrčilova opera pražského ND.

Oskar Nedbal v dvadsiatych rokoch preferoval z romantiky francúzsku operu comique a lyrique, jeho nasledovníkovi Karlovi Nedbalovi bol zasa bližší romantizmus nemecký. Pravda, pri počte premiér triadsiatych rokov bol iba (dokonca ani nie výraznou) súčasťou pestrého a bohatého repertoárového kaleidoskopu. Pri mapovaní nemeckého operného romantizmu v prehistórii SND sa pokúsime obsiahnuť všetko od jeho prvej vlny až po epigónsky novoromantizmus z prelomu storočí. V tejto chronologicky širokej ponuke nájdeme potom hodnoty funfamentálne (Weberov *Čarostrelec*), nesporné a stále živé (Nicolaiové *Veselé panie z Windsoru*), hodnoty neprávom zabúdané a prehliadané (Corneliov *Barbier z Bagdadu*), aj typické konzumné produkty meštianskej opery od zdravého komediantského jadra Lortzingovho cez Flotowov sladkastý sentiment až po neskororomantického, hlučného a efektného Goldmarka, ktorý sa, ostatne, narodil v Keszthely-i pri Balatone, patril Viedni a viac než Wagnerom sa inšpiroval meyerbeerovskou Veľkou operou.



Foto ARCHÍV

NICOLAI: VESELÉ PANIE Z WINDSORU, SND 1929

Dramaturgia opery SND počas vojnového slovenského štátu, programovo do repertoárových plánov presadzujúca nesporné hodnoty operného odkazu v prvých slovenských prekladoch, nemeckú romantiku vonkoncom nepreferovala, hoci v súvislostiach politického vazalstva by to azda ani nebolo nič výnimočné (ako neskôr ruská a sovietska dramatika v období komunistickej totality). Ak vylúčime z bilancie Humperdinckovu *Medovníkovú chalúpku* ako titul pre detské popoludňajšie predstavenia a návrat k Flotowovej *Marte* v dňoch, keď sa front hýbal už niekde pri Nových Zámkoch (koniec marca 1945), zostávajú nám iba dve premiéry nemeckej romantiky, pričom v oboch prípadoch išlo o špičkové diela svojej epochy: „biblia" nemeckého operného romantizmu, Weberov *Čarostrelec*, a Nicolaiov vydarený shakespearovský prepis.

V tomto účtovaní iste mnohým chýbajú medzivojnové a vojnové inscenácie diel veľkého reformátora. Wagnerovo miesto v profilácii opery Slovenského národného divadla (osobitne tridsiatych rokov) je však také významné, že mu treba venovať samostatnú kapitolu.

Po úspešnom debute v Esmeralde a potvrdení talentu v Prvej lesnej žienke z *Rusalky* dáva Oskar Nedbal ďalšiu príležitosť poslucháčke Hudobnej a dramatickej akadémie: pred Vianocami 1924 sa predstavuje Helena Bartošová ako Anička v Humperdinckovej rozprávke. Deväťnásťročná sopranistka si pripisuje ďalší „plusový bod", podobne ako dvadsaťštyriročná Marta Krásová so svojou groteskne prekreslenou Ježibabou. Žiaľ, dekorácia predstavenia, ktoré je určené na to, aby cibrilo estetický vkus detského diváka, bola poskladaná z fundusu a lístia porozhadzovaného po javisku, a pri pohybe účinkujúcich sa valili kúdoly prachu!

O pár mesiacov, vo februári 1925, Bartošová už stvárňuje náročnú dramatickú postavu Marty v Kienzlovom *Evanjelistovi*. Takmer detektívna zápletka, kombinovaná s náboženskými rekvizitami a kresťanskou charizmou odpúšťania (podľa skutočnej udalosti), postwagneriánska nekonečná melódia, ale bez jej prepiateho titanizmu, dotyky s veristickou hudobnou estetikou (dielo vzniklo roku 1895), to všetko sa pričinilo o celosvetovú konjunktúru diela rakúskeho skladateľa. Jeho oneskorená slovenská premiéra však príliš veľký záujem bratislavského prvorepublikového publika nevzbudila. Žiaľ, bez väčšieho ohlasu sa roku 1926 uskutočnilo aj prvé naštudovanie *Čarostrelca*, a to napriek kvalitám Holečkovho hudobného naštudovania, napriek špičkovým vokálnym výkonom kvarteta protagonistov, medzi

ktorými vynikala Anička Heleny Bartošovej a Max známeho českého tenoristu Jana Berlíka, krátkodobo angažovaného v bratislavskej opere. Príčinou neúspechu naštudovania bola



FOTO ARCHÍV

GOETZ: SKROTENIE ZLEJ ŽENY, SND 1931/32
(SCÉNA J. LADVENICA)

opäť inscenačná zložka, kulisy poskladané z výprav iných premiér. Interiér horárne potom pripomínal skôr palácovú sieň a strašidelnej, tajuplnej vlčej rokline chýbala akákoľvek dávka potrebnej iluzívnosti. Keď napokon po výstrele Maxa padla z povraziska na javisko drevená atrapa orla, publikum vybuchlo do hlasitého smiechu!

Zato príprave Goldmarkovej *Kráľovnej zo Sáby* (1926) sa na vtedajšie pomery venovala celkom mimoriadna pozornosť. Bohatá dekorácia z ateliéru I. Wintersteinera, honosné kostýmy, vysoká úroveň hudobného naštudovania Oskara Nedbala a Viscusiho zručné aranžovanie pôsobivých masových scén, elegantná a krásna Marta Krásová v titulnej role (Assada spieval Hübner, Sulamit Šponarová, Kráľa Šalamúna Fišer), to všetko sa podpísalo pod počet dvanástich repríz na tie roky neuveriteľný, pričom v jednej z nich v úlohe Assada pohostinsky vystúpil aj päťdesiattriročný Leo Slezák, ktorý krátko predtým ukončil v susednej opere na Ringu úspešnú štvrťstoročnú umeleckú kariéru.

Vincourkovo živé naštudovanie v duchu talianskej buffy, dynamická Vilímova réžia na Ladvenicovej štylizovanej scéne, Markovovi priam na telo šitá postava Falstaffa, Posltovej graciózna Pani Fluthová – to boli hlavné devízy prvého bratislavského naštudovania Nicolaiovej komédie, ktorú napríklad Svätopluk Štúr v *Prúdoch* označil „za jednu z najvzrušujúcejších podzimných premiér" (1929). Úrovni týchto „Paničiek" sa nepriblížila ani *Marta* (1930), napriek tomu, že za pultom stál Oskar Nedbal a v titulnej úlohe opäť zažiarila Posltová; ani Kienzlova trojdejstvová *Pieseň hôr* (v nemeckom origináli *Der Kuhreigen*) z obdobia búrlivých rokov francúzskej revolúcie, ktorú na poslednej, tretej repríze dirigoval sám 74-ročný autor; ani Lortzingov *Cár a tesár* (1931), v ktorom podľa Antonína Hořejša v *Slovenskom denníku* na premiére „zhoreli" predovšetkým mužskí protagonisti – indisponovaný Zavřel v role cára Petra „príliš napodoboval Hábovo úsilie o štvrťtónovú hudbu" a Jaroslav Sobota ako Peter „hral gašpárka"; ani Goetzovo *Skrotenie zlej ženy* (1932), opera viac lyrická než komická, viac „malí meistersingri" než príbeh z renesančnej slnečnej Florencie.

Všetky tieto tituly prelomu dvadsiatych a tridsiatych rokov naštudoval dirigent Josef Vincourek. Až pri Corneliovom *Barbierovi z Bagdadu* (1933) vzal do rúk taktovku umelecký šéf súboru Karel Nedbal a spolu s režisérom Vilímom a rozprávkovou Ladvenicovou dekoráciou pripravili opäť umelecký zážitok na teréne nemeckej romantiky. Zo sólistov sa popri Flöglovi (Abul Hassan) presadila mladá sopranistka Žofie Napravilová v úlohe Margiany.

Ak dramaturgia Karla Nedbala nemeckú romantiku spočiatku preferovala (šesť premiér v rokoch 1929–1933), po nástupe Hitlera k moci siahla už iba po obnovenej Nicolaiovej komédii (1936). Nemožno však tvrdiť – napriek Nedbalovmu proklamovanému antifašizmu – že by to bol odraz politického vývoja v Nemecku a napokon aj v českomoravských Sudetoch – veď práve v polovici tridsiatych rokov sa na scénu SND dostávajú dve veľké hudobné Wagnerove drámy (*Tristan a Isolda, Parsifal*). V obnovených *Veselých paniach z Windsoru* je solídne zastúpený už slovenský živel: Blaho spieva Fentona, Bartošová pani Fluthovú a v úlohe Aničky ju strieda Zita Frešová. V jednej z repríz sa ako pani Fluthová predstavuje lučenecká rodáčka Margit Bokorová, sólistka Viedenskej štátnej opery a neskôr aj Metropolitan.

V roku 1943 sa *Veselé panie z Windsoru* už po tretí raz dostávajú na bratislavské javisko, po prvý raz však v slovenčine. Autorom prekladu je činoherný režisér Ferdinand Hoffmann. Ku klasickému Falstaffovi Zdenka Ruth-Markova, osvedčenému Fentonovi Dr. Janka Blahu a pani Fluthovej Heleny Bartošovej pristupujú ďalší talentovaní slovenskí sólisti: Dita Gabajová (pani Reichová), Marka Medvecká (Anička) a aj slovinský barytonista Franjo Hvastija (Fluth). V „Čarovnom strelcovi" (pod týmto názvom premiéruje



FOTO ARCHÍV

FLOTOW: MARTA, SND 1945, G. VECLOVÁ (MARTA), R. PETRÁK (LYONEL)

opera SND na jeseň 1944 *Freischütza*) pribúda Margita Česányiová (Agáta), hosťujúca Erna Wernerová (Anička), v *Marte* potom (24. marca 1945) ústredná dvojica – Gizela Veclová a Rudolf Petrák.

JAROSLAV BLAHO

KAPITOLY Z HUDBY 20. STOROČIA

ARVO PÄRT (1935)

Zuzana Martináková



ŽIVOT
- narodil sa v Paide (Estónsko)
- 1958–1963 – štúdium kompozície na konzervatóriu v Talline u Heino Ellera
- 1958–1967 – zvukový režisér v Estónskom rozhlase; odvtedy v slobodom umeleckom povolaní
- 1968 – útoky zo strany predstaviteľov oficiálnych kultúrno-politických inštitúcií za jeho skladbu *Credo* s náboženskou tematikou
- do roku 1976 kompozičná kríza; štúdium stredovekej hudby
- od roku 1976 nový kompozičný štýl, založený na trojzvuku a jednoduchých melodických postupoch
- 1980 emigrácia s rodinou oficiálne do Izraela, v skutočnosti do Viedne
- 1981–1982 – DAAD štipendium v Západnom Berlíne, odvtedy žije v SRN.

„Práve vtedy sa zrodí hudba, keď to vôbec neočakávaš."

Arvo Pärt už počas štúdia kompozície na Konzervatóriu v Talline získal značnú popularitu; po prvýkrát za dielo venované obetiam fašizmu – *Nekrológ* pre orchester (1960) premiérovo uvedené v Moskve a Leningrade. Tvorivo a osobitým spôsobom sa v ňom vyrovnal s dodekafonickou a seriálnou technikou, s ktorou sa oboznámil prostredníctvom kníh Herberta Eimerta a Ernsta Křeneka. Bolo to v období, keď v západných krajinách bol serializmus vystriedaný aleatorikou a timbrovou hudbou (Pärt tu tiež využil viaceré sonoristické efekty), v Estónsku to však bola prvá skladba napísaná dodekafonickou kompozičnou metódou, ktorá vo vtedajšom Sovietskom zväze bola označená ako buržoázny smer, a nezlučiteľná s umeleckou metódou socialistického realizmu. A tak Pärt po uvedení *Nekrológu* v oboch ruských metropolách zožal samé negatívne kritiky. Druhý ohlas – tento raz pozitívny – vzbudili kantáta *Meie aed* (Náš sad, 1959) pre detský zbor a orchester a oratórium *Maailmaa samm* (Krok sveta, 1961), ktoré výberom žánru (vokálno-inštrumentálne diela na „vhodný" text[1] boli ideovo vyhovujúce) i tonálnou[2] orientáciou (t. j. v súlade s ideovými požiadavkami „zrozumiteľnosti") obstáli v kritike a Pärt za ne získal roku 1962 prvú cenu na všezväzovej súťaži mladých skladateľov v Moskve. Po skončení štúdia napísal orchestrálnu skladbu *Perpetuum mobile* (venovaná L. Nonovi, ktorý v tom čase navštívil Estónsko), v ktorej aplikoval dodekafonickú metódu na vertikálny rozmer (dielo je stavané ako gradácia po vyvrcholenie v dvanásťtónovom clustri, umiestnenom asi v dvoch tretinách jeho

Výber z diela

2 sonatíny pre klavír (1958), *Meie aed / Náš sad,* kantáta pre detský zbor a orchester (1959), *Sláčikové kvarteto* 1959) *Nekrológ* pre orchester (1960), *Maailmaa samm / Krok sveta,* oratórium (1961), *Perpetuum mobile* pre orchester (1963), Sümfoonia N. 1, *Polüfooniline* (1964), *Collage sur B A C H* (1964), *Pro et contra,* koncert pre violončelo a orchester (1966), Sümfoonia N. 2 (1966), *Credo* pre klavír, miešaný zbor a orchester (1968), Sümfoonia N. 3 (1971), *Laul armastatule / Pieseň milovaným,* symfonická kantáta (1973), *Aliinale / Pre Alinu* pre klavír (1976), *Pari intervallo* pre organ (1976; verzia pre 4 flauty di bec. 1980; verzia pre historické alebo nové nástroje 1980), *Trivium* pre organ (1976), *Dies irae* pre organ (1976), *Arbos,* a 7 pre historické alebo nové nástroje (1977; verzia pre 8 plechových nástrojov 1986), *Fratres* a 3 pre historické alebo nové nástroje (1977; verzia pre husle a klavír 1980; verzia pre 12 violončiel 1982; verzia sláčikový orchester, clav. a tom-tom 1983), *Missa sillabica* pre hlasy a historické alebo nové nástroje (1977/91), *Tabula rasa* pre 2 huslí, sláčiky a preparovaný klavír (1977), *De profundis* pre mužský zbor, organ a bicie nástroje ad lib. (1977/1980), *Cantate Domino canticum novum* (1977), *Spiegel im Spiegel* pre husle a klavír (1979), *Summa* pre soprán, kontratenor, tenor a barytón (1980), *Cantus in Memory of Benjamin Britten* pre sláčikový orchester a zvony (1980), *Passio Domini Nostri Jesu Christi Secundum Joannem* (1982), *An den Wassern zu Babel sassen wir und weinten,* Žalm 137 pre vokálne kvarteto a nástroje (1984), *Wenn Bach Bienen gezüchtet hätte,* verzie pre rôzne súbory (1976/84), *Es sang vor langen Jahren* pre alt, husle a violu (1984), *Te Deum* pre tri zbory, sláčiky a mg pás (1985, rev. 1992), *Stabat mater* (1985), *Nynje k vam pribjegaju* pre zbor a 4 sólistov a cappella (1989), *Magnificat* pre zbor a cappella (1989), *Festina lente* pre sláčikový orchester a harfu ad lib. (1988/90), *Miserere* pre sólové hlasy, zbor, inštrumentálny súbor a organ (1989/90), *Annum per annum* pre organ (1983/90), *Sarah was Ninety Years Old* pre 2 soprány, tenor, bicie nástroje a organ (1983/90), *Beatus Petronius* pre 2 zbory a 2 organy (1990), *Mother of God and Virgin* pre zbor (1990), *Miserere* (1990), *Berliner Messe* (1991), *Adagio* pre husle, violončelo a klavír (1992), *And One of the Pharisees...* pre 3 spevákov (1992), *The Introductory Prayers* pre sláčikový orchester (1992), *Concerto piccolo über B-A-C-H* pre sláčiky, hoboj čembalo a klavír (1964/1994), *Mein Weg hat Gipfel und Wellentäler* pre organ/sláčikový orchester (1990/94), *Litany,* motlidby sv. Chrysostoma pre každú hodinu dňa a noci pre sóla, zbor a orchester (1994), *Memento* pre a cappella zbor (1994), *Darf ich...* pre sólové husle, trubicové zvony in cis (ad lib.) a sláčiky (1995), *Psalom* pre sláčikové kvarteto/sláčikový orchester (1985/1991/1993/1995), *I am the True Vine* pre a cappella zbor (1996), *Dopo la vittoria* pre a cappella zbor (1996), *Mozart-Adagio* pre husle, violončelo a klavír (1992/1997), *Kanon pokajanen* pre zbor a cappella (1997), *Tribute ti Caesar,* zbor a cappella (1997), *The Woman and the Alabaster Box* pre zbor a cappella (1997), *Bogorodice Djevo...* hudba k cca 50 filmom.

krátkeho štvrominútového piebehu, od ktorého proces postupuje opačným smerom k záveru), čím docielil istú podobnosť so sonoristickými koncepciami tzv. timbrovej hudby. V prvých dvoch symfóniách spája Pärt svoje skúsenosti s dodekafóniou, s neoklasicistickými prvkami a polyfonickými technikami (kánon, imitácia) spolu s clustrami a aleatorickými sonoristickými blokmi.

V druhej polovici 60. rokov sa Pärt vyrovnával s tendenciou citátov a štýlových alúzií, ktoré sa u neho prejavili najmä silným príklonom k barokovej hudbe: *Collage teemale B.A.C.H. / Koláž na BACH* pre hoboj, čembalo, klavír a sláčiky (1964), violončelový koncert *Pro et contra* (1966), *Credo* pre klavír, miešaný zbor a orchester (1968), ktoré je štylisticky temer čistou barokovou hudbou (východiskový materiál tvorí *Prelúdium C dur* z prvého zväzku *Dobre temperovaného klavíra*). *Credo* vyvolalo vlnu útokov najmä kvôli náboženskému obsahu, ktorý bol v silnej kontradikcii s kultúrnou politikou štátu. Pärt pokladal toto dielo za hranicu v komponovaní, ktorú už nemožno prekročiť, uvedomujúc si, že nemá zmysel písať hudbu pozostávajúcu skoro výlučne z citátov. V zápätí prechádza osobnou krízou, sprevádzanou niekoľkoročným obdobím dobrovoľného skladateľského odmlčania. Osemročnú pauzu, vyplnenú intenzívnym štúdiom francúzskej a frankoflámskej polyfónie 14.–16. storočia (Machaut, Ockeghem, Obrecht, Josquin Després a i.), prerušili len dve diela – *Symfoonia N. 3* (1971) a symfonická kantáta *Laul armastatule / Pieseň milovaným* (1973). Tretia symfónia, v ktorej sa zriekol dodekafónie i sonoristických prvkov v prospech diatoniky a štýlu európskej ranej polyfónie, bola síce podľa skladateľových slov dobre znejúcou hudbou, neukončila však jeho pochybnosti a hľadanie.

Postupne dospel Pärt roku 1976 k úplne novému štýlovému prejavu, založenému na extrémne jednoduchých prvkoch: na durovom alebo molovom trojzvuku a elementárnych diatonických melodických i harmonických postupoch. To vyvolalo vlnu protestov a odmietania zo strany domácej kritiky, ktorá v tom čase už pripúšťala avantgardnú a poslucho-vo „náročnejšiu" hudbu a nechápala priezračnosť, harmonickú a melodickú transparentnosť Pärtovej hudby, pričom predovšetkým odsudzovala najmä takmer výhradný náboženský podtón jeho diel.

„Moja prvá dodekafonická skladba sa stretla so silnou opozíciou, najmä medzi aparátnikmi. Nebol som však so svojou dvanásťtónovou hudbou dlho sám. Tento proces sa ťažko dal zastaviť. Jedného dňa aprátnici adoptovali dvanásťtónovú techniku, prinajmenšom sčasti. A keď 90 percent z nich boli dodekafonici, stvoril som svoj tintinnabuli štýl a po druhýkrát ma deklarovali za blázna."[3]

Nepriaznivú situáciu nakoniec Pärt vyriešil roku 1980 exilom, ktorý mu otvoril možnosti slobodnej tvorby i uznanie na svetových fórach. Získal viaceré štipendiá (Rakúsko, SRN, Švédsko, Švajčiarsko) a jeho hudba od 80. rokov zaznievala na popredných svetových festivaloch súčasnej hudby.

Rozhodujúcim momentom v umeleckej orientácii Arvo Pärta bolo jeho silné puto s kresťanským náboženstvom, s vierou v Boha. Intuitívne cítil, že hudba by mala byť výrazom pocitu splynutia s Bohom, pokory, pokoja, krásy, čistoty a ticha. Pärtové osobné poznámky z tohto obdobia odhaľujú hľadanie vlastnej identity, zmyslu života, umeleckej tvorby, existencie i zániku všetkého pominuteľného i hľadanie nadindividuálnej pravdy, nesmrteľnej krásy a čistoty.

„Musíš dať sám seba do poriadku. Najprv musíš byť tichom. Vypnúť. Ostať stáť a premýšľať. Kto som? Tento prameň je v nás. Tento oheň tlie iba pod popolom – stačí len rozvíriť trochu čerstvého vánku. [...] Vždy ma zaujímali ľudia, čo hľadali čistotu. Tieto hľadania môžu ísť rôznymi cestami... [...] Cesta... Každý má svoju vlastnú. Netreba priveľa hovoriť a filozofovať na túto tému – je to jednoduché a konkrétne... Nesmieme zabudnúť, že veľmi málo vieme a rozumieme zo sveta a len málo sme schopní pochopiť. Aj tak však, nevedno prečo, stále o tom snívame, stále túžime po harmónii a kráse – cítime ich potrebu aj vtedy, keď nám pýcha nedovoľuje o tom nahlas hovoriť. [...] Cesta nie je hneď cestou. Východiskom je nultý bod; ak budeme mať nad sebou kontrolu, vznikne prvý, minimálny pohyb. To však ešte nie je svetlo – to je len prvý krok, prvé slovo. A tak ďalej postupne spoznáme druhé, tretie slovo, s desiatimi sa už dá slušne žiť – ak ide o dobré slová. A nielen o slová. K tomu nultému bodu sa však treba každý deň vracať... Pre človeka je veľkým šťastím, ak dokáže každý deň nájsť tento nultý bod. ‚Viem, že nič neviem.' Sme v stave očakávania. Ak nevznikne hudba – znamená to, že nie sme pripravení, že sme si nič nezaslúžili. Ak budeme hlasno rozprávať a kričať – nič nevznikne."[4]

Ticho, mlčanie, prázdny priestor, čakanie, kontemplácia... To sú ústredné pojmy, ktoré zasahujú Pärtov myšlienkový svet. V tichu, v úvahách „bez slov" našiel Pärt sám seba, zmysel života i tvorby.

„Treba hľadať, a teda rozmýšľať a kontemplovať o tom, či sa dá alebo nedá niečo povedať. Ba dokonca, či je čo povedať. Ako to robím? Najdôležitejšie veci, ktoré sa stanú medzi ľuďmi, napríklad medzi dvoma blízkymi ľuďmi, nemožno vysloviť, sú dokonca nevysloviteľné. Netreba a ani nemožno hovoriť čokoľvek. Aj to je veľmi dôležité. Existuje bariéra, a ak niekto túto bariéru a silu týchto vecí cíti, potom musí často mlčať. Takíto ľudia majú veľký údel. Pokračujú v tom, čo bolo vyslovené predtým, alebo pripravujú, čo príde... Myslím, že sa oveľa častejšie musíme zaoberať mlčaním a reflexiou a vyvolávať túto reflexiu ako podmienku stability u ľudí, pre ktorých tvoríme naše umenie. [...] Bohužiaľ, skladatelia si často myslia, že majú čo povedať, pretože veľa premýšľajú. Nie vždy spoznajú, že nemajú čo povedať. Za všetkou touto zložitosťou vidím len úplnu absenciu múdrosti a žiadnu pravdu."[5]

Svoj nový štýl, založený na trojzvuku, obsiahnutom v alikvotných tónoch (tretí, štvrý a piaty, t. j. durový kvintakord) a priezračnosťou evokujúci vyzváňanie kostolných zvonov nazval Pärt *tintinnabuli* (podľa latinského výrazu tintinnabulum = zvonček).

„Tintinnabuli je oblasť, kam občas zablúdim, keď hľadám odpovede na otázky – o mojom živote, mojej hudbe, mojej práci. V ťažkých dobách cítim veľmi presne, že nič okrem tohto hľadania nemá zmysel. Mnohé a mnohoraké ma len mätie, a tak musím hľadať jednotu. Čo je to, to ‚jediné', a ako nájdem cestu k nemu? Stopy tejto dokonalosti sa objavujú v rôznych podobách: všetko nedôležité odpadá. Tintinnabuli je niečím takým. Tu som sám s tichom. Poznal som, že stačí zahrať krásne jeden tón. Tento jediný tón, ticho alebo mlčanie ma upokojujú. Pracujem len s niekoľkými prvkami – s jedným či dvoma hlasmi. Staviam z najjednoduchšieho materiálu, trojzvuku, z jedného určitého tónorodu. Tri tóny trojzvuku pôsobia ako zvony. A tak som ho nazval tintinnabuli.[6] [...] Tintinnabuli – to je zvláštny proces – únik do dobrovoľnej chudoby: svätí muži zanechali všetko svoje bohatstvo a odišli do samoty. Tak aj skladateľ túži zanechať celý moderný arzenál a zachrániť sa čírym jednohlasom, vlastniac iba to najdôležitejšie – výlučne a jedine trojzvuk."[7]

Prvou kompozíciou v tomto štýle je jednoduchá klavírna skladba *Aliinale* (*Pre Alinu*, 1976). „To bolo prvé dielo na novej úrovni. Tu som vynašiel línie trojzvukov, moje malé, jednoduché pravidlá."[8] Podstatou celej skladby je jednoduchý dvojhlas (tretí hlas je organový bod – dva tóny *H2 – H*, ktorý znie až po vrchol skladby), pričom vrchný hlas sa pohybuje v *aiolskom mode* od *h* a spodný hlas tvoria tóny rozloženého trojzvuku *h mol*, tak, že pod melódiou horného hlasu zaznie-

va najbližší tón akordu *h mol*. V celej 15-taktovej skladbičke je jediná výnimka – približne v dvoch tretinách skladby umiestnený tón *cis*, pôsobiaci ako disonancia, kontrast a vrchol (je citlivým tónom ku *d*, ktorý mal podľa pravidla zaznieť; *aiolský h modus* sa nachádza v *D* oblasti).

Skutočnosť, že Pärt používa ako základ trojzvuk, sama osebe neprezrádza, či ide o modálny alebo tonálny spôsob myslenia. Spôsob kontrapunktického vedenia hlasov, primárnosť lineárneho rozmeru a obchádzanie kvintovej závislosti tonálnych akordických funkcií poukazuje však viac na prítomnosť modality.

„Moju hudbu možno označiť ako tonálnu iba podmienene. Nemožno ju stotožniť s klasickým pojmom 'tonálna hudba'. Možno skôr hovoriť o globálnom použití durových a molových trojzvukov. Na trojzvuku ma očarúva prirodzená čistota, lakonickosť a lúbozvučnosť. Keď sa hovorí o určitej móde návratu k tonalite, možno povedať, že módy tiež nevznikajú náhodne. Je to ako nádych a výdych... Boh je silnejší ako my. Aj tonalita je nesporne silou. Pravda je jednoduchá a cesta k nej je priama. A v mojej hudbe to prirodzeným spôsobom stelesňuje stálosť výrazových prostriedkov. Pred vzkriesením sa musí zomrieť. Pred tým, ako sa niečo povie, nemalo by sa hovoriť nič. Moja hudba vznikala vždy po dlhom mlčaní, a to v doslovnom zmysle. Keď hovorím o mlčaní, mám na mysli ono 'Nič', z ktorého Boh stvoril svet. Preto, ideálne nazerané, je mlčanie sväté. Ticho nám nie je len tak jednoducho dané, ale má nás živiť. Táto potrava pre nás nie je menej hodnotná ako vzduch. Existuje slovný zvrat: Žiť zo vzduchu a lásky. Chcel by som ho pozmeniť: Keď sa s láskou pristupuje k mlčaniu, môže vzniknúť hudba. Častokrát musí skladateľ na túto hudbu veľmi dlho čakať. Toto zbožné očakávanie je práve ono odmlčanie, ktoré mi je tak drahé.„[9]

Pärt dospel k preferencii trojzvuku na základe skúmania viachlasnej stredovekej hudby, ktorá sa vyvinula z jednohlasného liturgického chorálu a ktorej akordika vznikla sekundárne spájaním lineárnych vokálnych hlasov. Popritom mu táto hudba odhalila krásu v jednoduchosti.

„Gregoriánsky chorál ma naučil, aké tajomstvo spočíva v umení kombinovať dva, tri tóny. To je čosi, čo dodekafonisti vôbec nepoznajú. [...] Po istý čas som sa zaoberal gregoriánskym chorálom, monódiou. Tušil som, že táto hudba je dobrá a pravdivá, no nemal som s ňou kontakt, nechápal som jej reč – nebola to moja hudba. Hoci bola pre mňa objavom, nevedel som, v čom spočíva jej tajomstvo. Napokon som v istý deň pochopil, že celé tajomstvo spočíva v príťažlivej sile medzi prvkami. Čím sú bližšie k jadru, tým je potenciál silnejší. Ak máme stále centrum, treba budovať okolo tohto jadra. Je to univerzálny obraz. Preto napríklad folklór či chrámový spev je taký silný, že vydržal aj skúšku času. Toto jadro nemožno vysvetliť slovami – mohol by som ho však vysvetliť hudbou."[10]

Pärtovi sa podarilo odhaliť silu tónového centra, ktoré je akýmsi jadrom, magnetom, priťahujúcim ostatné tóny. Jeho krédom je jednoduchosť, priezračnosť, vyjadrovacia striedmosť, až asketickosť. Napriek tomu, resp. vďaka tomu je jeho hudba podmanivá. Akoby jednoduché prostriedky, jeden či dva tóny, pomalý pohyb, umožňujúci vyznievanie každého tónu, otvárali priestor pre skutočné vznikanie hudby. Pärtovu hudbu totiž netvoria tieto minimálne prostriedky, ale celý svet zvukových vibrácií, nimi vyvolaný. Podobne ako pri vyzváňaní zvonov neregistrujeme len základné tónové výšky, ale popri celom arzenáli zvukov a farieb čiastkových tónov predovšetkým zvukové vibrácie, vypĺňajúce hudobný priestor. Hudobný priestor Arvo Pärta je neobyčajne bohatý – aj keď vyvolaný až extrémne jednoduchými prvkami a prostriedkami.

Aplikáciou štýlu tintinnabuli na väčšiu plochu vzniká skladba *Fratres*, ktorú autor neskôr viackrát transkriboval pre rozličné inštrumentálne obsadenia. Prvá verzia – *Trojhlasná hudba pre jeden organový bod* pre 7 historických alebo nových nástrojov a bicie nástroje – vznikla roku 1977 pre estónsky súbor starej hudby *Hortus musicus*, ktorý ju aj premiérovo uviedol. Druhá pozmenená verzia – *Variácie na tému Fratres* pre husle a klavír – vznikla na objednávku festivalu v Salzburgu roku 1980 pre Gidona a Elenu Kremerovcov a z toho istého roku je aj verzia pre violončelo a klavír. Pôvodnú verziu Pärt transkriboval roku 1982 pre 12-člennú violončelovú sekciu Berlínskych filharmonikov. Existujú ešte verzie pre sláčiky a bicie nástroje (1983), pre sláčikové kvarteto (1985) – spolu osem verzií z rokov 1977 až 1991.

Autor vidí raison d'ètre v samotnej hudbe, ktorá môže byť interpretovaná rôznymi médiami (nástrojmi či hlasom).

„Najvyššia hodnota hudby sa nachádza mimo jej farby. Špecifická nástrojová farba je súčasťou hudby, nie však jej primárnou kvalitou. To je moja kapitulácia pred tajomstvom hudby. Hudba má existovať sama... dva, tri tóny. To tajomné v nej musí byť nezávisle od nástroja. Hudba sa musí odvíjať zvnútra a zámerne som sa snažil písať hudbu takú, ktorú možno hrať na rôznych nástrojoch."[11]

Fratres sú založené na organovom bode *a*, nad ktorým väčšinou spoluznie kvinta *a-e* (v prvej verzii znela stále), v štýle tintinnabuli sa dopĺňajúca do trojzvuku *a-c-e* alebo *a-cis-e*. Jej stavba má logickú presnú štruktúru. Napríklad vo *Fratres* pre violončelo a klavír (1980) je exponovaná šesťtaktová téma s dvojtaktovou introdukciou, ktorá sa zopakuje osemkrát vždy o terciu nižšie od tónov *a, f, d, b, g, e, cis, a* (ak tento postup sledujeme spätne, vidíme, že ide o terciové superpozície od východiskového akordu *A dur*), pričom part violončela ju vždy inak ozvláštňuje, takže každá sekvencia je zároveň variáciou.

Samotná téma je vystavaná tak, že v spodnom hlase sa melodické jadro postupne zvnútra rozširuje až do svojho stredu, odkiaľ sa zrkadlovo vracia k východiskovému tónu, zatiaľ čo v strednom hlase sa melodický pohyb obmedzuje na tri tóny trojzvuku *a mol;* v hornom hlase môžeme sledovať analogický melodický postup (s rozširovaním tónov okolo jadra) ako v spodnom hlase, ktorý sa tu začína od ďalšieho tónu daného modelu a ďalšie variácie nastupujú od tónov v terciovej postupnosti: *cis, a, f, d, b, g, e, cis*. Tóny jednotlivých hlasov sú navzájom spojené syrytmicky a simultánne, takže vznikajú rôzne trojzvuky (*F dur, C dur, e mol*, sekundovo-terciové trojzvuky), pričom dominuje durový a molový trojzvuk od základného tónu *a*. Skutočne úplne priezračný, logický a presný systém!

„Všetko na svete je numericky usporiadané tým či iným spôsobom. Pravidlá sú všade – a tak to má byť. Môj princíp spočíva v tom, že nesmú byť dôležitejšou súčasťou hudby. Musia byť jednoduché – sú len kostrou. Život vzniká inými vecami. Keď je všetko jasné a jednoduché, aj princípy sú čisté. Sú prázdne; sú priestorom pre všetko. ... Ak niekto zahrá jeden či dva tóny krásne, v jednoduchej a čistej kombinácii, vzniká dobro, dve dobré veci..."[12]

Roku 1977 napísal Pärt popri prvej verzii *Fratres* ešte päť skladieb: „Na písanie sa musím veľmi dlho pripravovať. Niekedy to trvá aj päť rokov, a potom príde mnoho skladieb vo veľmi krátkej dobe."[13] Z nich najobsiahlejšia a najznámejšia je *Tabula rasa* pre 2 huslí, sláčiky a preparovaný klavír, ktorá je zároveň akousi reakciou na Schnittkeho slávne *Concerto grosso č. 1:*

„*Tabula rasa* je do istej miery objednávkou Gidona Kremera. Mám vždy strach pred novými ideami. Gidona som sa spýtal: ‚Mohla by to azda byť aj pomalá hudba?' – ‚Áno, áno' – odpovedal Gidon. Dielo bolo pomerne rýchlo hotové. Obsadenie sa opiera o jednu skladbu Alfreda Schnittkeho, ktorá mala byť v tom istom čase predvedená v Talline: pre dvoje huslí, preparovaný klavír a sláčiky. Keď hudobníci zbadali noty, zvolali: 'Kde je hudba?' Potom však hrali veľmi dobre. Bolo to krásne, bolo to tiché a krásne."[14]

Tabula rasa má tiež presnú a priezračnú štruktúru, s uplatnením číselnej symboliky v procese celej výstavby. V prvej časti *Ludus* tvorí základ tón *a* a presné štruktúrovanie striedajúcich sa úsekov podobne ako v barokovom concerte (concertino a ripieno), pričom jednotlivé úseky narastajú v matematicky stanovenej postupnosti (od 8 taktov postupne striedavo s pridaním piatich a štyroch taktov: 8, 13, 17, 22, 26, 31, 35) a zároveň sa o jednu dvojpólovú dobu skracujú generálne pauzy medzi nimi. Druhá časť *Silentium* zdôrazňuje tón *d, aiolský* modus od *d* a trojzvuk *d mol*. Celá časť je založená na neustále prebiehajúcom sekvencovitom pohybe, ktorý vyvoláva neobyčajný magický účinok tejto čistej, krištáľovo priezračnej, ničím nepoškrvrnenej a nepopísanej hudby „tabula rasa".

Podobné princípy nájdeme aj v *Cantus in Memory of Benjamin Britten* pre sláčikový orchester a zvony (1980), kde tiež dominuje *aiolský modus* (tu od tónu *a*), narastanie modelu, augmentácia rytmických hodnôt, konzekventné dodržiavanie zvolených východísk. Napriek tejto konštrukčnosti vzniká neobyčajne silný emocionálny náboj, ktorý je aj odrazom Pärtovho vzťahu k Brittenovej hudbe:

„V posledných rokoch sme sa mohli sťažovať na mnohé straty v hudbe. Prečo dátum smrti Benjamina Brittena – 4. december 1976 – rozochvel vo mne jednu strunu? Zrejme som bol v tom čase dosť zrelý na to, aby som spoznal veľkosť takejto straty. Prebudili sa vo mne nevysvetliteľné pocity viny, ba dokonca viac ako ony. Práve vtedy som pre seba Brittena objavil. Krátko pred jeho smrťou som nadobudol dojem zriedkavej čistoty jeho hudby – čistoty, ktorá je porovnateľná s dojmom, vyvolaným baladami Guillauma Machauta. Okrem toho som si už dlho želal spoznať Brittena osobne. Už k tomu nedošlo."[15]

Skladba *Stabat mater* (1985) pre soprán, alt, tenor, husle, violu a violončelo, ktorá vznikla na objednávku nadácie Albana Berga, sa tiež vyznačuje železnou logikou konštrukcie a formy. Na rozdiel od homofonickej sadzby vo *Fratres*, sú okrajové diely koncipované v polyfonickej trojhlasnej faktúre, pričom stredný diel je podobne štruktúrovaný syrytmicky a simultánne. V celom 20 – 25 minútovom diele nezaznie ani jeden zvýšený tón a jediná hlavná „tónina" je *a mol*. „Železná" logika je charakteristická tak pre melodickú, ako aj pre metrorytmickú organizáciu tónov. Každý hlas sa pritom začína od jedného z tónov *trojzvuku a mol*, pričom hlas, začínajúci od *a*, sa melodicky pohybuje v rámci *hexachordu*, ktorý je utvorený smerom nadol (*a-g-f-e-d-c*), hlas, začínajúci sa od *c* v rámci *pentachordu* (*c-h-a-g-f*) a podobne hlas od *e* (*e-d-c-h-a*). Všetky tri hlasy postupujú v kánone, pričom majú jednotnú rytmickú štruktúru, ktorá od stredu postupuje symetricky a v permutácii.

Medzi týmito kánonicky prebiehajúcimi hlasmi vznikajú trojzvuky väčšinou *a mol*, ale aj *G dur* a *F dur*. V strednom diele sa objavujú aj trojzvuky inej ako terciovej štruktúry (sekundové a sekundovo-terciové), ktoré vznikajú ako výsledok lineárne koncipovaných hlasov. Tu sa totiž horný a stredný hlas pohybuje na troch tónoch rozloženého *trojzvuku a mol*, kým spodný po tónoch *hexachordu* od *f* (*f-g-a-h-c-d*).

Tieto skladby dokumentujú, že Pärtov spôsob používania trojzvukov nemá nič spoločného s tonálnym funkčným systémom. Inšpiráciou gotickej a renesančnej modálnej hudby sa dopracoval k osobitému prejavu, ktorý zároveň prekračuje štýlový rámec kánonu obdobia stredoveku a raného novoveku. Jeho trojzvuk nadobúda charakter akejsi „božskej" čistoty, centrálneho bodu, na ktorý sa všetko vzťahuje. Je prítomný v lineárnom i vertikálnom smere a jeho sila spočíva v udržiavaní základných terciových, kvartových i kvintových vzťahov, „nezašpinených" nánosmi chromatizmov. To, čo ju spája so starou hudbou (prítomnou o. i. aj vo folklóre), je čistota, priezračnosť osamotených tónov, jasne rozoznateľných intervalov či trojzvukov. To, čo ju posúva do nášho storočia, je spôsob organizácie v mikro– alebo v makrorovine, daný maximálnosťou kombinatoriky s minimálnymi prostriedkami. Výsledkom je – napriek logickosti tvarovania tohto jednoduchého materiálu – hudba emociálne neobyčajne silná, príťažlivá, podmaňujúca, pritom nevtieravá, naopak, nechávajúca poslucháčovi priestor na vlastné dotvorenie zvukovej predstavy. Je to proces analogický vyzváňaniu chrámových zvonov, ktorých rozozvučaním počujeme nie jeden, ale celý rad zvukov a z nich vznikajúcich súzvukov, akúsi reálnu a zároveň realitu transcendujúcu hudbu.

„Existenciou tintinnabuli som chcel v istom zmysle zdôrazniť, že božia pravda trvá večne, povedať, že táto pravda jednoducho je! Najlepšie by bolo kráčať priamo k nej."[16]

Prekonaním egotistického, na vlastné ego sa vzťahujúceho umeleckého prístupu, zbaveného túžby po originalite, Pärt akoby prekonal hranicu medzi individuálnosťou a univerzálnosťou, ba dokonca hranicu samotnej umeleckej tvorby, za ktorou existuje splynutie s univerzom, s najvyššou dokonalosťou Boha.

„Raz som sa v Sovietskom zväze rozprával s jedným mníchom a spýtal som sa ho, ako sa môže hudobný skladateľ zdokonaľovať. Odpovedal mi, že na to nepozná nijaké riešenie. Rozprával som mu, že tiež píšem a zhudobňujem modlitby alebo texty žalmov, a že by mi to azda ako skladateľovi mohlo pomôcť. Na to odvetil: ‚Nie, mýliš sa. Všetky modlitby už boli napísané. Už nemusíš písať nijaké ďalšie. To už je všetko pripravené. Teraz sa musíš ty pripraviť.' Verím, že mal pravdu. Musíme rátať s tým, že naše piesne sa jedného dňa skončia. Možno aj na toho najväčšieho umelca príde chvíľa, keď už nebude chcieť alebo musieť tvoriť umenie. A možno práve až potom ešte viac oceníme jeho tvorbu; pretože dospel k okamihu, keď svoje dielo prekonal."[17]

Poznámky

[1] Text kantáty *Náš sad* je podložený myšlienkou, že prácou ľudí vlasť rozkvitá ako sad, obsahom textu oratória *Krok sveta* sú výdobytky socializmu, napríklad budovanie Sibíri, rozvoj vedy, kremeľská hviezda, ktorá žiari nad pracovitým národom, ale aj tragické udalosti, prebiehajúce mimo socialistického sveta.

[2] Dodekafonické sú len tie časti kantáty *Krok sveta*, kde text hovorí o tragédii Nagasaki, o nezamestnanosti a biede. v kapitalistických krajinách a i.

[3] Pärt, A.: Myšlienky. In: Slovenská hudba, Bratislava 1991/2–3, s. 241.

[4] Pärt, A.: Myšlienky. In: Slovenská hudba, Bratislava 1991/2–3, s. 238, 240.

[5] Pärt, A.: Myšlienky. In: Slovenská hudba, Bratislava 1991/2–3, s. 239.

[6] Citované podľa Sandner, W.: Tabula rasa. In: Na hudbu, Praha 1991/5, s. 4.

[7] Pärt, A.: Myšlienky. In: Slovenská hudba, Bratislava 1991/2–3, s. 242.

[8] Citované podľa Sandner, W.: Text k CD (ECM 1984).

[9] Pärt, A.: Myšlienky. In: Slovenská hudba, Bratislava 1991/2–3, s. 237.

[10] Pärt, A.: Myšlienky. In: Slovenská hudba, Bratislava 1991/2-3, s. 241, 240.

[11] Pärt, A.: Myšlienky. In: Slovenská hudba, Bratislava 1991/2–3, s. 241.

[12] Pärt, A.: Myšlienky. In: Slovenská hudba, Bratislava 1991/2–3, s. 239.

[13] Pärt, A.: Myšlienky. In: Slovenská hudba, Bratislava 1991/2–3, s. 237.

[14] Citované podľa Sandner, W.: Text k CD (ECM 1984).

[15] Citované podľa Sandner, W.: Text k CD (ECM 1984).

[16] Pärt, A.: Myšlienky. In: Slovenská hudba, Bratislava 1991/2–3, s. 242.

[17] Sandner, W.: Tabula rasa. In: Na hudbu, Praha 1991/5, s. 3.

POŽIČOVŇA A ARCHÍV HUDOBNÉHO FONDU

V dnešnom čísle HŽ začíname voľnú sériu článkov, ktoré priblížia zameranie a činnosť niektorých hudobných inštitúcií. Začíname s inštitúciou, ktorá síce nestojí na výslní pozornosti verejnosti, no v reťazci nášho hudobného života reprezentuje dôležitý, neodmysliteľný článok.

Požičovňu a notový archív Hudobného fondu predstaví čitateľom HŽ jeho vedúca PhDr. Lenka Plencnerová.

Požičovňa a notový archív pôsobí už roky ako samostatné oddelenie Hudobného fondu a ako také má nepochybne svoje miesto i v povedomí našej hudobnej verejnosti – aspoň tej, ktorá z interpretačných, pedagogických, publikačných či študijných dôvodov cielene vyhľadáva tvorbu žijúcich i nežijúcich slovenských skladateľov. Naše oddelenie sa vyprofilovalo v priebehu dlhej, už 45-ročnej histórie Hudobného fondu – nedá mi pri tejto príležitosti nepoukázať na malé jubileum, ktoré si táto podporná hudobná organizácia v roku 1999 pripomenula – ako správca svojím spôsobom jedinečného archívneho fondu, zameraného takmer výlučne na slovenskú hudobnú tvorbu 20. storočia, fondu, ktorý sa nielen svojím rozsahom (okolo 3 tisíc titulov symfonickej, komornej, zborovej i hudobnodramatickej tvorby), ale predovšetkým vzácnou komplexnosťou zaraďuje medzi popredné hudobné knižnice na Slovensku. Medzi archivovanými titulmi dominuje najmä vlastná produkcia Vydavateľstva Hudobného fondu, a to edičné tituly i rozmnožené exempláre, dopĺňajú ju však i vydania Opusu, Pantonu a iných vydavateľstiev minulej i dnešnej éry. Tak ako rokmi pribúdali zápisy do prírastkového zoznamu archívu, pod strechou nášho oddelenia sa postupne sústreďovali nielen ťažiskové diela klasikov slovenskej kompozičnej moderny (Moyzesa, Suchoňa, Cikkera a i.), ale archív Hudobného fondu sa stal aj svedkom vzostupu, dozrievania a vrcholných úspechov dnešných vedúcich skladateľských osobností slovenskej hudby, akými sú napríklad Zeljenka, Hrušovský, Parík, Berger, Beneš a i., pričom v neposlednom rade u nás dostávajú priestor i mladí autori.

Postupy, zásady pri službách, ktoré poskytuje Požičovňa a notový archív HF...

Okrem bežných knižničných služieb, t. j. požičiavania partitúr a klavírnych výťahov na študijné účely, ako to robia aj iné špecializované hudobné oddelenia knižníc, má naša požičovňa jedno špecifikum: sústreďujú sa tu prevádzkové notové materiály veľkých symfonických, vokálnosymfonických a hudobnodramatických diel (pochopiteľne slovenskej proveniencie), ktoré požičiavame – presnejšie povedané, aby sme dodržali terminológiu nového Autorského zákona, prenajímame – orchestrálnym telesám, hudobným školám a iným inštitúciám na Slovensku na verejné predvedenie. Zo skúsenosti poznám, ako nejedného príslušníka našej hudobnej verejnosti prekvapilo zistenie, že prevádzkový materiál skladieb, t. j. rozpisy inštrumentálnych, prípadne zborových hlasov podlieha inému požičovnému poriadku, ako keď si povedzme študent príde požičať partitúru, ktorú porebuje na seminárnu či diplomovú prácu. Požičovný poriadok, schválený Radou Hudobného fondu, sme vypracovali v súlade s praktikami zaužívanými v požičovniach veľkých európskych hudobných vydavateľstiev (veď diela súčasných slovenských hudobných skladateľov majú dnes aj za spoluúčasti nášho oddelenia otvorenú cestu na pódiá celého sveta), bolo však potrebné prihliadať i na špecifické momenty domáceho koncertného prostredia. Notové materiály na verejné predvedenie (koncerty, rozhlasové, televízne produkcie a nahrávanie na zvukové nosiče) prenajíma naše oddelenie na základe záväznej písomnej objednávky, ktorej nevyhnutnou súčasťou okrem presných údajov o autorovi a diele musí byť plánované použitie materiálu, jeho termín a interpret a samozrejme i požadovaný počet partitúr, klavírnych výťahov a tých hlasov, ktorých množstvo býva pohyblivé (party sláčikových nástrojov, zborové hlasy a pod.). Dodacia lehota na notové materiály uložené v našom archíve je 3 týždne: prax ukázala, že táto časová rezerva je nevyhnutná pre tie prípady, keď notový materiál je uložený v sklade mimo priestorov požičovne, keď je zapožičaný inému klientovi, príp. keď je potrebné niektoré jeho súčasti dotlačiť. Rada by som touto cestou našim klientom, súčasným i tým potenciálnym, zdôraznila, že na každé ďalšie použitie notového materiálu, neuvedené v objednávke, musí dať súhlas Hudobný fond prostredníctvom nášho oddelenia ešte pred jeho termínom. Prenajatý notový materiál treba vrátiť do 15 dní po jeho uvedení, aby bol k dispozícii ďalším záujemcom. Dodržiavanie týchto zásad, bežných aj vo všetkých podobných požičovniach v zahraničí, uľahčuje hladký priebeh vybavovania objednávok a predchádza zbytočným nedorozumeniam pri účtovaní poplatkov. Požičovné, resp. nájomné je v prípade orchestrálnych, vokálnosymfonických a hudobnodramatických notových materiálov totiž závislé od počtu verejných predvedení diela (a nie od trvania výpožičky), od trvania diela i od kategórie telesa, ktoré má dielo interpretovať, navyše je u nás vypracovaný a zaužívaný systém výrazných zliav pre neprofesionálne telesá a školské inštitúcie. Môžem zodpovedne vyhlásiť, že výška našich poplatkov za prenájom nôt pre domáce telesá a inštitúcie ani zďaleka nedosahuje výšku sumy, ktorú by si za podobný materiál žiadalo ktorékoľvek iné zahraničné vydavateľstvo. Hudobný fond tak i touto formou napĺňa svoju filozofiu podporovať a napomáhať rozvoj hudobnej tvorby i koncertného života na Slovensku; hoci mi nedá nepoznamenať, že i ten najušľachtilejší zámer je v konečnom dôsledku limitovaný stúpajúcimi prevádzkovými nákladmi, ktoré rastú v dnešnej dobe pre každého, teda i pre nás.

Systém a požičovný kolobeh...

Štyridsať rokov prežívaných pohodlne v tieni železnej opony pochopiteľne nemotivovalo organizátorov verejného hudobného diania na Slovensku ani v oblasti prenajímania notových materiálov na disciplínu pri dodržiavaní všade inde vo svete platných záväzkov či pravidiel. Pozostatky tohto spôsobu myslenia nám z času na čas „spestrujú" každodennú prax nášho oddelenia i dnes. Prečo by som mal, povie si nejeden klient našej požičovne, platiť poplatok za každé predvedenie vypožičaného notového materiálu? Veď stačí nahlásiť a zaplatiť iba to prvé, o tých ostatných sa z Hudobného fondu aj tak nikto nedozvie. (Žiaľ, pre nášho klienta nie je to tak: na neveľkej scéne slovenského koncertného života málokomu a máločo zostane utajené.) Alebo ešte lepšie: vypožičaný notový materiál si skopírujem a budem si ho môcť v budúcnosti hrať, koľko len budem chcieť a – zadarmo. Čo na tom, že na každom titulnom liste notového materiálu zreteľne je vyznačený symbol zákazu kopírovania,

(Dokončenie na str. 40)

Hudobný veľtrh Frankfurt 2000

musikmesse prolight+sound

12. – 16. apríl

2 146 vystavovateľov (+ 3,9 % oproti roku 1999) zo 48 krajín (+ 4 oproti roku 1999), z toho 976 domácich (SRN), 1 170 zahraničných (najviac vystavovateľov z krajín USA (233), Veľká Británia (167), Taliansko (145), Francúzsko (94), Španielsko (66).

Výstavná plocha 134 000 m².

Musikmesse: akustické a elektronické hudobné nástroje, hudobniny, noty a príslušenstvo; internet a hudba.

ProLight+Sound: novinky z oblasti profesionálnej svetelnej, zvukovej a produkčnej techniky, burza zamestnaní.

V osobitnej hale sa prezentovali producenti, požičovne, firmy organizujúce zájazdy a pod.

V rámci veľtrhu sa uskutočnilo okolo 200 live- a reprodukovaných koncertov z oblasti populárnej hudby.

Zastúpenie Slovenska?

Áno. V stánku Editio Musica Budapest (spoločný s vydavateľstvom Ricordi) radostný objav: noty vydavateľstva Music forum (stará hudba, nielen slovenská). Fakt hodný povšimnutia i gratulácie...

Čitatelia HŽ si možno spomenú na rozhovory a vyznania niekoľkých predstaviteľov „hudobného obchodu" na Slovensku (HŽ 2000/3), na ich každodenný boj s realitou menšinového postavenia: o obchode v pravom slova zmysle v tejto súvislosti vlastne ani nemožno hovoriť. O tom, aký neuveriteľne príkry je rozdiel medzi slovenskou a „západnou" skutočnosťou v tejto oblasti sa môže presvedčiť každý, kto mal to šťastie navštíviť jedno z najvýznamnejších svetových hudobno-obchodných podujatí – frankfurtský Hudobný veľtrh. Hudba sa na ňom prezentuje ako prekvitajúci obchod, ako neodmysliteľná súčasť prosperujúceho hospodárstva, ako technický inovačný priestor, ako dobrá živiteľka významnej skupiny obyvateľstva, ale aj ako médium výchovy, médium rozvoja kreativity detí i dospelých, ako nositeľka najvzácnejších duchovných hodnôt, ako umenie, ktoré stojí v centre pozornosti nielen niekoľkých profesionálov a nadšencov. Hoci nositeľom tohto boomu je pravdepodobne predovšetkým najnovšia zvuková a počítačová technika a priemysel s tým súvisiaci na jednej strane a hudba populárna (sprievodné koncerty na frankfurtskom veľtrhu – a nebolo ich málo – sa takmer výlučne týkali tejto oblasti) na strane druhej, i keď sa vydavatelia klasickej hudby sťažujú na primalý rast, resp. takmer stagnáciu predaja v posledných rokoch, zostáva faktom, že hudba, aj klasická, je obchodom výnosným.

Skutočnosť, že boj o pozície na presýtenom trhu však nie je jednoduchý, dokumentuje vysoká úroveň kvality všetkých výrobkov na jednej strane, no aj vychádzanie v ústrety čo najširšej verejnosti na strane druhej: v oblasti inovácií hudobných nástrojov, kde jedna senzácia nasleduje za druhou (stačí sa oboznámiť s digitálnym klavírom, ktorý nielen sám hrá, resp. v úlohe orchestra sprevádza reálne hrajúceho klaviristu, ale tomuto o. i. umožňuje aj úplnú voľnosť agogiky a dynamiky prispôsobujúc sa, ako ideálny dirigent, jeho interpretačným vrtochom... Ambiciózne hudobné vydavateľstvá zas zachraňujú svoje veľké, vzácne a nákladné projekty množstvom populárnych publikácií neraz veľmi svojrázneho obsahu a zostavy, reedíciami (dávno prekonaných) notových publikácií spred 70–80 rokov... Návštevník zo Slovenska, napriek tomu nevychádzajúci z úžasu, si isto povšimne aj neprehľadné množstvo hudobnopedagogickej literatúry, svedčiacej pravdepodobne o veľkom záujme o základné hudobné vzdelanie, so závisťou si prezerá priam zázračné, so všetkou vedeckou akríbiou adjustované kritické pramenné edície, z ktorých väčšina je zároveň určená pre potreby praxe, a len sa čuduje... Pretláčajúc sa v nekonečnom dave návštevníkov veľtrhu odrazu prestáva mať pocit nadbytočného príživníka tolerovaného popri tých „pravých" hodnotách domáceho prvotnopospolného kapitalizmu...

Kto a pre koho – Niekoľko čísiel z Nemecka

KTO

Podnikatelia a samostatné hudobné profesie v SRN:

20 723 podnikov a samostatne činných v rôznych hudobných odvetviach v roku 1996, z toho
- 3 295 skladateľov, odborných pracovníkov a učiteľov hudby
- 8 423 v hudobnom priemysle v užšom zmysle slova
- 9 005 v oblasti trhu zvukových nosičov a doplňujúcich odvetví

Obrat nemeckých hudobných vydavateľstiev vo sfére predaja nôt činil v roku 1999 asi 160 miliónov DM.

PRE KOHO

- 16 miliónov občanov SRN sa denne venuje 65 minút hudbe a kultúre
- 5 miliónov občanov SRN sa aktívne venuje hudbe, z toho
- 3 milióny detí a mladistvých
- viac ako 7 miliónov občanov sú členmi hudobných spolkov alebo zväzov
- 3,5 miliónov osôb navštívili v rokoch 1996/1997 koncert alebo divadelné predstavenie.

Výsledky prieskumu uskutočneného v SRN v rokoch 1995–1997

Budúcnosť

Musikmesse/ProLight+Sound
07. – 11. 03. 2001

Info:
http://www.musikmesse.de
http://www.prolight-sound.de
e-mail: www.musikmesse.com

NOVINKA:

musikmesse
prolight+sound
Sankt Peterburg – 20. – 23. 06. 2001
Cieľom veľtrhu je podpora hudobného priemyslu v oblasti krajín bývalého Sovietskeho zväzu a získanie nových trhov.

priemysel | médiá | priemysel | médiá | priemysel | médiá

Frankfurtská hudobná cena / Frankfurter Musikpreis
Pri príležitosti Hudobného veľtrhu/ProLight+Sound udeľuje Spolkový zväz nemeckých výrobcov hudobných nástrojov a frankfurtský veľtrh od roku 1982 každoročne cenu dotovanú sumou 25 000,- DM. Osobnostiam v oblasti hudby - skladateľom, interpretom, muzikológom a hudobným pedagógom ju za mimoriadne zásluhy vo svojom odbore z hľadiska národného i medzinárodného hudobného života prepožičiavajú vždy v rámci slávnostného otvorenia veľtrhu. Kuratórium Nadácie Frankfurtskej hudobnej ceny tvoria trája stáli a štyria volení členovia: primátor mesta Frankfurt (predseda), predseda Spolkového zväzu nemeckých výrobcov hudobných nástrojov, riaditeľ Frankfurtského veľtrhu (zástupca predsedu), dvaja predstavitelia Nemeckej hudobnej rady, dvaja zástupcovia nemeckých vysokých hudobných škôl.

Doterajšími nositeľmi ceny sú:
Gidon Kremer (husle), Edgar Krapp (organ), Alfred Brendel (klavír), Brigitte Fassbaenderová (spev), Albert Mangelsdorff (jazzový trombonista), Carl Dahlhaus (muzikológ), Heinz Holliger (hoboj), Ludwig Güttler (trúbka), Chick Corea (jazzový klavirista), Aribert Reimann (skladateľ), Georg Solti (dirigent), Harry Kupfer (režisér), Brian Eno (hudobník), Tabea Zimmermannová (viola), Wolfgang Niedecken (spev, pesničkár), Hans Zender (skladateľ, dirigent) Peter Herbholzheimer (aranžér, interpret, skladateľ), Michael Gielen (dirigent, skladateľ).
Hudobnú cenu roku 2000 získal jazzový hudobník, saxofonista a skladateľ Klaus Doldinger, ktorý patrí k najvýzamnejším predstaviteľom jazzu v Nemecku.

Hudobnovydavateľská cena 1999
Zväz nemeckých hudobných vydavateľov ju každoročne udeľuje za najkvalitnejšie publikácie hudobnín a kníh o hudbe. Výber ocenených publikácii je podľa poroty čoraz ťažší, lebo úroveň produkcie nemeckých vydavateľstiev dosiahla už všeobecne veľmi vysokú úroveň. Za rok 1999 sa udelilo 16 cien v týchto kategóriách: praktické edície, hudba 20. storočia, súborné edície, školská a pedagogická literatúra, kompletné predvádzacie materiály (partitúry, klavírne výťahy, hlasy), partitúry, klavírne výťahy, študijné partitúry, knihy o hudbe, muzikologická literatúra, faksimile a osobitné kategórie. Ceny putovali o. i. do vydavateľstva Dohr (Kolín); Schott Musik International (Mainz) - o. i. za knihu *Robert Schumann: Eine Lebenschronik in Bildern und Dokumenten*; Stockausen Verlag (Kürten); Breitkopf&Härtel (Wiesbaden - Lipsko - Paríž) - za ďalší zväzok Súborného vydania diel Jeana Sibelia; Carus Verlag (Stuttgart) - za nešpory Johanna Adolfa Hasseho; Musikverlag Hans Sikorski (Hamburg); Bärenreiter Verlag (Kassel) - za 5. symfóniu L. v. Beethovena z kritickej edície Jonathana del Mar a za klavírny výťah-Urtext Berliozovej opery Benvenuto Cellini; Edition Gravis (Bad Schwalbach); Laaber-Verlag (Laaber); Henle Verlag (Mníchov) - za faksimile autografu Chopinovej *Balady F dur* op. 38; Verlag Max Hieber (Mníchov) - za CD-ROM o hudobných nástrojoch.


FOTO ARCHÍV
BICIE NÁSTROJE VYROBENÉ ZO 600-ROČNÉHO DREVA

Nemeckú cenu za hudobný nástroj
udeľuje pri príležitosti Hudobného veľtrhu vo Frankfurte od roku 1991 Spolkové ministerstvo hospodárstva a technológie vždy v dvoch skupinách hudobných nástrojov po viacstupňovom testovaní kandidujúcich nástrojov. Ocenené môžu byť iba výrobky, ktoré sú na trhu prístupné a ktorých cena je primeraná kvalite výrobku. Roku 2000 získal v kategórii drevený dychový nástroj cenu B-klarinet firmy Rolf Meinel (sólistická verzia s hlbokou E+F mechanikou) a v kategórii kovový dychový nástroj barytónový roh firmy Kühnl&Hoyer.
Roku 2001 budú ocenené sláčikové nástroje s preferenciou huslí a kovové dychové nástroje s preferenciou trombónu.

FRANKFURT -
mesto ležiace na oboch brehoch Mohanu neďaleko pohoria Taunus, obklopené prekrásnymi lesmi, niekdajšie korunovačné mesto nemeckých cisárov, rodisko jedného z najväčších Nemcov - Johanna Wolfganga von Goetheho, dejisko zasadnutia prvej Nemeckej národnej rady (1848), sídlo moderného historického múzea, nemenej významného prírodopisného múzea, významnej galérie, zoologickej záhrady, až do svojho zničenia roku 1944 mesto s najväčším zachovaným stredovekým mestským jadrom v Nemecku... je už vyše 750 rokov zároveň mestom trhov, veľtrhov a výstav.

Dnes patrí Frankfurt, ktorý sa hrdí hypermodernou skyline podobnou americkým veľkomestám, medzi najvýznamnejšie centrá bankovníctva, obchodu a komerčného výstavníctva:
15 najvýznamnejších medzinárodných odborných veľtrhov z najrozmanitejších konzumných a textilných oblastí ako aj služieb majú tu svoje trvalé sídlo. (25% medzinárodne významných podujatí tohto druhu majú svoje sídla v Nemecku. Medzi ne možno zaradiť aj Hudobný veľtrh/ProLight+Sound.) Roku 1999 prišlo 57% vystavovateľov na 25 medzinárodných veľtrhov zo zahraničia, čo je najvyššia miera internacionálnosti, resp. interkontinentálnosti aj v európskom meradle. Frankfurt sa tak stáva kľúčovým bodom svetového obchodu a zároveň mostom medzi východom a západom Európy. Frankfurtské veľtrhy, a. s., sú okrem toho čoraz aktívnejšie aj ako organizátor veľtrhov na celom svete.

Vzhľadom na stúpajúce požiadavky kapacity sa frankfurtské výstavisko, situované v centre mesta, rozširuje o nové Fórum - ďalšie výstavné priestory (16 ha), parkoviská, tlačové stredisko, sieň pre rôzne podujatia, veľkoreštaurácia a pod., skvalitňuje sa mestská prísunová doprava. Len samotná nová hala, ktorú dokončia koncom júna 2001, poskytne vystavovateľom 40 000 m^2 nových priestorov. V konečnom dôsledku pôjde o zväčšenie výstaviska o 40% oproti dnešnému stavu.

Hudba vo Frankfurte

Hudobný život vo Frankfurte bol do 17., 18. storočia bezvýznamný; záujem o kultúru všeobecne vzrástol až po Veľkej francúzskej revolúcii, keď sa mesto stalo cieľom, resp. medzistanicou cestujúcich umelcov (známy je pobyt Mozartovskej rodiny roku 1763 a Mozartov pobyt roku 1790 pri príležitosti korunovácie Leopolda II.). Aj nemecké, francúzske, talianske operné spoločnosti tu prezentovali svoje predstavenia, hoci permanentné divadlo bolo vybudované až roku 1792 (Nationalbühne), kde sa veľmi skoro udomácnili najmä Mozartove opery. Roku 1808 bolo založené Múzeum – kultúrne centrum na pestovanie kultúry a umenia, ktoré sa postupne zmenilo na centrum hudobné. Roku 1818 vznikol aj zborový Ceciliánsky spolok. Vďaka obom inštitúciám orientovaným predovšetkým na sociálne najvyššiu vrstvu obyvateľov, sa Frankfurt stal aj hudobným centrom; jeden z prvých dirigentov Múzea bol Louis Spohr (1817–1819), ktorý oboznámil frankfurtské obecenstvo s Beethovenovými symfóniami. V priebehu 19. storočia sa množili zbory a hudobné spoločnosti aj pre stredné a nižšie skupiny obyvateľstva, vznikla Mozartova nadácia, ktorej cieľom bolo podporiť štúdium kompozície nadaných hudobníkov (medzi prijímateľmi tejto podpory boli aj skladatelia Engelbert Humperdinck, Ernst Toch a Max Bruch). Roku 1878 vzniklo konzervatórium (medzi jeho pedagógov patrili o. i. aj Clara Schumannová a Engelbert Humperdinck), ktoré čoskoro získalo vysokú medzinárodnú reputáciu (jeho absolventmi boli o. i. Hans Pfitzner, Paul Hindemith, Otto Klemperer, Hans Rosbaud) a roku 1937 bolo rozdelené na Konzervatórium a Štátnu vysokú hudobnú školu.

V 20. storočí sa konzervatívna hudobná orientácia Frankfurtu zmenila smerom k záujmu o súčasnú tvorbu (v prvých desaťročiach zazneli v tunajšej opere svetové premiéry Schrekerových, Hindemithových a Bartókových diel) a na koncertných pódiách mesta boli stálymi hosťami špičkoví interpreti (dirigenti Wilhelm Furtwängler, Hermann Scherchen, Clemens Krauss, Hans Rosbaud; Paul Hindemith tu pôsobil ako koncertný majster v opere a v Múzeu...).

Po rekonštrukcii/znovupostavení starej frankfurtskej opery, zničenej počas početných náletov v rokoch 1943–1944, sa budova (Alte Oper) stala koncertnou sieňou a ako taká centrom hudobného života mesta, ktoré má dnes všetky atribúty svetovej hudobnej metropoly.

Internet a hudba – mimoriadna prehliadka v rámci veľtrhu sa orientovala na odborníkov aj na širokú verejnosť. Oboznamovala s novými možnosťami, ktoré PC a internet ponúkajú v oblasti hudby, hudobnej produkcie a pod. v najbližšej budúcnosti. Osobitné semináre umožnili podrobnejší pohľad na technické podmienky a právnu situáciu, a poskytli aj príležitosť na praktické vyskúšanie si kompozície a muzicírovania v internete, resp. na prácu vo virtuálnom štúdiu.

Cieľom tejo špeciálnej výstavy bolo upriamiť pozornosť návštevníkov na nové dimenzie praktického predvádzania hudby, na to, že pomocou PC a zodpovedajúceho softwaru možno aj bez ovládania hry na hudobnom nástroji muzicírovať, resp. komponovať, ako aj na to, že obavy z možnosti postupného obmedzovania reálneho predvádzania hudby v dôsledku vysoko vyvinutej počítačovej techniky sú neodôvodnené. Prax, naopak, ukázala, že dôsledkom zaoberania sa hudbou prostredníctvom počítača je nárast túžby po hre na akustických nástrojoch a po reálnom muzicírovaní. Dr. Michael Peters, hlavný organizátor veľtrhu, označil tento fakt za samotný cieľ internetovej prehliadky, resp. samotného veľtrhu, pretože dnešní „počítačoví" hudobníci zajtra zvýšia počet tých, ktorí hrajú na akustickom nástroji.



FOTO ARCHÍV

SIAMSKÉ DVOJČATÁ: DVOJKRÍDLO

Aj pre profesionálnych hudobníkov ponúka internet nové možnosti: prostredníctvom neho môžu vytvoriť kapely, ktorých členovia by sa v dôsledku vzájomných geografických vzdialeností nikdy nestretli. Okrem toho, a azda predovšetkým, majú možnosť v internete ponúknuť svetu svoju produkciu. Zároveň môže priemysel zvukových nosičov v internete časovo veľmi úsporne vyhľadávať nové talenty. Ďalej vzniká samostatný hudobný trh, ktorý funguje výlučne v internete: niektoré tituly sa produkujú priamo pre internet, ktorý nikdy neopustia...

V osobitnej hale sa prezentovali producenti, požičovne, firmy organizujúce zájazdy a pod.

V rámci veľtrhu sa uskutočnilo okolo 200 live- a reprodukovaných koncertov z oblasti populárnej hudby.

MUZIKA 2000

6. ročník Medzinárodného hudobného veľtrhu – Muzika 2000 – bude prebiehať 21.– 24. septembra t. r. v Prahe v Křižíkových pavilónoch (B, C, D) pražského Výstaviska. Hlavnými usporiadateľmi sú hudobné vydavateľstvo Muzikus a Incheba Praha, hlavnú záštitu prevzala Hospodárska komora Českej republiky. Na podujatí sa budú prezentovať akustické a elektronické hudobné nástroje, nahrávacia a reprodukčná zvuková technika, javisková technika vrátane javiskových efektov, multimediálne systémy, služby, literatúra, odborné časopisy, agentúry, médiá, internet, rôzne inštitúcie, školy, združenia. Sprievodný program zahŕňa koncerty (Křižíkova fontána a Malá scéna), semináre (pavilón B), výstavu História československej elektrofonickej gitary, vyhlásenie najlepších výrobkov v oblasti hudobných nástrojov a techniky Panáček 2000.

Usporiadatelia uverejnili výsledky návštevníckeho prieskumu z roku 1999 zameraného na návštevnícke kategórie podľa veku a profesie: najvyššie percento návštevníkov tvorili 20–30-roční (31%), nasledovala skupina do 20 rokov (24%), takmer totožná so skupinou 40–50-ročných (23%) a na konci rebríčka bola skupina vyše 50-ročných (7%). Z hľadiska profesie najväčšou skupinou boli hudobníci (37%), za ňou iné profesie (20%), nasledovali študenti (17%), po nich ex aequo obchodníci a zvukári (po 10%) a na samom konci učitelia (6%). Na otázku, či sa živia hudbou, odpovedalo 31% návštevníkov kladne, zvyšok (69%) záporne.

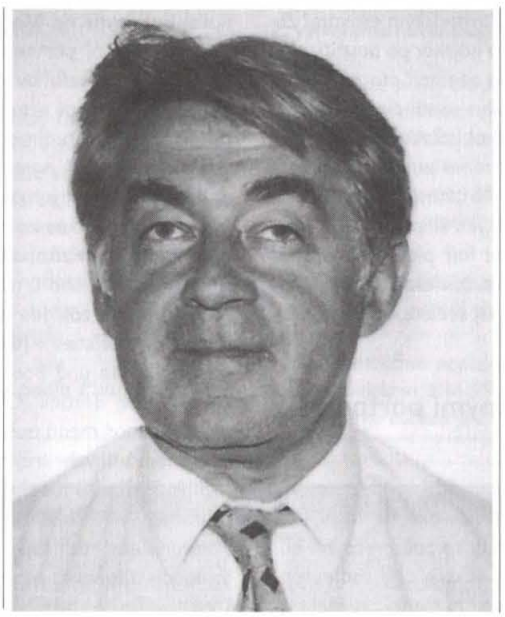
HUDBA, KTORÚ MÁM RÁD

Doc. MUDr. PETER KUKUMBERG, PhD

prednosta Neurologickej kliniky FN akademika L. Dérera

Moje hudobné rezonancie

Ak postojíte v Louvri pred skvostným obrazom, ak sa zahĺbate nad líniami sochy, ak zacítite vlastné krídla pre ďalšie vzlietnutie zo stancí básne, či ak sa ocitnete akoby v ekvipáži života po veľkolepom divadelnom zážitku, naplní vás to, čo nazývame hlbokým estetickým zážitkom. Na to, aby ste ho popísali, môžete i nemusíte mať vlohy, podstatný je onen vnem a aura, ktorou vás krásno obklopí. Väčšina umeleckých foriem sú však tvorivo uzatvorené, i keď percepčne reprodukovateľné výtvory. Výnimkou (okrem zápisu nôt samotných) je hudba. Je formou flexibilnou. Ožíva interpretáciou v jedinečnej reflexii chvíle, pritom momentu nehmatného, často i neosvetleného. Hudba teda prehovorí svojím notovým posolstvom až pri reprodukcii. Každé zo stvárnení sa stáva novou výzvou, neopakovateľným emočným echom. Čo vyňal napríklad hlas M. Callasovej zo zdanlivo naveky zažltnutých partitúr? Zážitok umeleckého diela však nesmie pohltiť vaše ego, nesmie sa stať samoúčelnou, či únikovou formou reakcie na svet, pretože tak by ste smerovali k izolovanému egocentrizmu, prípadne i ku pseudosnobizmu (keď už vás nedokáže nadchnúť len tak hocičo a hocikto).



Ja a hudba. Skúsim vyznanie. Osobne sa nazdávam, že k tzv. vážnej či klasickej hudbe má prístup každý, ak o ňu v daný čas zavadí a preskúma, čo to je. Dobrá je i pomocná ruka... Na druhej strane možno jestvujú akési selektívnejšie kolónie mozgových buniek (hovorí k vám neurológ), ktoré môžete mať dispozične komunikatívnejšie a aktívnejšie. Ich výbežky-tykadlá vás do hudobnej komnaty navigujú skôr a hlbšie. Môj vzťah k hudbe sa začal vo vani po predchádzajúcich nevdojak vnímaných nedeľných popoludniach, v ktorých si môj otec prehrával čierne šelakové gramofónové platne s úryvkami opier či symfónií. Jedného dňa som, asi 12-ročný, mokrý z vane dobehol k rádiu, aby som sa konečne dozvedel, kto je stvoriteľom tej úžasnej hudobnej miazgy, ktorá prýštila zo spevu akéhosi Figara (dovtedy som poznal iba Friga z nemých filmov...). Zmyselnosť, úžasná verva a vitalita, muzikantská iskra Gioacchina Rossiniho (dodávam, že aj istá daná afinita mojich mozgových buniek k nemu), kreovali vo mne až priam fetišistický vzťah. Postupne som sa vypracoval na vzdelaného diletanta (hovorí sa, že takí sú najlepšími konzumentmi hudby) a solídneho rossiniovského znalca, teraz odmeňovaného nádhernými zážitkami na každoročnom festivale jeho opier v rodnom Pesare (pod majestátnou záštitou talianskeho prezidenta). Ak filatelista spoza okraja zúbkovaného čara spoznáva svet, ja som cez tento kontakt začal hudbou spoznávať celý diapazón. Dnes je rozpätie mojej muzikálnej empírie široké: zaberá predovšetkým operu, ale aj riavu symfónií, mnohorakú inštrumentálnu hudbu všetkých období a umeleckých vzopätí. Operu vnímam ako estetický útvar, ktorý je jedným z vrcholných prejavov ľudského umenia – vzájomnej symbiózy a umeleckej výpovede, pretaveným do jedinečného syntetického tvaru; príklad úžasnej obapolnej inšpirácie básnika a hudobníka. Len také libreto Arriga Boita k Verdiho Otellovi. Za nimi stojí majestátny stĺp Shakespeare a medzi nimi zasa Rossini na tú istú tému, len s lepšou muzikou ako jemu prisúdené libreto... Obe opery delia desaťročia, obe sú i dnes predmetom plodného muzikologického porovnávania. V opere by človek nemusel zívať, ak si sadá do plyšového kresla pripravený – t. j. bazálne poučený, o čom a ako budú divadelné dosky hovoriť – spievať.

Nezriedka sa zamýšľam nad košatým stromom hudobných foriem. Pôvodné ľudové archetypy-nápevy dali postupne základ pre vznik hudobných štýlov s ich súčasne sa formujúcou etnicko-geografickou (ak chcete, národnostnou) charakterokresbou. Pôvodne bola hudba šľachetným vyjadrením danej epochy – napríklad taký barok. Ale s príchodom romantizmu sa začal neobyčajný kvas, ďalej podnecovaný súbežným rozmachom civilizácie až po 20. storočie. To predstavuje samostatnú, turbulentnú, výdobytkami ľudského umu napechorenú periódu, na začiatku ktorej bola petrolejová lampa a na konci ktorej stojí atómová elektráreň či rozlúštený genetický kód človeka. Od dovtedy jedinej artificiálnej vážnej hudby sa odštepovali a formovali nové tvary muziky. Hudba je dobrá či zlá; dávna pravda, i keď mierne simplifikovaná. Preto nepohŕdam nijakými, ani takzvanými ľahkými hudobnými žánrami, i keď v nich býva často menej kvality na úkor epigónstva a komercionalizmu. Hudba by sa nikdy nemala skladať a pestovať len pre peniaze. Obrovským otáznikom je jej vývoj v budúcnosti. Mixovaný tok tónov z počítača, návrat ku zvukom prírody??? Stále však platí jedna deliaca čiara. Ľahšie hudobné žánre (dobrý single) prinášajú rozptýlenie a potešenie, ale zároveň sú len štafážou, pri ktorej sa dá zaoberať rôznymi činnosťami. Oproti tomu vážna hudba zostáva žriedlom intenzívnej, čistej a hlbokej radosti. Hrozne chudobní sú tí, ktorých neoslovil Bach, Mozart ani Berlioz, Smetana či Verdi... Ani o tom nevedia. (Samostat-

ným, na váhe a pozornosti priberajúcim sektorom sa stáva filmová hudba.) Na vážnej hudbe je fascinujúce viacvrstvové inšpiratívne prepletenie: skladateľovo vnuknutie a jeho opus, interpret (či interpreti), preberajúci tento odkaz do umeleckého stvárnenia, a napokon finálny účinok diela na poslucháča či diváka.

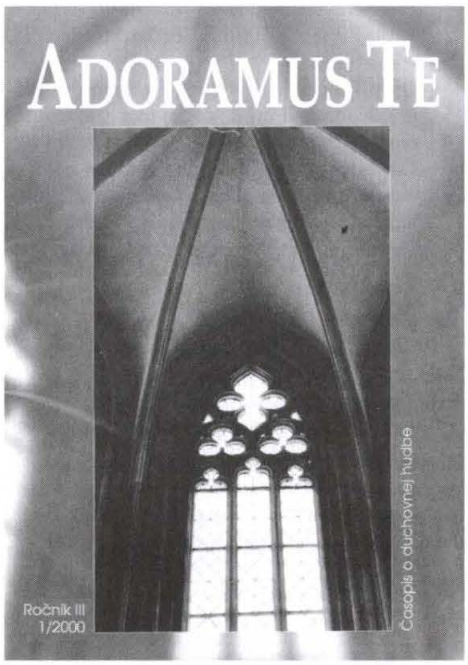
A ako počúvam? Večer v kresle, najčastejšie so slúchadlami, svoje CD. Nikoho neruším a nie som rušený. A ešte: koho? Rád objavujem neprávom zabudnutých majstrov, napríklad Meyerbeera, Spontiniho, Cherubiniho, žasnem nad plachosťou Brucknera, ktorý neveril (ako Kafka vlastným riadkom) svojej prvej symfónii, teraz nazývanej nultou. Hudba dokáže mocne osloviť emócie. Zoberme si napríklad prvé dejstvo Belliniho *Námesačnej* – fabula samotná a neobyčajne priliehavý hudobný výraz vyjadrujú čistú nehu. Nevyhýbam sa, samozrejme, živej muzike (divadlo, koncerty), ale vyberám si. Dojíma ma prapodstata a sila hudby vo vypätých situáciách – napríklad naštudovanie, tuším, Mozartovho *Rekviem* v terezínskom koncentračnom tábore. Ako mladší som sa zúčastňoval na rôznych rozhlasových súťažiach. Teraz mám dojem, že vážna hudba sa z nášho éteru vytráca. Iný postreh: pri všetkej úcte ku krásnej ľudovej piesni nikde okolo nezaberá toľko vysielacieho času na hlavnej rozhlasovej stanici ako u nás (dramaturgické klišé, pohodlnosť a absencia záujmu o klasiku dovedna?). Zlé to je vôbec so súčasnou hudbou vrátane domácej, slovenskej. Tieto resty sú odrazom sumácie ani nie tak nižšej dispozície ku kultúrnosti ako skôr sterilnej estetickej edukácie a nedostatočného vštepovania základov ľudskej kultivovanosti vôbec. Uráža ma (a Verdi by sa určite napajedil) dramaturgicky trápne renaštudovanie *Nabucca* v hlavnom hudobnom stánku Slovenska. To je, ako keby ste svojmu psíkovi dali možnosť oňuchávať len teritórium vašej malej záhradky... Keďže som lekár a vysokoškolský učiteľ zároveň (veľmi som chcel byť dirigentom), snažil som sa riadiť heslom, ktoré stojí na priečelí jednej z viedenských nemocníc a je v pretechnizovanej dobe nanajvýš aktuálne: „Saluti et solatio aegrorum – et solatio." Voľne: lekár neposkytuje svojmu pacientovi iba liečbu, ale aj útechu. Mojou útechou vo chvíľach relaxácie, alebo keď sa mi nedarí, je večná ríša tónov majstrov s ich časovou mocou.

(Dokončenie zo str. 35)

nia, alebo že autor podpísal s Hudobným fondom zmluvu o vydaní diela a teda príslušný materiál podlieha vydavateľským právam? Že treba vrátiť notový materiál do požičovne čo najskôr po použití, alebo že v prípade nepoužitia materiálu treba oznámiť storno objednávky ešte pred plánovaným termínom jeho uvedenia? Nedá sa každé pravidlo v konečnom dôsledku nejako obísť? Akokoľvek sa naznačené problémy javia ako druhoradé či málo podstatné, v každodennej praxi činnosti našej požičovne na ne ustavične narážame. Isto, máme dnes chvalabohu už nemálo takých klientov, ktorí naše služby využívajú pravidelne a hrajú s nami fair play. Nedostatok profesionálnej etiky v narábaní s notovými materiálmi a korektnosti vo vzťahu k nám je však v našej hudobníckej sociéte, žiaľ, ešte veľmi rozšírený.

Formy spolupráce so zahraničnými partnermi, servis domácim záujemcom...

Na dlhoročné skúsenosti s prenajímaním prevádzkových notových materiálov naša požičovňa nadviazala pred viac ako 10 rokmi, keď sa rozhodla rozšíriť túto službu aj o kontakty so zahraničnými hudobnými vydavateľmi. Postupne sme vtedy oslovili celý rad európskych vydavateľských domov zvučného mena i nemenej zvučnej tradície a ponúkli im spoluprácu pri zapožičiavaní ich prevádzkových notových materiálov slovenským orchestrálnym telesám a iným inštitúciám našej hudobnej kultúry. Ponúkli sme im nielen dokonalú znalosť domáceho koncertného prostredia a tým uľahčenú cestu propagácie, ale aj nemenej podstatnú garanciu dodržiavania všetkých podmienok prenájmu i uhradenia požičovných poplatkov. Výsledkom tejto snahy je fakt, že Hudobný fond je dnes v oblasti prenajímania orchestrálnych a vokálnosymfonických materiálov zmluvným partnerom – a v nejednom prípade i výhradným zástupcom pre celú Slovenskú republiku – takých renomovaných európskych firiem ako Universal Edition Wien, Alkor Kassel (Bärenreiter), C. F. Peters Frankfurt, Alphonse Leduc Paris, A. Kalmus Veľká Británia, PWM Varšava, Editio Musica Budapest a i. (Prenájom notových materiálov hudobnodramatických diel zo zahraničia i naďalej zostáva v kompetencii slovenskej literárnej agnetúry LITA.) Tieto zmluvné vzťahy nás oprávňujú v plnom rozsahu reprezentovať požičovné katalógy symfonických a vokálnosymfonických diel našich partnerov – tie sú spolu s inými propagačnými materiálmi prípadným záujemcom k dispozícii na prezenčné štúdium v priestoroch našej požičovne na Medenej ulici v Bratislave. Dôvera, ktorú uvedení zahraniční partneri preukázali Hudobnému fondu uzatvorením zmluvných vzťahov však má i svoju cenu: táto činnosť si nielenže vyžaduje značné prevádzkové náklady (už len na nákup a sústavné dopĺňanie aktuálnych zahraničných vydavateľských katalógov treba vynakladať nemalé prostriedky), povinnou garanciou dodržiavania zmluvných podmienok prenájmu nôt a uhrádzania požičovných poplatkov za našich klientov navyše Hudobný fond vstupuje do takého rizika, aké si naši klienti doteraz možno ani neuvedomili. Okrem toho u nás sprostredkovávame prenájom notových materiálov na základe jednorazových kontraktov i z desiatok ďalších vydavateľstiev v Nemecku (Breitkopf und Härtel, Schott International, Bote und Bock), Francúzsku (Durand, Max Eschig, Salabert), Veľkej Británii (Chester and Novello, Concord – aby som uviedla aspoň mená našich najfrekventovanejších partnerov), ale aj v škandinávskych krajinách a v krajných prípadoch aj priamo v USA. Službami tohto druhu je naše oddelenie dobre známe dramaturgom a archivárom našich popredných orchestrálnych telies i Slovenského rozhlasu – zbavuje ich prácneho vyhľadávania v katalógoch, zháňania zahraničných kontaktov a v neposlednom rade i zdĺhavého vybavovania pri preberaní zásielok na colnici. Podmienky prenájmu bývajú spravidla veľmi podobné ako v našom internom Požičovnom poriadku (predlžuje sa iba dodacia lehota na 6 týždňov); touto cestou by som len rada apelovala na korektnosť našich klientov pri jej dodržiavaní: zahraniční vydavatelia sú totiž absolútne nekompromisní a nejeden náš klient na vlastnej koži pocítil tvrdý postih, ak bol pristihnutý pri prehrešku. Oneskorené vrátenie materiálu – prirážka k požičovnému v závislosti od dĺžky omeškania. Zabudnuté včasné reklamovanie nevyhovujúceho alebo nekompletného materiálu, prípadne oneskorené stornovanie objednávky až po termíne plánovaného predvedenia diela – nijaký nárok na znížený storno poplatok, ale plná výška požičovného. Použitie kópie materiálu neautorizovanej oficiálnou pečiatkou vydavateľa? – ďalšia pokuta či iná forma postihu. Hoci na prvý pohľad sa táto prax javí ako neprimerane prísna, treba si uvedomiť, že aj sféra prenajímania notových materiálov je jednou z foriem obchodnej činnosti a ako taká sa nezaobíde bez jasných pravidiel a ich rešpektovania všetkými zúčastnenými subjektmi.



ADORAMUS TE –
časopis o duchovnej hudbe vychádza na Slovensku od roku 1995. Jeho prvým vydavateľom bol vtedy rovnomenný spevácky zbor Adoremus; roku 1998 došlo k zmene vydavateľa (Spolok sv. Vojtecha v Trnave) a k čiastočnej modifikácii názvu – Adoramus Te –, pri nezmenenom zameraní a náplni. Je to na Slovensku jediný časopis zameraný na oblasť duchovnej hudby. Vychádza štvrťročne a je určený predovšetkým aktívnym chrámovým hudobníkom, no nesporne ponúka zaujímavé informácie všetkým záujemcom o hudobnú kultúru, aspoň čiastočne suplujúc absentujúcu literatúru v oblasti duchovnej hudby u nás. Pravidelne sa venuje problematike gregoriánskeho chorálu a organárstva ako aj tvorbe nového katolíckeho liturgického spevníka. Osobitnú pozornosť venuje novej duchovnej piesni. Súčasťou každého čísla je notová príloha. Medzi pravidelných prispievateľov Adoramus Te patria napríklad liturgisti Anton Konečný, Amantius Akimjak, popredný slovenský organológ Marián Mayer, muzikológovia Ivetta Kajanová, Peter Ruščin. V oblasti problematiky gregoriánskeho chorálu a spravodajstva zo zahraničia prispievajú kňazi študujúci vo Viedni a Vatikáne, Martin Štrbák, Vlastimil Dufka, Ján Veľbacký. O osobnostiach z dejín zborového umenia píše Ján Schultz. Redakcia spolupracuje s Rakúskym cirkevno-hudobným referátom, predovšetkým s jeho podpredsedom, významným organistom, muzikológom a publicistom, Johannom Trummerom.

Adoramus Te ponúka ako mediálny partner festivalu Bachov rok – Slovensko 2000 podrobné informácie o všetkých podujatiach.

Časopis si možno zakúpiť vo všetkých predajniach Spolku sv. Vojtecha, v Bratislave aj v predajni Music forum. Objednávky prijíma distribúcia KN, P.O.Box 9, 810 01 Bratislava. tel.: 07/44888797, fax.:07/44871 379.

LITURGICKÝ SPEVNÍK PRE TRETIE TISÍCROČIE
SÚŤAŽ O NAJLEPŠ
(2. až 7. Veľkonočná nedeľa)

Vedúci Hudobnej sekcie Slovenskej liturgickej komisie vyzýva kresťanských básnikov, textárov a skladateľov k vytvoreniu spevov do nového celoslovenského *Liturgického spevníka* vhodných ako úvodný spev omše, spev na prípravu obetných darov, spev na prijímanie a ďakovný chválospev po prijímaní. Podmienkou zaradenia do nového spevníka je: vystihnutie myšlienky danej nedele a slávenia, jeho spirituality a výrazu, vysoká umelecká hodnota, technická prístupnosť a predpoklad, aby spev vyvolal u spievajúcich alebo počúvajúcich silný náboženský a umelecký zážitok.

Odporúčané formy:

1. zhudobnenie textu predpísanej antifóny podľa *Rímskeho misála* alebo *Graduale Romanum*;
2. vytvorenie nového básnického textu na motívy antifón *Rímskeho misála*;
3. vytvorenie novej chrámovej piesne alebo textu pre novú pieseň;
4. doplnenie priliehavej piesne JKS (*Jednotný katolícky spevník*) o nové slohy textu na predpísanú myšlienku;
5. adaptácia vhodnej historickej piesne pre súčasnú liturgiu. V prípade potreby zariadi redakcia Liturgického spevníka kvalitné zhudobnenie nových básnických textov (so súhlasom ich autorov).

Návrhy do súťaže vyhodnotí komisia odborníkov viacerých profesií. Práce prijaté do spevníka budú odmenené finančnou prémiou.

Návrhy možno posielať na adresu Slovenská liturgická komisia, Hudobná sekcia, 814 99 Bratislava, P.O.B.113, Kapitulská 11.

Uzávierka súťaže je 31. 12. 2000.

P O D Č I A R O U] P O D Č I A R O U] P O D Č I A R O U]

Muzikoterapia

Ako tak rastieme a starneme, mení sa aj charakter našich každodenných problémov. Pomaly, ale isto. Problémy detského veku vystriedajú časom problémy milostné, tie neskôr ustúpia problémom finančným, až napokon všetky prekryjú problémy zdravotné.

Veru, zdravie je vec najcennejšia. V tejto súvislosti neraz vedno s príslušnou zdravotnou poisťovňou prichodí načrieť do hlbín všakovakých, na prvý pohľad scestných teórií. A tak sa začneme zaoberať napríklad tým, ako na naše zdravie vplýva hudba.

Hm, ako na koho... Bačovi z Očovej hudba očividne rozťahuje cievy. Basgitaristovi zo skupiny Delírium zasa očné zreničky. Poslucháčom opery z nej naskakuje husia koža, zatiaľ čo internetovým diskofilom najmä telefónne účty. Veď čo by človek neurobil pre svoje zdravie?! V zdravom tele zdravý duch. Dravý duch zdraví telo. Dokladom toho sú koncertné siene plné pokašliavajúceho obecenstva.

Avšak hudba nevplýva iba na zdravotný stav ľudí. Nibelungovia zbožňujú Wagnera, labute Čajkovského, vlci Prokofieva, vtáci Messiaena. Zvieratká zo ZOO nedajú dopustiť na Camilla Saint-Saënsa a štvornohé tátoše si našli v Rossiniho opere Viliam Tell pasáž, ktorú milujú ako kone.

Pred uzdravujúcou silou hudby sa skláňa i svet rastlín. Vedecké pokusy hovoria za všetko. Najšokujúcejšie výsledky boli zaznamenané na súostroví Proposta a Risposta. Plantáže s cukrovou repkou olejnatou ozvučovali v pravidelných intervaloch hudbou Mozarta a Griega. Po trojmesačnej procedúre stúpla cukrovitosť o neuveriteľných 14 % a po ďalších dvoch mesiacoch začali rastlinky podozrivo pripomínať ananás. Oproti tomu banánovníky odchované v duchu druhej viedenskej školy sa zafarbili do červena a po dôkladnom dodekafonickom preškolení štípali ako ozajstné čilí papričky. Ani na tón vzatí odborníci zo sibírskej obce Mogúčaja nestrácali čas. Vo veľkokapacitných skleníkoch na pestovanie rýchlokvasenej čínskej kapustnice pristúpili k ambicióznemu plánu ušetriť miliardu kilowatthodín tepelnej energie. Jeho podstata bola založená na tom, že výhrev zabezpečoval namiesto radiátorov Dobre temperovaný klavír.

*Vplyv hudby na naše zdravie je teda neodškriepiteľný. Nie je však hudba ako hudba. Lekári to musia vedieť najlepšie. Čo myslíte: prečo visí na chodbách všetkých nemocníc nápis „**TICHO LIEČI**"?*

JURAJ JARTIM

osobnosť

JÚRAJ TATÁR
hrajúci – mysliaci

KLAVIRISTA, ARANŽÉR A SKLADATEĽ S GENÉZOU KLASICKY ŠKOLENÉHO HUDOBNÍKA DNES S ĽAHKOSŤOU A CHUŤOU PLÁVA OD JEDNÉHO HUDOBNÉHO BREHU K DRUHÉMU: ČI UŽ IDE O SPOLUPRÁCU S ČESKO-SLOVENSKÝMI POPOVÝMI HVIEZDAMI, SYMFONICKÝ ARANŽMÁN PROJEKTU *SVET LÁSKU MÁ* PAVLA HABERU ALEBO VLASTNÚ TVORBU V AMBICIÓZNOM FUSION-PROJEKTE MADRE. S PÔŽITKOM VYCHUTNÁVA BURÁCAJÚCE VLNY VEĽKÉHO SYMFONICKÉHO APARÁTU I JEMNÉ NUANSY ELEKTRONICKÝCH ZVUKOV. NAPRIEK TOMU, ŽE SA NAJRADŠEJ NECHÁVA UNÁŠAŤ HLAVNÝM PRÚDOM MADRE, NECHCEL BY SA TAKTO ŽIVIŤ NA „PLNÝ ÚVÄZOK".
ČLOVEK, PRE KTORÉHO JE HOBBY POVOLANÍM ALE NIE ZAMESTNANÍM.
SNÁĎ PRÁVE DRŽÍTE V RUKÁCH JEHO POSLEDNÉ CD *IBACHUR*... A ZAPÍNATE SVOJ PREHRÁVAČ...

Kedy si zistil, že máš schopnosť improvizovať?
Náznaky sa objavili už v detstve, výraznejšie to začalo byť, keď som mal asi šestnásť rokov v čase konzervatoriálnych štúdií. Nebol to jazz, bolo to také žánrovo nevyhranené preludovanie.

Prialo v tom období prostredie žilinského Konzervatória jazzu?
Zo strany mnohých pedagógov som sa stretával s názorom, že ide o dekadentnú hudbu...

V osemdesiatych rokoch?
Áno, dokonca aj naše prvé účinkovanie na žilinskom jazzovom festivale bolo poznačené „bojmi" medzi pedagogickým zborom a nami. S Martinom Ševčíkom sme nepatrili k tým najbezproblémovejším študentom a každá naša bočná aktivita sa vnímala ako niečo nevhodné. Jazz podľa mnohých nepatril do školy, kde sa vyučovala „vážna" hudba.

Rozhodoval si sa ako absolvent konzervatória medzi uplatnením v oblasti klasickej hudby alebo jazzu?
Prihlásil som sa na zborové dirigovanie, štúdium ma však príliš nemotivovalo. Vrhol som sa teda popri škole do praktického života – strávil som veľa času so Slovenským komorným zborom ako asistent dirigenta, klavirista a organista. Robili sme množstvo opier, oratoriálny repertoár a navštívili sme viaceré festivaly a koncertné podujatia v Európe – bola to zaujímavá skúsenosť.

Kedy prišlo rozhodnutie oddať sa Madre a jazzu?
Prelom nastal, keď som sa stretol s Lucianom Gontkom, ktorý ma „dotlačil" k vydaniu prvého CD.

Druhé CD Madre *Ibachur* je komorným projektom. Nie je ti ľúto, že ako čistý štúdiový produkt, ktorý si si z veľkej časti nahral sám, nemôže plnohodnotne odznieť koncertne? V tomto prípade sa vlastne vzdávaš interpretačnej roviny svojich kompozícií...
Nevadí mi to. Mal som presnú predstavu o znení kompozícií a chcel som si vyskúšať inú polohu než na prvom CD, kde bol napriek prekomponovanosti tém veľký priestor na improvizáciu zúčastnených hudobníkov. Dnes je najmä v pop music bežné, že si tvorca „doma" nahrá celé CD sám a mňa to tiež lákalo. Napokon niektoré skladby z CD – konkrétne tracky č. 2, 3, 4 a 8 hrávame s Jurajom Burianom, Martinom Gašparom a Marcelom Buntajom v upravenej podobe aj koncertne. Za dôležitých spolutvorcov CD však považujem Juraja Bartoša a Luciana Gontka so svojou zvukovou prácou.

Spoluúčinkovanie Jana Hammera v jednej skladbe na mňa pôsobí ako rafinované, ale predsa len epizódne „vylepšenie" značky CD *Ibachur*. Aké je vlastne pozadie objavenia sa americkej superhviezdy na CD mladého slovenského jazzmana?
S Janom Hammerom sme sa ja a Lucian spoznali v roku 1994 počas návštevy USA a naša spolupráca na CD *Ibachur* vyplynula vlastne veľmi prirodzene, aj keď na našu škodu trochu oneskorene: Hammer poznal predošlé projekty Madre, poslali sme mu aj nahraté veci na *Ibachur* a spontánne nám navrhol svoju spoluúčasť. Boli sme však s väčšinou skladieb tak ďaleko, že sa nám podarilo obsadiť ho len do jednej rozrobenej kompozície, aj keď on sám bol pripravený podieľať sa na viacerých skladbách. Hammerovu spoluprácu na našom projekte vnímam, samozrejme, ako veľkú udalosť môjho „hudobného života".

Ako vyzerala „technicky" vaša spolupráca?
Hammerovi sme poslali do USA hotové podklady, do ktorých on nahral svoje sólo, my sme potom v štúdiu takýto materiál následne mixovali. Je to vo svete rozšírený postup, ktorý šetrí peniaze i čas a sám Hammer ho s obľubou využíva. Spomínal nám, že takto bežne vznikajú jeho CD – hudobníkom napríklad v Anglicku pošle nahratý svoj part a nechá im dokonca voľnú ruku pri nahrávaní ďalších stôp – sám sa potom teší z toho, ako spracovali jeho materiál, ako sa ním dali inšpirovať bez toho, aby sa s nimi Hammer fyzicky stretol v štúdiu.

Pokračujú tvoje kontakty s Hammerom?
V najbližšom projekte pod značkou Madre pripravujem aranžmány slávnych pop-jazzových skladieb pre symfonický orchester. Okrem iných tam budú určite asi tri Hammerove hity.

Projekt pre symfonický orchester je nákladnou záležitosťou. Ako je to s jeho finančným krytím? Je to objednávka alebo tvoja iniciatíva?
Tak ako všetko pod značkou Madre, aj táto záležitosť je nielen iniciatívou mňa a Luciana Gontka, ale aj naším vlastným vydavateľským projektom. Pracujem na ňom pomaly už asi rok a dúfam, že tak ako doteraz, aj v tomto prípade sa nám podarí zohnať dostatok peňazí. Jednoducho verím, že pozitívna energia, s ktorou človek pristupuje k práci od začiatku, sa zákonite odrazí aj na jej výsledku.

Madre, to je neustále sa meniaca zostava hudobníkov. Spoločným menovateľom zostávaš ty a Lucian Gontko. Čo okrem toho ešte vystihuje značku Madre?
Madre je o potrebe venovať sa tomu, čo máme s Lucianom radi, teda venovať sa hudbe tak, ako ju cítime – slobodne, bez prognóz predajnosti, producentských úskokov, bez vyhľadávania cieľového poslucháča a z toho vyplývajúcich štylizácií. Je to opak aktivít, ktorým sa z väčšej časti svojho času venujem najmä z existenčných dôvodov. V rámci Madre pramálo myslím na to, akým spôsobom sa moja hudba etabluje, ako sa bude prezentovať. Podstatný je pre mňa môj vlastný dobrý pocit a uspokojenie a mám už skúsenosť, že pri takomto prístupe si moja hudba svojich poslucháčov nájde.

Súvisí s filozofiou Madre aj význam talianskeho slova, teda matka? Ako niečo, k čomu sa radi vraciame?
...a čo milujeme.

Teba „živí" najmä populárna hudba. Nerozmieňa sa takto podľa kritiky jedna z najoriginálnejších osobností slovenského jazzu na „drobné"?
Mojej predstave o filozofii Madre principiálne odporuje živenie sa touto hudbou. Madre, to je hobby v tom najlepšom zmysle, to nie je práca, či zamestnanie. V okamihu, keď by to tak malo byť, by som značku Madre opustil.

Juraj Tatár (1969)

absolvent žilinského Konzervatória, odbor hra na klavíri
1989–1991 štúdium zborového dirigovania na VŠMU
1988 – debutoval na Slovenskom jazzovom festivale v Žiline v duu s Martinom Ševčíkom pod značkou Madre
1989–1991 – asistent dirigenta, organista a klavirista v Slovenskom komornom zbore
1994 – rozšíril Madre na sexteto (J. Tatár, J. Bartoš, Š. Markovič, J. Griglák, C. Zeleňák, M. Ševčík), s ktorým realizoval prvé CD Madre a vystúpil na Bratislavských jazzových dňoch 1994
1998 – vystúpil s formáciou Burian-Tatár International Band na Bratislavských jazzových dňoch
2000 – v máji vystúpil s Petrom Lipom na Európskom vokálnom summite (Bratislava/Praha)
spolupráca s Andrejom Šebanom, Petrom Lipom, Jurajom Burianom a radom osobností česko-slovenskej pop-music



Diskografia
vlastné skladateľské projekty
Madre (Relax 1994)
Slovak Jazz / J. Tatár, A. Šeban, M. Buntaj, M. Gašpar (HF 1997)
Ibachur (Madre 1998)
spolupráca
Time / Štěpán Markovič (BMG 1995), autor hudby
Svet lásku má / Habera, Dvorský, Gott (Polygram 1996), aranžér
Peter Dvorský & Pavol Habera, Vianočné koncerty (Polygram / Goya 1998), aranžér, klávesy
Adriena / Adriena Bartošová (Monitor-EMI 1998), aranžér
Čierny Peter / Peter Lipa (BMG 1998), klávesy
7edem / Team (Forza 2000), aranžér, klávesy, spoluautor
Barbara Haščáková (Universal 1999), aranžér, klávesy
Čekám svůj den / I. Bartošová (Bonton Music 1996), klávesy
Habera / Pavol Habera (Polygram, 1997), aranžér, klávesy
Hrana / Marek Brezovský, Oskar Rózsa (Art Music 1998), klávesy
LSD / Richard Müller (Polygram 1996), klávesy
Cyrano z predmestia (BMG 1999), klávesy
Müllenium Live / Müller (Polygram 1999), klavír
Andrej Šeban Band (Opus 1997), klávesy
Súkromné bistro / Peter Lipa (BMG 2000), klávesy
Soľ nad zlato (rozprávka s piesňami, Forza 2000), autor, aranžér, klávesy
rozpracované profilové CD Juraja Grigláka (HF), autor, aranžér, klávesy

Do akej miery ťa teda uspokojuje to, čím sa živíš – aranžovanie či štúdiové hrania v rámci pop music?
Snažím sa aj tieto aktivity robiť s plným nasadením a pokiaľ to nie je časovo stresujúce, vnímam ich ako prísun nových informácií, podnetov. Vyhovuje mi striedanie žánrov, ktoré zabezpečuje určitú rovnováhu v mojom živote. Napokon stále počúvam veľa klasickej hudby, ktorú nemožno ignorovať a ktorá má v mojom živote dôležité miesto. Uvedomujem si, že všetky tieto rôznorodé podnety majú vplyv na moju tvorbu v Madre, alebo pri spolupráci s inými jazzovými hudobníkmi.

Aké postavenie má v Madre Lucian Gontko, ktorého meno býva na vašich CD citované vo významnej pozícii?
Lucian je skvelým zvukovým technikom a programátorom a napokon aj otcom myšlienky prvého CD *Madre*. Je nezaťažený rôznymi zvukovými klišé. Panuje medzi nami také vzácne zhodné zvukové cítenie – nedopoviem ani vetu a Lucian už presne vie, aký zvuk by som si želal. Toto súznenie je veľmi výhodné v dnešnej dobe, keď je zvuková paleta už taká široká, že konkrétny zvuk sa dá často slovne vyjadriť len opisom pocitu, ktorý chcem docieliť. Okrem toho sa Lucian zaoberá tiež manažmentom Madre.

S menom Luciana Gontka sa spája aj medzinárodne patentovaný nový simulátor symfonického orchestra. Ako sa odlišuje od bežne využívaných simulátorov?
Čo najväčšia zvuková vernosť simulátorov na elektronických nástrojoch je dnes samozrejmosťou. Výhodou nášho simulátora je možnosť cez midi klávesnicu nahrať part každého člena orchestra zvlášť, prenášať ho samostatným reproduktorom a výrazovo a dynamicky ho prepracovať do najmenších detailov. Reproduktory umiestnené v priestore zabezpečujú priestorovú, trojdimenzionálnu charakteristiku zvuku, čo nám bežná stereofonická produkcia neumožňuje. Napríklad 60-člennému orchestru zodpovedá 60 reproduktorov umiestnených na pódiu presne podľa jednotlivých nástrojových skupín. Jednotlivé nástroje sú v počítači zvlášť editované a ich spracovanie reflektuje špecifiká inštrumentálnej hry – napríklad rôzne druhy sláčikovej techniky. Simulátor ponúkne skladateľovi možnosť dokonale realizovať vlastnú predstavu o znení diela v akomkoľvek obsadení.

Táto informácia možno trochu vydesí orchestrálnych hráčov... Na aké účely bol simulátor primárne vytvorený?
Tých možností bude pravdupovediac asi viac, ako si zatiaľ sami vieme predstaviť – to ukáže čas. Pochopiteľne, hudba interpretovaná živými hudobníkmi bude mať vždy svoje neopakovateľné čaro. Obrovské možnosti však momentálne vidíme vo využití simulátora pri komponovaní a nahrávaní filmovej hudby. K symfonickému aparátu sa dajú pridať aj elektronické zvuky, okrem toho hudba sa bude dať dokonale editovať a synchronizovať s obrazom. Ďalšou, ekonomickou, výhodou je fyzická absencia živých hudobníkov – odpadajú mnohé finančné náklady a šetrí sa čas. Tým, že každý part je zvlášť nahratý do počítača živým človekom – napokon môžu to byť aj viacerí – sa eliminuje „strojový" efekt doterajších simulátorov. Pečať nahrávke vtlačí živý realizátor-človek, resp. tím v pozadí – akýsi „virtuálny" dirigent. Simulátor by mohol byť tiež úžasnou pomôckou pre študentov kompozície, ale aj profesionálnych skladateľov.

Kde sa vzalo v tvojom pohľade také výrazné opojenie predovšetkým elektronickým zvukom?
Pre mňa je hudba najmä organizovaný zvuk. Priťahuje ma ovplyvňovanie zvuku, ktorý je nositeľom emócie. To znamená nekonečnú dobrodružnú cestu vytvárania nových zvukových farieb a plôch. Nikdy sme sa však v Madre nesnažili zaraďovať do akustického či elektronického prúdu. Principiálne nie je dôležité, či ide o akustický, alebo o elektronický zvuk, podstatná je konkrétna kvalita zvuku. Napokon na začiatku sme hrávali aj na akustických nástrojoch.

Dal by sa tvoj prístup k tvorbe charakterizovať ako sonoristický?
Áno, v predstave sa mi materiál spája vždy s konkrétnou farbou zvuku. Samozrejme výsledok je vždy len určitým odrazom vnútorného „dokonalého" pocitu, ktorý nedokážeme presne vyjadriť.

Ako sa udržiavaš ako klavirista?
V poslednom čase najmä vďaka množstvu príležitostí hrať na pódiu. Ale samozrejme aj cvičím. Napríklad príprave na účinkovanie na Európskom vokálnom summite, kde som hral s Petrom Lipom, som venoval okolo dvoch mesiacov. Musel som sa dokonale zoznámiť s repertoárom a získať potrebnú istotu, aby som dokázal priamo na pódiu zaujať ku konkrétnym skladbám vlastný postoj, názor.

Ktoré CD ťa v poslednom čase zaujalo?
Jára Cimrman: Akt

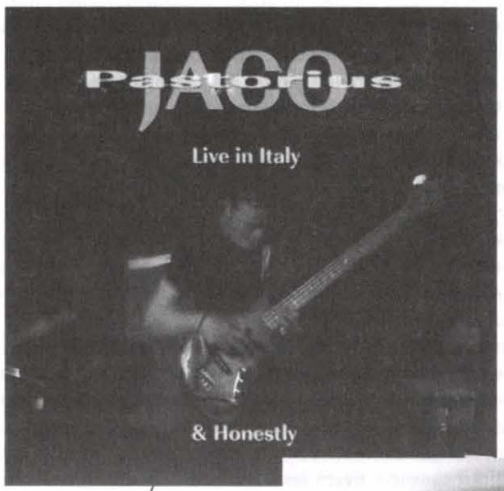
Myslela som, že si spomenieš na nejaký hudobný titul...
Nespomenul som si...

Môžeš porovnať intenzitu vlastnej sebarealizácie v klasickej hudbe a jazze?
Ide o rôzne formy výpovede, ktoré sa nedajú porovnávať. Na jednej strane je tu možnosť improvizácie v jazze, na druhej strane zvláštny fenomén interpretácie v klasickej hudbe. Fascinuje ma napríklad úžasné spojenie veľkého aparátu orchestra a zboru. Z môjho pohľadu platí, že čím viac ľudí sa spojí pre jednu myšlienku, tým vznikne silnejšia „pozitívna" energia. Svojho času som sa zúčastnil na sérii operných produkcií v Taliansku ako člen Slovenského komorného zboru a tam som si uvedomil, že som mal roky mylné názory o klasickej hudbe. Dovtedy som zažil len orchester, ktorý prišiel do „práce" a „odohral" koncert. Zrazu ma hudba doslova premohla a vnímal som jej nádhernú energiu. A túto „energiu" hľadám a nachádzam v každej dobrej hudbe. Ťažko sa to verbalizuje – sú to emócie, sila a pocity čistej lásky...

Pripravila Andrea Serečinová

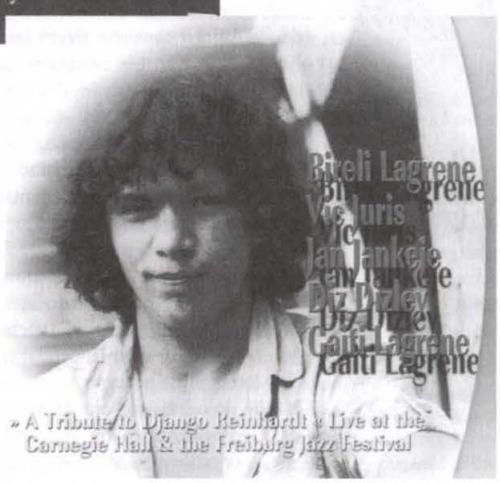
Jazzpoint Records

Byť úspešný v hudobno-vydavateľskej sfére, neznamená vždy len mať dostatočný kapitál na získanie overeného mena s vopred vypísanou „trhovou objednávkou", ktorá automaticky dáva záruku masívneho komerčného ohlasu. Obzvlášť nie, pokiaľ ide o jazz. Samozrejme, i v jazze je miera úspešnosti závislá od kvantitatívnych ukazovateľov. Počíta sa s nimi však častejšie skôr v dlhodobejších perspektívach, cesta k nim býva zväčša ak nie nevyspytateľnejšia, tak aspoň zložitejšia a vyžaduje si zvláštnu intuíciu vo výbere jedinca, niekedy možno i „rodičovskú" trpezlivosť. Tak to bolo aj v prípade manželov Jana a Gertraud Jankejeovcov, majiteľov malého nemeckého vydavateľstva Jazzpoint Records (produkciu vydavateľstva u nás distribuuje firma DIVYD). Investícia do úplne neznámeho talentu, v čase angažovania len 12-ročného francúzskeho rómskeho gitaristu Bireli Lagrena (čo znamenalo okrem iného skutočne aj takmer rodičovskú starostlivosť), sa v ich prípade naozaj vyplatila. Hneď prvý album *Routes To Django*, tohto dnes asi najslávnejšieho a najvýznamnejšieho žijúceho európskeho jazzového gitaristu, sa stal „celosvetovým hitom" a pomohol začínajúcemu vydavateľstvu popri finančnom úspechu získať i veľké renomé.



Jazzpoint Records založil roku 1978 (najnovšia informácia na internetovej stránke vydavateľstva hovorí pravdepodobne chybne o roku 1974) grafik a bubeník Klaus Schnitzer. Jankejeovci získali vydavateľstvo roku 1981 (podľa internetu v roku 1979). Meno Jana Jankejeho, inak bratislavského rodáka, je spojené s vydavateľstvom takpovediac dvojnásobne. Vystupuje jednak ako jeho hudobný riaditeľ a producent, jednak ako aktívny hudobník, ktorý figuruje i na viacerých nahrávkach vydavateľstva. (Jankeje študoval po roku 1968, keď ako sedemnásťročný emigroval do Nemecka, najprv štyri semestre kontrabas na Jazzakademie v rakúskom Grazi a potom osem semestrov na Musikhochschule v Stuttgarte.) Participoval okrem iného na takmer všetkých albumoch Bireli Lagrena až do roku 1986, keď sa pre Lagrena uzatvára jedna z kapitol v jeho hudobnom vývoji, spadajúca v katalógu vydavateľstva pod výstižnú štýlovú visačku „Gypsy swing". Na Jankejeho „hudobnícke" miesto nastúpil vzápätí dodnes asi najvplyvnejší jazzový basgitarista Jaco Pastorius, ktorého sa podarilo pre vydavateľstvo získať síce na relatívne krátku, ale zato plodnú spoluprácu. Výsledkom bol štúdiový album *Stuttgart Aria* a niekoľko záznamov jazz-rockovo znejúceho tria Pastorius–Lagrene–Bringolf (resp. Thomas Böröcz – bicie) z koncertnej šnúry po Európe, ktoré vyšli pod Pastoriovým menom. O tom, že ide o najvzácnejšie nahrávky vydavateľstva vôbec a pravdepodobne o obchodne najúspešnejší artikel, svedčí i fakt, že všetky sa dočkali nového vydania v rámci minuloročnej exkluzívnej digipakovej edície k 20. výročiu založenia vydavateľstva. Spolu s nimi sa minulý rok objavil na trhu i zaujímavý zostrih nevydaných nahrávok *Broadway Blues & Teresa*, dokumentárne zachytávajúcich trio Jaca Pastoriusa pri príprave albumu *Stuttgart Aria*.

Katalógová ponuka Jazzpoint Records (v kompletnej podobe je možné ju nájsť na stránke www.jazzpoint.de), samozrejme, nemôže byť zúžená len na spomínané nahrávky. Nájdu sa v nej i albumy ďalších, v jazzovom svete všeobecne známych a uznávaných autorít. Napríklad album mainstreamového kvarteta Larryho Coryella *Air Dancing* alebo duetová nahrávka Larryho Coryella so slávnym českým rodákom, kontrabasistom Miroslavom Vitousom, venovaná inej slávnej dvojici, Billovi Evansovi a Scottovi La Farovi. Pochopiteľne, podstatnú časť katalógu tvoria nahrávky európskych hudobníkov. Za zmienku stojí napríklad album tria českého kontrabasistu Roberta Balzara *Travelling* spred dvoch rokov, ktorý v poslucháčskej anke te Českého rozhlasu „Jazz test" získal ocenenie „český album roka 1998". Roku 1992 pribudla k vydavateľským aktivitám Jazzpoint Records nová edícia *Giants Of Traditional American Jazz*. Pod ňou je najvýraznejšie podpísaný pamätník-veterán, klarinetista a saxofonista Benny Waters, ktorý už v 20. a 30. rokoch nahrával napr. s King Oliverom, alebo Fletcherom Hendersonom. K tejto edícii je možné priradiť aj doteraz posledný album z produkcie vydavateľstva: legendárny koncert Louisa Armstronga a jeho All Stars z roku 1965, zaznamenaný vo Friedrichstadtpalaste vo vtedy ešte Východnom Berlíne.



Edícia k 20. výročiu založenia vydavateľstva Jazzpoint Records (1999)

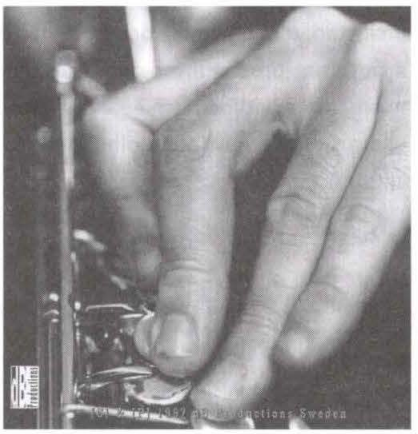
Jaco Pastorius – Broadway Blues & Teresa (2 CD, jp1053)
Jaco Pastorius – Heavy'n'jazz & Stuttgart Aria (2 CD, jp1058)
Jaco Pastoius – Live In Italy & Honestly (2 CD, jp1059)
Jaco Pastorius – Honestly (CD, jp1032)
A Portrait Of Jan Jankeje (CD, jp1054)
Bireli Lagrene Ensemble – Routes To Django & Bireli Swing '81 (2 CD, jp1055)
Bireli Lagrene Ensemble – Routes To Django (CD, jp1056)
Bireli Lagrene – A Tribute To Django Reinhardt: Live At The Carnegie Hall & The Freiburg Jazz Festival (2 CD, jp1061)

Augustín Rebro

koncert

Jazz v KGB
CENNET JÖNSSON AKO HOSŤ

Jedným z dôkazov toho, že klubový život na Slovensku sa uberá tým správnym smerom, bol aj prvoaprílový koncert v bratislavskom klube KGB, kde vystúpil švédsky sopránsaxofonista Cennet Jönsson. Koncert sa uskutočnil za podpory švédskeho konzulátu a nahrával ho Slovenský rozhlas. Možno fanúšikom meno švédskeho jazzmana nie je až také známe, každopádne má za sebou dve sólové CD, z ktorých druhé *Between The Noise* možno jednoznačne zaradiť k experimentálnemu prúdu jazzu. Saxofonista ho nahral spolu so švédskym klaviristom Jacobom Karlzonom a už samotné dvojčlenné obsadenie nám prezrádza, že tu budeme čeliť zaujímavým responzoriálnym úsekom. V istom zmysle tu ani nejde o jazz v klasickom zmysle slova, ale o výsostne moderné, alternatívne, na sonoristike postavené zvukové plochy určené pre menšinovú časť jazzového publika. Cennet Jönsson sa na tomto CD prejavuje ako technicky zdatný hudobník, ktorý využíva profesionálne ovládanie nástrojovej hry v prospech avantgardy. Neznamená to však, že sa v prostredí avantgardy nevie orientovať aj v inom obsadení: v Grazi vystúpi na koncerte s desiatimi študentmi konzervatória, s ktorými uvedie svoju *Suitu* a vzápätí počas toho istého koncertu bude účinkovať s kvartetom. Sám jazzman priznal, že mu vyhovuje akékoľvek obsadenie.



Detail z CD Between The Noise

To, že je flexibilným sólistom, dokázal aj koncert v bratislavskom klube KGB, kde účinkoval s našimi jazzmanmi: gitaristom Matúšom Jakabčicom, klávesistom Petrom Preložníkom, basgitaristom Jurajom Griglákom, bubeníkom Oldom Petrášom. Koncert začal dvoma štandardmi a aj keď ten Hancockov bol výrazný a chytľavý, od prvého momentu bolo jasné, že pôjde o jazz pre intelektuálne publikum, ktoré dokáže oceniť dlhé improvizačné sóla. Tie, ktoré hral Matúš Jakabčic, boli klasicky kultivované, hrané s nadhľadom a výrazom, smerujúce skôr dovnútra. Naopak, švédsky interpret ukázal obecenstvu v plnej nádhere celý svoj rozsahový register v závratne rýchlom tempe expresívnou dynamikou a až naturalisticky ladenými pasážami. To všetko zasadené do úhľadnej formy. Príjemným prekvapením pre mňa osobne bolo, že publikum dokázalo postrehnúť a oceniť improvizačné sóla, aj keď sa vymykali štandardnej dĺžke a boli na vnímanie náročné. V rámci koncertu zazneli okrem štandardov aj skladby švédskeho hosťa. Medzi nimi vynikla *Unexpected Pleasure*, skladba začínajúca sa nápadne pomaly, s baladickým charakterom, z ktorého sa vykľulo intro, keď hudobníci nabrali „obrátky". Saxofonista sa ukázal ako hudobný virtuóz ovládajúci jazzové remeslo na takej úrovni, aká mu poskytuje slobodne prejsť až za hranice žánru. V spomínanej skladbe vytvoril nádherný dramatický oblúk vo svojom improvizačnom sóle, ktoré pôsobilo takmer ako samostatná kompozícia zasadená niekde uprostred hudobného priestoru. Pokiaľ totiž ide o hudobný priestor, frázovanie a zmeny atmosféry, Jönsson v nich je majstrom. Na koncerte menil výraz v priebehu jedného sóla niekoľkokrát, dokázal byť drsný a vzápätí lyrický, často používal dirty notes – už len z tohto pohľadu nie je štandardný. Zaujímavo pokračoval koncert po prestávke. Hudobníci akoby sa stali prístupnejšími, spontánnejšími a komunikatívnejšími v hre, napriek tomu, že kvôli pokročilej nočnej hodine publikum preredlo.

Záverom zostáva skonštatovať, že v kluboch na Slovensku sa stretneme aj s jazzom, ktorý oživuje domácu scénu a súčasne našim hudobníkom dáva podnety na rozvíjanie vlastného prejavu.

Zuzana Vachová

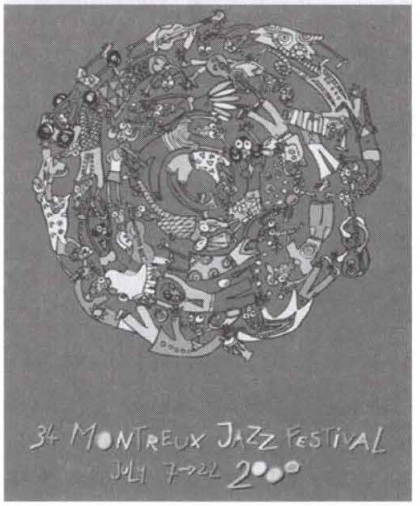
Montreux Jazz Festival

34. ročník Montreux Jazz Festival sa uskutoční od **7.– 22. júla**. Tak ako každoročne, záber tohto mamutieho podniku bude siahať ďaleko za hranice žánru vymedzeného jeho názvom. Popri rocku, blues, world music, funku, alebo reggae, nebudú chýbať ani rôzne štýlové smery elektronickej hudby, alebo hip hop. Hlavný program sa bude konať už tradične v dvoch sálach: *Auditorium Stravinski* ponúkne koncerty najprestížnejších účastníkov festivalu a *Miles Davis Hall* bude miestom prezentácie nových hudobných trendov. V rámci festivalu sa uskutoční aj druhý ročník klavírnej súťaže *Jass Hennessy Piano Solo Competition*, poriadanej v spolupráci s *Moët Hennessy Swiss Foundation For Art, IAJE (International Association Of Jazz Aducators)* a so slávnou klavírnou značkou *Steinway & Sons*. Výhercu súťaže čaká okrem štipendia možnosť vystúpiť na celosvetovej konferencii IAJE v New Yorku v januári 2001, ako aj vystúpenie na ďalšom ročníku Montreux Jazz Festival. K sprievodným atrakciám budú, ako obyčajne, patriť výletné jazdy „dixielandovými" vlakmi a plavby po Ženevskom jazere, pri ktorých samozrejme nebude chýbať rôznorodá hudobná produkcia. Súčasťou festivalu je vyše 350 bezplatných koncertov, ktoré budú prebiehať na štyroch otvorených pódiách. K viac než 2000 hudobníkom každoročne patrí 40 najlepších amerických vysokoškolských big bandov, vybratých spoločnosťou IAJE spomedzi 20 000 skupín.

K tohtoročným nejazzovým „highlightom" festivalu patrí napríklad **Joe Satriani, Lou Reed, Suzanne Vega, Sonic Youth, Deep Purple, Everything But The Girl** alebo **Rollins Band.** World music zastupujú mená, ako **Youssou N`Dour, Misia,** alebo **Salif Keita.** V rámci tematicky komponovaných programov koncertných večerov (resp. nocí) sú tiež pripravené prezentácie hudobníkov nahrávajúcich pre vydavateľstvá Detour (*Detour Night*, napr. spomínaná Misia) a ACT (*ACT World Jazz Night*, napr. **Nguyen Le**). Rovnako atraktívnou je i jazzová ponuka festivalu. Tá disponuje napríklad menami ako **Michael Brecker, Pat Metheny, Diana Krall, Nils Petter Molvaer, Michel Camilo, Courtney Pine** či **All Jarreau.**

www.montreuxjazz.com

Augustín Rebro



JAZZOVÁ DIELŇA PAVLA BODNÁRA

Aranžovanie II. Guide line

V tretej časti jazzovej dielne sa budeme venovať technike tvorby tzv. *guide line*. Ide o druh harmonizácie melodického hlasu, ktorý preferuje pomalý pohyb harmonického hlasu v čo najmenších intervalových krokoch – ideálom je malá sekunda. Kostru *guide line* tvoria zvyčajne tercie a septimy (event. kvinty) príslušných akordov. Skúsení aranžéri využívajú pri stavbe *guide line* aj tenzie. Oproti melodickému hlasu by mala byť *guide line* rytmicky pasívnejšia. Harmonický hlas typu *guide line* je v sprievodnej pozícii a harmonicky obohacuje hlavnú melódiu (porovnaj s dvojhlasnou harmonizáciou typu „nota proti note", preberanou v HŽ 2000/4). Niektoré *guide lines* možno vytvoriť pomerne ľahko a pritom efektívne, tak, ako je to napríklad v strede štandardnej témy *You Took Advantage Of Me* (Rogers/Hart). Ide o takmer ideálny príklad striedania tercií a septím v *guide line*:

Pr. 1



Všimnite si efektívny zostupný pohyb tercií a septím akordov v poltónových intervaloch.

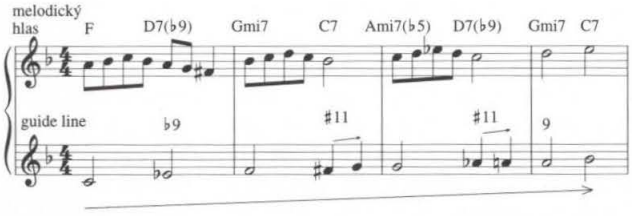
Ešte väčší efekt možno dosiahnuť, keď je zostupný pohyb *guide line* v protipohybe s basovou linkou:

Pr. 2



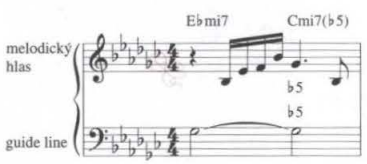
Veľmi pôsobivé je tiež viesť *guide line* poltónovými a celotónovými krokmi smerom nahor, čo často možno dosiahnuť iba pri použití niektorých povolených tenzií. V ďalšom príklade som použil aj malú a veľkú nonu a zväčšenú undecimu. Všimnite si, že nestabilné tenzie *#11* som vzápätí rozviedol do kvinty pohybom štvrťových nôt. Rozvedenie do konsonantného intervalu má na jednej strane účinok uvoľnenia napätia, na druhej strane tu harmonický hlas vďaka pohybu štvrťových hodnôt dočasne preberá rytmickú aktivitu.

Pr. 3



Často sa stáva, že sa pri tvorení *guide line* potrebujeme vyhnúť tónu v unisone, resp. v oktávovom unisone. Stáva sa to v prípade dlhých rytmických hodnôt. Vtedy je počas trvania akordu možný buď skok tónu *guide line* na iný akordický tón, alebo plynulý prechod medzi dvoma guide tónmi s použitím prechodných tónov stupnice, ktorá zodpovedá harmonickej situácii v mieste daného akordu. V pr. 4b uvádzam riešenie nevhodne dlhého oktávového unisona z príkladu 4a.

Pr. 4a

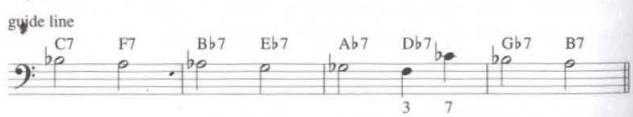


Pr. 4b



Skok použijeme i vtedy, keď potrebujeme vrátiť *guide line* do vhodného tónového rozsahu:

Pr. 5



Pr. 6



Teraz môžem pristúpiť k dnešnej úlohe skonštruovať *guide line*.

Ako príklad si zvolím prvé štyri takty pomalej skladby *My Ship* (Weill/Gershwin). Príklad 6a predstavuje melódiu s príslušnými akordickými značkami. V príkladoch 6b, 6c, 6d, 6e sú rôzne možné *guide lines*. V 6b je nedostatkom, že oba tóny *c1* v mieste akordov *D7(b9)* sú v unisone s tónmi melodického hlasu. *Guide line* 6c je účinná, s výnimkou kvinty a v mieste akordu *D7(b9)*. *Guide line* v 6d je veľmi vydarená a účinná. V 6e som sa pokúsil o vzostupné vedenie *guide line*. Nedostatkom sú hlavne unisona tónov c^1, d^1 s tónmi melodického hlasu. Nakoniec som sa rozhodol pre *guide line* z príkladu 6d, ktorá mi poslúži ako kostra pre prepracovanejšiu *guide line*.

Keďže v prvej polovici štvrtého taktu (6f) je statický melodický hlas, žiada sa mi zvýšiť aktivitu medzi guide tónmi *f* a *e*. Moje riešenie je v príklade 6g. Tu je tiež naznačený skok medzi tónmi *e* a *a*. Teoreticky, ak by v tomto mieste bola aktívna melódia, mohli by sme skok ponechať. V skutočnosti je tu však predel medzi dvoma motívmi melódie, a tak môžem použiť aktívnejší pohyb medzi tónmi *guide line*. Výsledná *guide line* je zobrazená v príklade 6h. Šípkami sú naznačené smery pohybu oboch hlasov. Ako vidno, majú prevažne protichodný pohyb.

KALEIDOSKOP] KALEIDOSKOP] KALEIDOSKOP]

Najpopulárnejší neznamená najpočúvanejší!

Tri najsilnejšie slovenské komerčné rádiá sa aj tohto roku spojili do akcie, ktorej zmyslom je podpora slovenskej populárnej hudby. V rámci akcie Grand Prix Radio 2000 budú Rádio Twist, RockFM Rádio a FUN Rádio častejšie nasadzovať piesne vybraných slovenských interpretov, ktorí boli do súťaže nominovaní podľa hrateľnosti v jednotlivých rádiách. Víťazi súťaže vzídú z dvojkolového hlasovania poslucháčov, ktoré sa začalo v máji a koncom roka vystúpia na záverečnom galakoncerte, prenášanom všetkými troma rádiami. Táto anketa je snahou o objektívne vyhodnotenie počúvanosti, resp. hranosti toho-ktorého interpreta, na rozdiel od iných, v ktorých ide predovšetkým o popularitu spevákov a skupín pop-music, čo býva často fenomén umelo vytváraný rôznymi popornými promo-mechanizmami a niekedy málo súvisiaci s počúvanosťou, či kvalitou.

Hip-hop versus country?

Dvadsaťpäť rokov od momentu, keď **hip-hop** a **rap** prenikli do massmédií, sa ukazuje, že tento kontroverzný hudobný žáner „z ulice" je najatraktívnejším vývozným artiklom americkej hudby. Štýl na pomedzí poézie a hudby, úzko zviazaný s mestskou pop-kultúrou rozšíril svoj pôvodne lokálny rozmer na dnes už celosvetové pole pôsobnosti. Z prvého miesta pomyselného rebríčka exportnej úspešnosti takto pred časom vytlačil americkú country music.

cnn, as

LISTÁREŇ

Jeden čitateľ ma upozornil na to, že aj vzhľadom na nejednotnosť, ktorá panuje v terminológii u amerických autorov, hudobníkov a pedagógov, by som mal stanoviť len jeden systém značenia akordov a nôt. Takže:

V HŽ 2000/3 som uviedol systém značenia kvality 12 typov septakordov, pričom na prvom mieste je hrubším písmom vyznačené najpoužívanejšie značenie a toho sa v mojich notových príkladoch budem pridržať aj ja *(Maj7, 7, mi7, mi7(b5), O7, miMaj7, Maj(#5), 7(#5), Maj(b5), 7(b5), °Maj7, 7sus4)*. Písmená akordických značiek, ktoré vyjadrujú základný tón akordu, budú v súlade s americkým označovaním tónov hudobnej abecedy: C, C#=Db, D, D#=Eb, E, F, F#=Gb, G, G#=Ab, A, A#=Bb, B. To znamená, že značka akordu *Bmi7(b5)* bude znamenať zmenšene malý septakord od tónu H, alebo *C#Maj 7* bude durovo veľký septakord od tónu cis a značka *Gb°Maj7* bude označovať zmenšene veľký septakord od tónu ges. Ak potrebujeme vyznačiť tenzie akordov, robíme to takto: určite ste už videli napríklad akordickú značku *Db7(#9)*. Tu je vyznačené, že tenziu *#9* je dôležité zahrnúť vo voicingu. Ak jazzový skladateľ či aranžér v parte vyžaduje od klaviristu alebo gitaristu hrať viacej harmonických tenzií (dve až štyri), ktoré spolu navzájom, alebo s niektorým akordickým tónom vytvárajú súzvuk durového, molového alebo iného kvintakordu, vtedy možno použiť akordickú značku typu *compound chord*, teda zložený akord. Typickým príkladom, často používaným v praxi, je durovo malý septakord s požadovanými tenziami *9, #11 a 13*. V prípade, že je od tónu *h*, bude jeho štandardná akordická značka *B7(9,#11, 13)*.

Jednoduchšie je však použiť značenie $\frac{C\#}{B7}$. Menovateľ nám tu vyjadruje základnú kvalitu septakordu *B7* a čitateľ je označením durového kvintakordu *C#*, ktorého tóny sú povolené tenzie daného septakordu. Ja budem používať oba vyššie spomínané typy akordických značiek podľa toho, koľko tenzií budem chcieť v akorde vyjadriť. Niekedy sa stane, že chceme hrať alebo aranžovať septakord spolu s basovým tónom, ktorý nie je jedným z tónov septakordu a preto nie je možné hovoriť o obrate septakordu. Vzniká akord novej kvality, ktorý je však ťažko popísateľný štandardnou akordickou značkou. Tak napríklad, efektný akord *F°Maj7*, ktorý sa často používa v záverečných tonikách, je z praktického hľadiska oveľa zrozumiteľnejší vo forme zápisu zloženého akordu *E/F*. E znamená kvintakord a F označuje len basový tón. Keby bola deliaca čiara medzi nimi rovná, potom by F vyjadrovalo kvintakord. Tento druh značenia zložitých akordov budem tiež používať.

Značenie nôt: Označenie pre notu bude v súlade s teóriou európskej artificiálnej hudby. Notu bude označovať veľké alebo malé písmeno európskej hudobnej abecedy a číselný index označujúci oktávu. Napríklad nota *C* bude označovať tón *c* vo veľkej oktáve, nota *Ais*^{1} zas tón ais v kontra oktáve. Nota *h* bude označovať h v malej oktáve, *ges*^{3} zas trojčiarkované ges atď. Zdôrazňujem, že budem používať výlučne „európske" značenie tónu *h*. V súlade s európskou tradíciou budem pre tón *hes* používať *b (B)*.

Domáca úloha

Doplňte si tri možné *guide lines* do melódie zo skladby S. Romberga *Softly As In A Morning Sunrise*:



Moje riešenia domácej úlohy z minulej časti:

Druhé a tretie riešenie zahŕňa reharmonizáciu akordu v predtaktí. Reharmonizácia je zmena vopred predpísanej akordickej značky z dôvodov odstránenia disonancie akordu s melódiou, alebo z dôvodu „modernizácie" aranžmánu. Americká hudba podlieha móde a existuje tiež značný rozvoj harmonického myslenia, ovplynený súčasnou artificiálnou hudbou. Na druhej strane štandardné témy z prvej polovice 20. storočia obsahujú množstvo harmonických „chýb". Vkusné reharmonizácie môžu pôvodnú tému veľmi obohatiť a dodať jej nový šat.



V dňoch 15. až 17. septembra sa uskutoční 43. ročník jedného z najväčších svetových jazzových festivalov **Monterey Jazz Festival** (Kalifornia). Na siedmich pódiách sa v nepretržitom slede v priebehu 3 nocí a 2 dní vystrieda vyše 500 hudobníkov. Medzi hlavnými účinkujúcimi vystúpi napr. **Pat Metheny** so svojim triom a s exkluzívnym hosťom festivalu **Michaelom Breckerom**. Odznie tiež premiéra nového diela **Wayna Shortera** pre 20-členný festivalový komorný orchester, ktoré vzniklo na objednávku festivalu.
Bokom nezostane ani oslava storočnice narodenia Louisa Armstronga v koncertnom programe Nicholasa Paytona **Armstrong Centennial Celebration**. Novinkou festivalu je program *Monterey Showcase*, akýsi umelecký profil, každoročne predstavujúci vybraného hudobníka na rôznych miestach a v rôznych skupinách. Tohto roku je pripravený „showcase" **Billa Frisella**.

Slávna newyorská inštitúcia **Jazz At Lincoln Center** pripravuje počas novej sezóny júl 2000 – jún 2001 podobné oslavy k stému výročiu narodenia trubkára a speváka Louisa Armstronga, aké sa konali vlani pri príležitosti stého výročia narodenia Duka Ellingtona. Jubileum otvorí slávnostný koncert Lincoln Center Jazz Orchestra (LCJO) v Liberty State Park v New Jersey, ktorý sa uskutoční 4. júla, v deň samotným Armstrongom uvádzaný ako dátum jeho narodenia. Celkove sa v priebehu celej sezóny pripravuje vyše 450 koncertov, prednášok, seminárov a workshopov. Jedným z vrcholov osláv by mal byť sled koncertov LCJO v decembri (plánovaný minimálne na štyri noci), z ktorého sa 13. decembra odvysiela i priamy rozhlasový prenos *Live From Lincoln Center*.
www.downbeatjazz.com

Bilancujúci pohľad na poľskú jazzovú scénu minulej dekády poskytla anketa kritikov časopisu Jazz Forum s názvom **Poľský jazz 90. rokov**. Zúčastnilo sa jej 50 hudobných publicistov, muzikológov, hudobných redaktorov a jazzových fotografov, ktorí hlasovali v troch kategóriách: Skupina, Hudobník a Album desaťročia. Skupinou desaťročia sa stalo combo *Miloś* vedené klavírnym objavom 90. rokov Leszekom Możdżerom, ktorý sa v hudobníckej kategórii umiestnil tretí za stálicami poľského jazzu Zbigniewom Namyslowskim a Tomaszom Stańkom. Tomasz Stańko získal popri titule Hudobník desaťročia i ocenenie Album desaťročia za album *Litania* venovaný hudbe legendárneho poľského jazzového klaviristu a skladateľa Krzysztofa Komedu. Album *Litania*, vydaný v roku 1997 mníchovskou spoločnosťou ECM Records, je jedným z mála albumov poľského jazzu, ktoré dosiahli i výrazný európsky ohlas. Na tretej pozícii po skupine Zbigniewa Namyslovského sa v kategórii skupín umiestnil Quartet/Sextet Tomasza Stańka, ktorý si za svoj najnovší album (tiež ECM) *From The Green Hill* odniesol aj ocenenie za tretí najlepší album, umiestnený za albumom *Chopin* tria Andrzeja Jagodzińského.



Spoločnosť **Columbia** pokračuje v kompletovaní nahrávok Milesa Davisa zo svojich archívov. Po vydaní exkluzívnych kompletov nahrávok Davisovho kvinteta z rokov 1965–1968, Davisovej spolupráce s Gilom Evansom a kompletných záznamov z nahrávacích frekvencií albumu *Bitches Brew*, sa na trh dostáva kompletné vydanie spolupráce Milesa Davisa s Johnom Coltranom s názvom **Miles Davis & John Coltrane: The Complete Columbia Recordings (1955–1961)**. Exkluzívny 6-dielny Super Deluxe Box obsahuje okrem klasických albumov *Kind Of Blue; `Round About Midnight; Milestones a Someday My Prince Will Come* i 90 minút osemnástich nevydaných nahrávok. O 20-bitovú remixovú a remasterovú úpravu sa postaral zvukový inžinier, nositeľ Grammy Mark Wilder. CD komplet vychádza so 116-stranovým bukletom s množstvom doteraz nepublikovaných fotografií a článkami od Jimmiho Cobba, Georgea Avakiana, Michaela Cuscuna a Boba Blumenthala. Album *Milestones* doteraz vydaný len v mono-, alebo v pseudo-stereo verzii, vychádza teraz v rámci kompletu prvýkrát po štyridsiatich rokoch stereo, rozšírený o nevydanú skladbu *Little Melonae*.
http://miles-davis.com/JohnColtrane



Značka Telarc Blues, bluesová divízia americkej spoločnosti Telarc International Corporation, stavila v tohtoročnej ediničnej politike na nové mená. Debutový album v Telarcu s názvom *Knocking At Your Door* vyšiel nedávno gitaristovi a speváko-vi Johnovi Primerovi, bývalému spoluhráčo-vi veľkých bluesových hviezd Willie Dixona, Muddy Watersa či Magic Slima. Po päťročnej pauze debutoval v Telarcu s albumom *Lettin' Go* i medzinárodne preslávený chicagský gitarista a spevák Son Seals. K interpretom Telarcu pribudla tiež legenda bluesovej harmoniky James Cotton, ktorý údajne „nikdy neznel lepšie" ako na svojom novom, čisto akustickom albume *Fire Down Under The Hill*. Z pripravovaných noviniek by sa mal na trhu onedlho objaviť tiež album *Blues For The Soul* úspešného soul-bluesového speváka Mighty Sam McClaina a inštrumentálna lahôdka *Healing Time* od Ronnie Earla, dvojnásobného držiteľa ceny W. C. Handyho „Najlepší bluesový gitarista" za roky 1997 a 1999. Na nahrávaní albumu *Healing Time* sa výraznou mierou podieľal i slávny jazz-bluesový hráč na hammond organe Jimmy McGriff. Z jazzových noviniek sesterskej značky **Telarc Jazz** stojí za pozornosť album klaviristu Alexandra Montyho *Monty Meets Sly And Robbie*, nahratý v spolupráci s jamajským duom – bubeníkom Sly Dunbarom a basgitaristom Robbie Shakespearom. Album ponúka moderne „dubové" spracovanie známych jazzových skladieb z 50. a 60. rokov, ako sú *Chameleon, Sidewinder, Moanin alebo Mercy, Mercy Mercy*. Najnovší projekt francúzskeho klaviristu Jacquesa Loussiera je ďalším z radu jeho odvážnych jazzových úprav diel vážnej hudby, tentoraz ide o spracovanie *Goldbergových variácií* J. S. Bacha pre triové obsadenie.
www.telarc.com
www.in-akustik.com
www.divyd.sk



Pripravil Augustín Rebro

world

MARRÁKEŠ kultúrne a hudobné centrum Maroka

Maroko a obzvlášť Marrákeš od začiatku nášho storočia ako magnet priťahovali kreatívne duše z celého sveta. Inšpiráciu tu našli napríklad francúzski maliari Henri Matisse a Jacques Majorelle, módny návrhár Yves Saint Laurent, viacerí spisovatelia a dramatici ako Paul Bowles, Gertrude Steinová, Tennessee Williams, Truman Capote, William Burroughs, Jack Kerouac a Allen Ginsberg, tiež Jean Genet a Samuel Beckett, z filmových režisérov Orson Welles a Bernardo Bertolucci. Nemožno obísť ani hviezdy populárnej hudby - skupina Rolling Stones, Jimi Hendrix, Frank Zappa a Leonard Cohen. Som presvedčená, že to neboli poslední umelci nadchnutí krásami tejto liberálnej krajiny.

V porovnaní s inými mestami Maroka má Marrákeš v sebe niečo osobité: na vlastnej koži cítime neuveriteľne bezprostredné vnímanie minulosti. Stačí prejsť centrom mesta a človek roku 2000 sa akoby obratom ruky ocitá v naozajstnom stredoveku. Bez sprievodcu sa stratí v labyrinte pokušení príjemne provokujúcich naše zmysly. Človek je chtiac-nechtiac pohltený vôňou, farbami a zvukmi Marrákeša.

„Hudba nás sprevádza na každom kroku," to boli prvé slová môjho hudobného sprievodcu po Marrákeši Abdelilaha Tabita, hudobného redaktora marockého rozhlasu a televízie. A naozaj: hudba znie na námestiach, v úzkych uličkách bazárov, v taxíkoch, hoteloch, v rozhlase a televízii, všade kam sa len človek pohne. Na prvé počutie to pôsobí ako nezrozumiteľná zmes všetkého možného, ale keď zbystríte sluch, nájdete hudobný kľúč k tejto zvukovej množine. Marocká hudba je vzdialená európskemu cíteniu, veď je súčasťou arabského sveta. Súbežne sa v nej uchovávajú a pestujú viaceré hudobné tradície, ktorých rozmanité používanie závisí od zloženia obyvateľstva toho-ktorého mesta. Napríklad v Casablanke prevažuje modernejší žáner *rai*, špecifický druh arabskej populárnej hudby, v Marrákeši dominuje ľudová hudba Berberov.

Berberi tvoriaci 70 % obyvateľstva v Marrákeši sú pôvodní obyvatelia Maroka. Ich hudobná tradícia je viazaná na spievané slovo. Ako povedal Abdelilah Tabit: „Hudba bez slov nie je ničím. Básne rozprávajú o všetkom možnom – prirodzene nie o medicíne, architektúre, alebo o posvätných veciach vzťahujúcich sa na islamskú vieru, ale predovšetkým o tom, čo je spojené s bežným životom. Berberi majú tri hlavné dialekty a tie sú také rozdielne, že Berber zo severu Maroka nerozumie Berberovi z juhu. Príbehy sú spievané v dialektoch a využívajú symboly ľuďom ľahko zrozumiteľné. Text tiež nie je nikde zaznamenaný, je živý len v danom okamihu: piesne sa uchovávajú ústnou tradíciou, takto sa prenášajú z pokolenia na pokolenie; každá dialektová oblasť má svojich slávnych hudobníkov a básnikov. Rytmus má voči slovu sprievodnú funkciu. Ak je text dramatickejší, rytmus bude vírivejší. Rytmus vyjadruje aj nálady – pokojné i strhujúce. Hudba sa používa ako terapeutický prostriedok, dajú sa ňou liečiť viaceré choroby a je účinná aj voči agresivite."

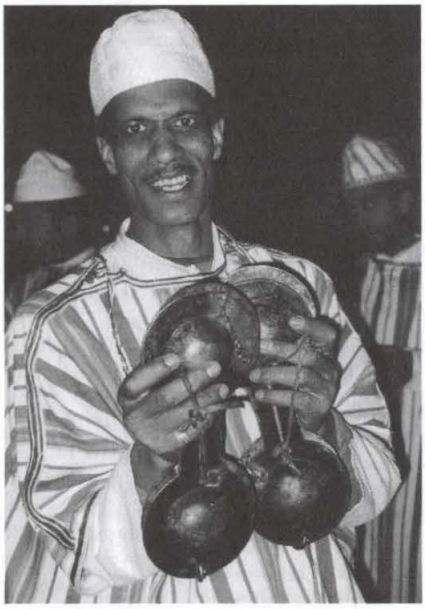


Foto O. Frederiksen

Berberský hudobník s kastanetami

Najvhodnejším miestom pre spoznanie kultúry Berberov a stále živej stredovekej tradície hier a potulného muzicírovania je obrovské hlavné námestie v Marrákeši – Djemaa el-Fna, unikátne miesto v celej arabskej kultúre. Od 11. storočia vyniká svojou bizarnosťou: je centrom potulných hudobníkov a rozprávačov, akrobatov, mímov, zaklínačov hadov, obchodníkov a milovníkov marockej kuchyne. Všetko sa tu odohráva pod holým nebom; nálada kulminuje po západe slnka, keď sa tisíce ľudí schádzajú, aby sa tu zabavili. Stojac v kruhu, so zatajeným dychom počúvajú príbehy: zmesi frašiek, tragédií a historických príbehov, v ktorých sa poslucháči stávajú súčasťou hry. Hlavný aktér má spravidla akéhosi spoluhráča, stojaceho medzi publikom a svojím prejavom, ovplyvňujúceho reakcie divákov. Na udupanej zemi sedia muzikanti a tanečníci, ktorí svojou hrou a tancom dodávajú celému predstaveniu príslušnú náladu. Nástrojové zoskupenie je rozmanité, záleží na type „predstavenia". Dominujú bicie nástroje: *bendir, darbuka, guedra, tebilat, tabala* ako jednostranné alebo obojstranné bicie nástroje rôznej veľkosti, zhotovené z terakoty alebo z dreva a zvyčajne potiahnuté kozou kožou. Udiera sa ne prstami, dlaňami alebo zápästiami. Najhlučnejší je nástroj zvaný *qarqba* – druh železných kastaniet s priemerom asi 40 cm. Bicie zoskupenie môže byť rozšírené o jednostrunné husle *amzhad*, o trstinový hoboj *ghaita*, o lutnu *guimbri* alebo o iné nástroje.

Berberská kultúra je živá aj vo vysokých zasnežených horách Atlasu, obklopujúcich Marrákeš z dvoch strán, kým zvyšné strany pohlcuje piesok Sahary. Muži a ženy vo farebných žiarivých kostýmoch, kontrastujúcich s červenkastou železitou kamenistou pôdou pohoria, ponúkajú ojedinelý zážitok. Winston Churchill, ktorý obdivoval a maľoval berberskú kultúru v Marrákeši, prirovnal tieto farebné kroje k výtvarným kompozíciám. Berberi žijúci v horách sa stretávajú pri dedinských ceremóniách, náboženských oslavách a na trhoch. Svoje nálady a nadšenie okamžite transformujú do hudobných foriem. „Klíma a príroda zreteľne ovplyvňujú spev a celé hudobné cítenie," vysvetľoval Abdelilah pri našej potulke pohorím Atlasu v údolí rieky Ouriky. „Rozdiel je aj medzi dedinskou a mestskou berberskou hudbou." Pohostinní Berberi radi a celkom prirodzene predstavia svoju kultúru aj cudzincom. Osobitne zaujímavé sú aj ich tanečné formy. V južnej časti Atlasu v blízkosti Marrákeša sa pestujú tance *ahouach*, v ktorých ženy v jednoduchých krokových variáciách tancujú v blízkosti hudobníkov. Ďalším tancom je *ahidouz* – slávnostný kruhový tanec žien a mužov, ktorí sa striedavo zapájajú aj do spevu so sprievodom niekoľkých hráčov na berberských bubnoch zvaných *bendir*. Niekedy si prizvú aj iné nástroje.

„Hudba je prípravou na tanec. Je častou celku, nie extázy. Tanec sa začína spevom. V bode, keď už nie je možné textom vyjadriť viac, nastúpi tanec, tento nástup však nikdy nie je vopred plánovaný," hovorí Abdelilah.

Ženské vokálne melódie sa pohybujú vo vysokých polohách na spôsob hrdelného spevu. Strofy piesní sú niekedy narušené kvílením na zdôraznenie ukončenia strofy alebo určitého bodu súvisiaceho s obsahom textu. Len zopár žien ovláda techniku „kvílenia", v mnohom pripomínajúcu zvuk vyludzovaný Indiánmi a inými kmeňmi.

Arabsko-andalúzsku tradíciu priniesli muslimovia, vyhnaní zo Španielska roku 1492. Ich tradičná hudba sa vyvinula pod vedením Zaryeba, ktorý sa usadil v Granade v 9. storočí. Vytvoril systém modov – *nawba* – prísne korešpondujúcich s 24 modmi andalúzskej hudby. Každý modus bol viazaný na melódie a na hodinové členenie dňa. Andalúzska tradícia sa najlepšie zachovala v mestách Rabat a Udžda. Prirodzene, aj táto tradícia sa vyvíjala, pričom jej moderným predstaviteľom je Sheikh Salah, ktorého nahrávky si možno zakúpiť v Maroku i v Európe.

Hudobná tradícia ***rai*** vychádza z alžírskej hudby; jej nositeľom je najmä inštrumentálna hudba. Je to zmes rytmickej hudby Beduínov žijúcich v púšti a hudby afrických kmeňov, do ktorej vnikli aj prvky európskej hudby, a to v dôsledku používania elektrických nástrojov na dosiahnutie hypnotického efektu. Hlas Cheba Khaleba, ktorý je hlavným predstavitelom *rai* tradície, možno počuť na Ďalekom východe, v Egypte a Jordánsku.

Súčasná hudba Maroka je poznamenaná experimentovaním, kombinovaním tradičných marockých prvkov s hudbou európskou. Napríklad Hassan Erraji, slepý hudobník hrajúci na arabskej lutne *oud*, sa presťahoval do Belgicka. Študoval európsku a arabskú klasickú hudbu a nahral niekoľko CD, kde do orientálnej hudby zapojil napríklad saxofón. Marockí hudobníci so silne vyvinutým zmyslom pre rytmus sú prítomní aj na európskych jazzových scénach.

„V Maroku existujú profesionálni hudobníci, ktorí študujú na konzervatóriách, kde sa vyučuje arabsko-andalúzska hudba. No hudbu Berberov tu nemožno študovať, pretože je viazaná na jednotlivé oblasti a kmene. V Maroku je päť orchestrov – dva hrajúce ľudovú hudbu a tri špecializované na modernú arabskú hudbu (v mestách Rabat, Fez a Casablanca). V našom televíznom a rozhlasovom oddelení v Marrákeši nahrávame hudbu len raz mesačne, pretože nemáme dostatok finančných prostriedkov. Aj hudobníkov je čoraz menej, pretože je ťažké uživiť sa touto profesiou," skonštatoval Abdelilah Tabit a dodal, že má dve zamestnania, aby uživil rodinu.

Mesto Marrákeš sa každoročne prezentuje festivalom pre tradičnú arabskú hudbu, konaným v centre starého mesta – v paláci Badi zo 16. storočia, ktorého ruiny tvoria kulisu tohto veľkolepého podujatia. V júni sa tu stretajú stovky folklórnych telies z celého arabského sveta a pod širým nebom prezentujú svoje umenie.

Maroko, ležiace v blízkosti európskeho kontinentu, neoplýva – v porovnaní s industriálnymi krajinami Európy – materiálnym bohatstvom, ale vyniká liberálnou politikou. Svoje miesto tam majú Arabi, Berberi, černosi, židia, kresťania aj iné skupiny. Všetci slobodne udržiavajú a pestujú svoju kultúru. Tento aspekt, prirodzene, ovplyvňuje aj hudobný vývoj jednotlivých skupín. Hudobné tradície, o ktorých som sa zmienila, nie vždy existujú v pôvodnej podobe. Stáva sa, že muzikanti si od iných skupín požičiavajú prvky, ktoré sa im zdajú vhodné a zaujímavé na obohatenie svojej vlastnej hudby. Robia to mimovoľne a s chuťou. Úprimná radosť z muzicírovania a hrdosť na vlastnú kultúru žiari z tvárí mladých i starých, mužov i žien. Natíska sa však otázka: dokedy je možné udržať túto originálnu kultúru tak, aby ju nepohltila komercializácia?

OLGA FREDERIKSEN



FOTO O. FREDERIKSEN

BERBERSKÍ HUDOBNÍCI Z MARRÁKEŠA

KALEIDOSKOP] WORLD MUSIC]

Izraelská speváčka **Ofra Haza** zomrela 23. 2. 2000 vo veku 41 rokov. Bulvárni novinári sa v súvislosti s jej úmrtím zmieňujú o AIDS. Ofru Hazu preslávil nielen debutový album *Yemenite Songs* (1985), spev v kreslenej filmovej rozprávke *Egyptský princ*, duetá s Iggy Popom a Andrew Eldrichtom (ex-Sisters Of Merci), ale aj so zosnulým pakistánskym spevákom Nusrat Fateh Ali Khanom. Na prvých londýnskych koncertoch sprevádzala Ofru Hazu anglická skupina 3 Mustaphas 3, ktorú viedli spoluzakladatelia scény world music Ben Mendelson a Sabah Habas Mustapha.

V rebríčku najpredávanejších cédéčiek obchodnej siete Virgin Megastores sa už od zimných mesiacov minulého roka drží v popredí prvý album projektu *Buena Vista Social Club*, vydaný gramo-firmou World Circuit roku 1997. Enormný záujem o tento prvý album vyvolal komerčný úspech druhého projektu *Buena Vista Social Club Presents Ibrahim Ferrer* a dokumentárneho filmu *Buena Vista Social Club* režiséra Wima Wendersa, oceneného cenou za najlepší dokumentárny film na European Awards v Berlíne 1999.

Gramofónový koncern **Sony Music** otvoril 10. apríla novú pobočku s názom **World Up!**, a to pre hudbu z celého sveta. Prvými interpretmi sú: kapelník Orlando Poleo z Kuby, francúzsko-alžírska skupina Rai Kum a juhoafricko-mozambická kapela Tananas.

Sláčikové kvartetá sa stávajú módou a niektoré dostávajú úsmevnú podobu. Soweto String Quartet z Južnej Afriky kombinuje barok s africkými tanečnými štýlmi. Hrá skladby A. Dvořáka i Manfreda Manna. V máji a júni má koncertnú šnúru vo veľkých halách 30 britských veľkomiest. Po sanktpeterburskom Terem Quartet vkročilo do západnej Európy aj ďalšie ruské zoskupenie – Karavai Quartet And Irina Kulyova s cédéčkom Babushka Matryona. V inštrumentácii dominujú balalajka a domra a v repertoári ruské ľudové piesne, v ktorých sa ozve hlas 86-ročnej speváčky Anny Nikolajevny Mymrinovej.

MIRO POTOČEK





DAGMAR PECKOVÁ
WAGNER, SCHÖNBERG, ZEMLINSKY, BRAHMS
Pražská komorná filharmónia / Jiří Bělohlávek
Supraphon SU 3417-2231 1999

Dagmar Pecková patrí k najpozoruhodnejším zjavom súčasnej českej vokálnej kultúry a je jednou z mála jej dôstojných reprezentantiek i v zahraničí. Je typom umelkyne, ktorá sa neženie za lacným efektom, ale kariéru si cieľavedome buduje náročnými koncertnými a opernými projektmi. Dosiaľ pravdepodobne najvyššie dosiahnutou métou je Peckovej hosťovanie v londýnskej Covent Garden Opera, v Mníchovskej štátnej opere a na Salzburskom festivale.

Dagmar Pecková je aktívna tiež v nahrávacích štúdiách a v jej diskografii nájdeme koncertnú literatúru od Mozarta až po Beria. Najnovší projekt sólistky vyšiel opäť z dielne Supraphonu a ponúka ukážky z tvorby Wagnera, Schönberga, Zemlinského a Brahmsa. Kultivovaný a dramaturgicky premyslený výber CD oslovuje poslucháča kompaktnou, na náladovú strunu pochmúrnosti ladenou zostavou. Tragický podtón charakterizuje atmosféru celej platne. V poradí prvým je cyklus *Päť básní na slová Mathildy Wesendonkovej pre stredný hlas* od Richarda Wagnera (hosťovala s ním na Bratislavských hudobných slávnostiach 1998), v ktorom Pecková preukazuje výnimočný zmysel pre daný interpretačný štýl, rozkrývanie vnútorného obsahu slova a reflexiu citlivých náladových vibrácií. Svojím technicky spracovaným mezzosopránom dokáže prepojiť pokojnú kantilénu s precíznou deklamáciou a dôslednou artikuláciou. Je to interpretácia introvertná a pritom dynamicky mnohotvárna (krásne a obsažné pianissimá), plná citového rozochvenia, nikdy nie vonkajšková a pre efekt. Pod obdivuhodný výsledok sa v plnej miere podpisuje dirigent Jiří Bělohlávek, ktorý s Pražskou komornou filharmóniou doslova muzicíruje a oddane sleduje špecifiká wagnerovskej poetiky.

Zvukomalebnosť orchestrálneho tónu naplno znie z *Piesne lesnej holubice* z cyklu *Gurrelieder* od Arnolda Schönberga. Peckovú fascinuje vokálno-výrazovou sugestívnosťou, presvedčivým stvárnením obsahu slova v jeho jednote s hudbou. Vítaným dramaturgickým osviežením je cyklus *Šiestich spevov na texty Mauricea Maeterlincka* od Alexandra Zemlinského. Je to akási sonda do ľudskej duše, V Peckovej poňatí intímne, emotívne silná výpoveď. Dôstojnou bodkou nového CD je Brahmsova *Rapsódia pre alt, mužský zbor a orchester*, v ktorej sólistka, dirigent J. Bělohlávek, vynikajúca Pražská komorná filharmónia a Pražský filharmonický zbor podávajú výkon hodný najvyššieho uznania. Farebne bohatý, v polohách vyrovnaný mezzosoprán D. Peckovej sa v porovnaní s CD *Mahler–Berio* (1996) ďalej vyvíja, smeruje k dramatickosti a timbrovej sýtosti, takže nezostáva iné, iba tešiť sa z ďalších živých, alebo nahratých prezentácií tejto skvelej českej umelkyne.

PAVEL UNGER



SUMI JO
ONLY LOVE
dir. Ettore Stratta
Erato 2000 8573-80241-2

Úprimne sa priznávam: nie som veľkým nadšencom žánrových „úletov" operných spevákov. Chápem síce, že každý interpret môže mať osobnú záľubu i v hudobnom druhu, ktorý nie je jeho chlebíčkom – napokon, kto z nás dákeho „koníčka" nemá? – no stoj čo stoj sa s ním prezentovať na CD nepovažujem za nevyhnutné. Nevdojak sa musím preniesť do slovenskej reality, kde vydať profilové CD je i pre prvotriedneho interpreta veľký ekonomický problém. Vo svete však platia iné pravidlá. Kórejská koloratúrna sopranistka Sumi Jo, pravidelný hosť všetkých významných operných domov, sa v novom projekte *Only Love* vyznáva zo svojej lásky k muzikálom. V slovnom príhovore poslucháčom tak úprimne zdôvodňuje motívy svojho počinu, že nezostáva iné, ako uveriť v nevyhnutnosť zrodu tejto intímnej výpovede speváčky.

Kompaktný disk *Only Love* prináša dvanásť čísel z pera nám viac či menej známych muzikálových autorov, medzi ktorými nechýbajú Frank N. Wildhorn, Stephen Sondheim (ukážka z muzikálu *Malá nočná hudba*, nedávno inscenovaného v činohre SND), Claude-Michel Schönberg či legendárny Leonard Bernstein. Nepopieram, ide o príjemné, sluchu lahodiace melódie, v sprievode ktorých sa dá relaxovať, prípadne vykonávať inú činnosť. Ba dokonca na istý čas dokážu poslucháča i pohltiť. Nie však nadlho. V polovici začína prezentovaný výber nudiť. Piesne sú totiž ladené do podobnej atmosféry, prevláda v nich sladká lyrika, sentiment, melodická prvoplánovosť a azda i inštrumentačná povrchnosť. Samozrejme, výber sopranistky Sumi Jo nie je zrkadlom muzikálového umenia ako celku, iba trocha neobozretne poukazuje na jeho limity. Potvrdzuje, že muzikál je hudobné divadlo, kde absencia vizuálnej zložky skutočne chýba.

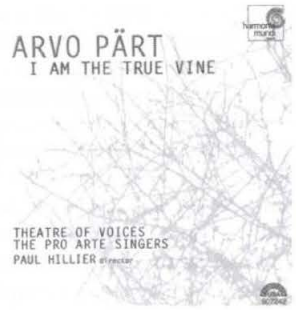
Sumi Jo pritom spieva veľmi príjemne, neštylizuje sa do operných polôh, jej výraz je prirodzený a emocionálne bohatý. V dobrom svetle sa predstavuje tiež hosť projektu, violončelista Alban Gerhardt, ktorého si pamätáme z vlaňajšieho úspešného vystúpenia na BHS. Producentom platne a dirigentom orchestra je známy Ettore Stratta. *Only Love* je jednoducho intímna spoveď protagonistky. Nič viac, nič menej. Ide už len o to, či sa dokážeme na strunu životnej filozofie Sumi Jo naladiť.

PAVEL UNGER

ARVO PÄRT
I AM THE TRUE VINE
Theatre of voices, The pro arte singers / Paul Hillier
Harmonia mundi 2000, 907242

Svetové hudobné vydavateľstvá sú o tvorbu charizmatického Estónca – svetoobčana, kozmopolitu, Arvo Pärta neprestávajú zaujímať. Pre mnohé znamená jeho hudba a jej atraktívne pozadie jasný biznis. Vnímavému poslucháčovi ulahodí ako prostriedok úniku od hlučných davov. Ako objav zabudnutého s príchuťou čistého žriedla životodarnej hudby.

Vydavateľstvo Harmonia mundi tentoraz stavilo na dramaturgickú konšteláciu, pozostávajúcu výlučne zo skladateľovej vokálnej tvorby. Možno vlastne povedať, že určujúcou jednotkou tohto edičného skutku je súbor Theatre of voices/ The pro arte singers s umeleckým vedúcim Paulom Hillierom. Tento excelentný interpretačný aparát sa s oddanosťou a vervou „zlial" s Pärtovou hudbou. Napokon, súborom, ktoré sa orientujú na tlmočenie a prednes predklasicistickej vokálnej hudby, musí práve Pärtov kompozičný výraz konvenovať.



Jednu časť disku tvorí päť nezávislých skladieb. Okrem fragmentu z autorovej rozsiahlej hudobnej fresky *Kanon pokajanen* (Ode IX) počúvame priam nadpozemské skvosty, rozlohou miniatúry, ktoré na malej ploche dokážu odokrývať a jadrne reflektovať introspektívne myslenie hudobného askétu. Jeho hudba obsiahla niekoľko storočí – Pärt ich dokázal prefiltrovať cez prizmu vlastnej estetiky, osobnostného cítenia. Z jeho vokálnej hudby azda najautentickejšie prúdi jedinečný hudobný slovník, velebný a pritom strohý tok, živený a poučený spoľahlivým gregoriánskym základom, bázou čistou „ako slza". Vnímajúc ju si musíme znovu uvedomiť silu elementov, priehrštie intervalov, zdanlivo pragmatické zoskupenie väzieb, ktoré posvätené „vyšším dychom" ožívajú v priam frapantných súvislostiach. Jeho arzenál dokresľujú impulzy zo staroslovienskej liturgie, starozákonná biblická tematika, zlomky z ortodoxných nápevov... Druhú ucelenú časť CD tvorí nahrávka Pärtovej *Berliner messe*, osemčasťového celku, pôvodne z roku 1990, revidovaného a dopracovaného v súčinnosti s organistom (spoluinterpretom) Christopherom Bowersom-Broadben-

tom. Skladba bola funkčne určená pre liturgické katolícke celebrácie, porovnávaná je s autorovom *Missou sillabicou*. Je hudbou, ktorá dokáže priam zázračne poslucháča preniesť do iného priestoru, éterického, vznešeného, v ktorom akoby reálny čas zabúdal na svoje hodnoty...

LÝDIA DOHNALOVÁ

PAT METHENY
TRIO 99-00

Warner Bros. 2000, 9362-47632-2,

Triové nahrávky zaujímajú v diskografii Pata Methenyho špeciálne miesto. Vznikajú sporadicky, zvyčajne dosť rýchlo (v priebehu niekoľkých dní, ak nie hodín) a zaznamenávajú Methenyho trochu inak, než ako ho poznáme z premeditovaných, plnofarebných nahrávok so skupinou Pat Metheny Group. Azda najpriliehavejšie im sedí vlastný Methenyho prívlastok „dokumentárne". Zachytávajú hudobnú akciu realisticky, bez dodatočných príkras a obnažujú v plnej nahote improvizačnú pohotovosť a všestranné hráčske majstrovstvo svojho tvorcu a, samozrejme, i jeho spoluhráčov. Či už sú to spoluhráči bývalí – Holland, Haden, Higgins, Haynes, alebo súčasní z albumu *Trio 99-00* – kontrabasista Larry Grenadier a bubeník Bill Stewart. Krátke výrobné lehoty albumov Methenyho trií určite nesvedčia o ich marginálnom postavení. Sám Metheny na ne kladie prinajmenšom rovnaký dôraz ako na zvyšok svojej produkcie. Ani rozdielny komerčný ohlas v nijakom prípade neindikuje nižšiu mieru závažnosti, prípadne kvality, len vypovedá niečo o miere ich komunikatívnosti. V tomto ohľade je album *Trio 99-00* ďalšou zo sond, adresovanou poslucháčom a ich ochote počúvať naozaj pozorne jedného z najoriginálnejších jazzových hudobníkov a improvizátorov súčasnosti. Počúvať v sťažených podmienkach, bez možnosti oprieť sa o pastelové farby syntezátorov, o familiárnu, pokiaľ možno nie príliš chromatizovanú harmonickú štruktúru skladieb, spevnú melodiku a relatívne pevne stanovenú rytmickú pulzáciu. Niekedy takmer „art-rockovú" architektúru rozmernejších formových konceptov, na ktorú sme zvyknutí z nahrávok Methenyho skupiny, nahrádza na albume prostá chorusová forma so všetkými konvenčnými formulami spojenými s improvizačnou procedúrou (striedanie sól jednotlivých nástrojov, fours a pod.). Improvizácia, samozrejme, dominuje. Ťažisková úloha prislúcha Methenymu, ktorý sa jej zhostuje s obrovským prehľadom. Brilantne a s nevyčerpateľnou melodickou invenciou sa vyrovnáva s potenciálom harmonicky atraktívneho repertoáru, v ktorom popri nových Methenyho skladbách (údajne písaných dva dni pred nahrávaním albumu) figurujú i wayne-shorterovka *Capricorn* alebo slávna coltranovka *Giant Steps*. Tá sa v Methenyho podaní nielenže netradične vyhla „predpísanému pretekárskemu" tempu, ale ešte netradičnejšie sa i s ďalšími úpravami objavila v podobe bossa novy. Zvláštne miesto v kontexte albumu patrí folkovo-baladickým skladbám *Just Like The Day*, *We Had A Sister* a známej *Travels*, prezentujúcich Methenyho v známej polohe lyrika s akustickou gitarou a ako funkčného a neokázalého akordicko-melodického improvizátora.

Zúžiť „prelomové" trio Pata Methenyho len na neho samého, a nevšímať si jeho spoluhráčov, to by bolo mierne trúfalé. Bez interaktívneho prístupu oboch a bez vzácnej schopnosti širokého empatického prepojenia so svojím kapelníkom by táto jednotka predsa nemohla znieť tak organicky, a bez ich výrazných a kreatívnych hráčskych vkladov by to ani s jej osobitosťou nemuselo byť také jednoznačné.

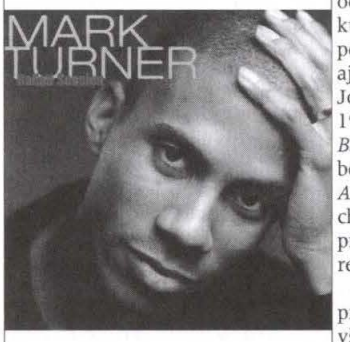
AUGUSTÍN REBRO

MARK TURNER
BALLAD SESSION

Warner Music 2000, LC 00392/9362 – 47631 -2

32-ročný saxofonista Mark Turner, absolvent svetoznámej bostonskej Berklee College of Music, patrí medzi osobité zjavy súčasnej mladej scény akustického jazzu. V mladíckych „rokoch nerozvážnosti" citoval vo svojej tvorbe velikánov ako John Coltrane, Sonny Rollins, Dexter Gordon a i. Dnes už je to zrelý interpret, ktorý, zdá sa, našiel dlho hľadanú rovnováhu v jazzovej kompozícii, prínosne zúžitkujúc trebárs spomínaného Coltrana a rovnako pohotovo Monteverdiho či Messiaena (táto experimentálna tendencia je typická pre jeho album *In This World*). Jeho najnovšie CD *Ballad Session* je úplne o niečom inom. Aspoň spočiatku by sa tak mohlo javiť...

Peter Watrous (New York Times) o ňom napísal, že je „zázrakom medzi mladými hudobníkmi a nie z hocijakého dôvodu... má svoj vlastný štýl a koľko mladých hudobníkov to o sebe môže tvrdiť?" Mark Turner na tomto albume výrazne spomaľuje tempo a obracia sa k clivosti a romanci – už samotný názov *Ballad Session* to poslucháčovi napovie. Čo je ale podstatné, Turner, napriek tomu, že by sa mohli v „slow down" zameraní tohto albumu predpokladať lacné, níz-



ke a sentimentálne postupy, ostáva jazzmanom, a to stopercentným a rozmýšľajúcim zároveň. Desať skladieb CD spája, napriek ich štýlovej rôznorodosti, dramaturgická a náladová jednoliatosť, pričom Turner dokáže neskĺznuť k ničnehovoriacej, otravnej nude. Každá balada má svoju vlastnú, z vnútra vyplývajúcu podstatu, ktorú objavíte až pri pozornom, detailnom počúvaní. Je to silná a napriek tomu totálne introvertná hudba, skrývajúca kontradikcie a tie predsa vždy podnietia k zvedavosti zmysly poslucháča. Tieto jemné nuansy spočívajú niekedy v samotnom obsadení (od kvinteta, kvarteta až po jednoduché a „obyčajné" trio), v balansovaní medzi štandardným pop-jazzom až po disonantné sóla, medzi hladkým frázovaním a burácajúcimi sólami (vyvarujúc sa však príliš hlasnej zvukovej intenzity, aby sa nenarušil baladický ráz). Niektoré výrazovo i náladovo cool-jazzové momenty vzápätí zavrhnete ako mystifikáciu. Prekvapenie sa koná na každom kroku. Niekedy vás Mark Turner nechá dookola načúvať tému, a to aj s doslovným transkribovaním melódie (*Visions*, *No More*) – dôležité je len precítenie atmosféry piesne s minimálnymi sólami a dôrazom na meditatívnosť (zdá sa, že aj tento interpret je len z mäsa a kostí a tiež podľahol ošiaľu orientácie na východné kultúry a meditáciu). Inokedy sa zase spustia improvizačné pasáže s prebehnutím celého registra, nenarúšajúc však baladický charakter piesne (napríklad v spomenutom triu *Skylark*). Tento jazzman dokáže zmeniť náladu skladby bez toho, aby ste si všimli, kedy sa to stalo.

Ďalším mnohovravným momentom *Ballad Session* je voľba repertoáru: široké štýlové spektrum odeté do jednotného baladického tónu sa tiahne od Gershwinovej *I Loves You Porgy*, *Nefertiti* Wayne Shortera, Hancockovej *Alone And I*, *Late Lament* od Paula Desmonda až po krehkú a pokojnú *Jesus Maria*. A napokon, Marka Turnera inšpiroval aj nesmrteľný vzor jazzmanov, John Coltrane, ktorý v roku 1962 zaradil do svojej kompilácie *Ballads* (ob-sahuje jeho najobľúbenejšie štandardy) aj „klasiku" *All Or Nothing At All*. Komparáciechtiví fanúšikovia majú v tomto prípade jedinečnú možnosť sebarealizácie.

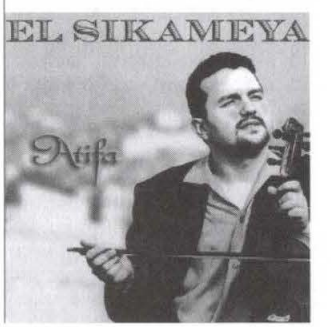
Saxofonista si k nahrávaniu prizval hudobníkov mladých, čo však neznamená, že ich mená nebývajú často skloňované: gitarista Kurt Rosenwinkel, klavirista Kevin Hayes, kontrabasista Larry Grenadier a bubeník Brian Blade prispeli výraznou mierou k celkovej zvukovej kompaktnosti CD decentnými improvizačnými vsuvkami, dokresľujúcimi atmosféru. Skrátka: šťastná kombinácia, vďaka ktorej si album môže vypočuť nielen poslucháč inklinujúci ku komerčnej scéne, ale aj fanúšik, hľadajúci v hudbe intelektuálne útočisko.

ZUZANA VACHOVÁ

EL SIKAMEYA
ATIFA

Métissons 192001/1999

Arabská hudba je krásna a štýlovo pestrá. Samostatnou kapitolou je scéna maghrebská. Maghreb tvoria štáty v severnej Afrike: Alžírsko, Maroko, Tunisko, Mauretánia, Líbya. Maghrebčania sa nepokladajú za Arabov. Ich scéna patrí do stredozem-



nomorského kultúrneho diania a stredomorie (anglicky Mediterranean) bolo oddávna dežou kvasiacich kultúrnych zmesí. Veď v Maghrebe sa v priebehu tisícročí vystriedali viaceré národy, zväčša dobyvačné: Feničania, Kartáginci, Rimania, Berberi, Vandali, Byzantínci, od 7. storočia Arabi, potom prebehla islamizácia berberského obyvateľstva, neskôr prišli Španieli, Portugalci, Turci, piráti, Francúzi. V Maghrebe žije dnes vyše 75 miliónov obyvateľov: Arabi, Berberi, Maurovia, čierni Afričania, Židia. Je teda celkom prirodzené, že miešanie kultúr cirkulovalo v nerušenom slede.

Arabsko-andalúzska hudba sa zrodila na rázcestí arabskej, španielskej a sefardsko-židovskej tradície. Neskôr mala vplyv aj na latinskoamerické štýly. V Andalúzii prevládali clivé *cante jondo*, čiže hlboké piesne, spievané podobne ako vo flamencu s maximálnym emocionálnym nasadením, ale úlohu zohrala aj marocká *nuba*. Existuje 24 typov *núb* určených na každú z 24 denných hodín. *Andalúza*, ako sa táto hudba nazýva, sa odvíjala zo stredovekej dvornej poézie ospevujúcej lásku. Prevládala galantnosť, jemnocit. Téma lásky opájala všetkých, slúžila ako útecha pred zlom, redukovala utrpenie. Dnes sa táto hudba prelína s *el šábí*, špecifickou formou maghrebskej pop music, s rebelským štýlom *rai* a nachádza odozvu v Španielsku a Francúzsku.

El Sikameya sa narodil v Orane, alžírskom prístavnom meste nočných podnikov, pelechu džaurov prenasledovaných islamskými fundamentalistami. Výnimkou nie sú ani masakre moderne orientovaných umelcov. Preto mnohí z nich utiekli do Francúzska, kde sa ich hudba nepredvídateľne pretvárala a fundamentalistov privádzala do zúrivosti. Aj El Sikameya žije vo Francúzsku a v roku 1994 pokračoval v arabsko-andalúzskej tradícii s triom pod jeho menom – El Sikameya. El Sikameya je skladateľ, huslista a spevák s nezvyčajne vysokým hlasom. Prisahali by ste, že počujete ženský hlas. Ozvláštňuje ho *atifa* – nežný feeling, ale aj kombinácia flamenca s rómskou jazzovou hudbou. El Sikameya stavia na dve karty – na atraktívnosť vokálneho prejavu a decentný crossover. Skladba *Lolai* znie ako Gypsy Kings na arabský spôsob. *Nouzla* je rozkošný valčík podmaľovaný akordeónom. *Firdawse* koketuje s kubánskou hudbou. *Mon amour habite Oran* je balada, sugerujúca do predstavivosti rozprávkové paláce a záhrady córdobského kalifátu. Album *Atifa* je pekným príspevkom do súčasnej popkultúry. Mali by ho predávať spolu s vodnou fajkou.

MIRO POTOČEK

OCEANIA

Point music 536775-2/1999

Spejeme k multikultúrnejspoločnosti? Alebo je to iba móda? Ricky Martin nosí budhistické náramky, David Bowie sarongu. Trendom je exotická kuchyňa, oblečenie, bižutéria, keramika, obrazy, filmy – skrátka exotizmus zachvátil koniec storočia. Scéne world music hrozí zatiahnutie do tohto módneho víru a jej zakladatelia sa tomu možno nebudú brániť. Keď sa navyše do world music pustí ostrý anglický rocker, môžeme očakávať exotizmus ako hlavnú ideu.

Jaz Coleman bol v 80. rokoch lídrom postpunkovej skupiny Killing Joke. Potom zmenil štýlové zameranie, nahrával s Anne Dudleyovou (niekdajšou členkou Art Of Noise), neskôr adaptoval skladby Led Zeppelin do symfonickej podoby, produkoval niektoré nahrávky Natachy Atlas a teraz odišiel na Nový Zéland, aby sa ponoril do kultúry Maorov, obyvateľov Aotearoa – Dlhého bieleho mraku, ako Maori nazývajú domovinu svojich predkov. Maori však nie sú prapôvodnými obyvateľmi Nového Zélandu. Pred ich príchodom tam v 12. storočí žili Moriovia, príbuzní Melanézanov – veľrybári, moreplavci prirovnávaní k Vikingom. Maori prišli zo stredu Polynézie a Moriov asimilovali. V 18. storočí začali Briti kolonizovať Nový Zéland. Dnešná vláda vracia maorskej menšine pôdu a ponúka stámilióny dolárov ako odškodné za bezprávie. Národné povedomie Maorov sa dvíha. Výsledkom je pozoruhodná súčasná hudba, prezentovaná zatiaľ najznámejšou skupinou Moana And The Moahuinters.

Coleman pôsobil ako sídelný skladateľ v aucklandskej filharmónii, spolupracoval pri výstavbe nového nahrávacieho štúdia a rozvoj maorskej scény chcel podporiť aj realizovaním moderného maorského albumu, inšpirovaného tradičnou hudbou ostrovanov. Podozrenia z európskeho kultúrneho vykorisťovania nie sú vždy opodstatnené. Coleman svoj ušľachtilý zámer uskutočnil. Angažoval Hinewehi Mohi, miestnu speváčku, skladateľku, študentku maorských dejín a hudby: polynézskych spevov *himene* (hymnus), *haka* (uvítacích spevov), *hoko* (vojnových tancov). Spolu s Hinewehi nahral album *Oceania*, nadväzujúci na fúzie ethna, ambientu a symfonickej hudby, doteraz reprezentované projektmi ako sú Adiemus, Dadawa, Sacred Spirit, Deep Forest.

Hudba prírodných ľudí, obohatená elektronickými zvukovými plochami, sláčikovou sekciou London Session Orchestra, má charakter súčasnej štúdiovej world music, zároveň vyjadruje mimohudobné posolstvo (zbližovanie národov), pridŕža sa exotizmu, molovej melodiky. Coleman je asi na svoje dielo hrdý: „Oceania nie je album samplovaných spevov domorodcov. Ja som bol, okrem hráčov na sláčikové nástroje a programátorov, jediný Európan, ktorý pracoval na vzniku tohto albumu. Všetko ostatné spočívalo v maorských rukách." Je to chvályhodné, no výsledok je viac európsky, čiže europopový, než etnický. Pri nahrávaní síce boli použité niektoré nástroje typické pre oblasť Oceánie, napríklad *pahu* (bubny z dutého kmeňa stromu), *hue* (veľká dyňa s otvorom na fúkanie), pukaea (vyrezávaná trúbka), *putaatara* (lastúra slúžiaca ako trúbka), ale ozývajú sa len sporadicky, obzvlášť vo zvukomalebných introdukciách a medzihrách, ktorými sa album hemží, akoby išlo o pomp rock. Snaha o zvukovú efektnosť je podčiarknutá elektronikou znejúcou umelo vo všetkých rovinách. Aspoň bubny mohli mať drevitý zvuk, najmä v bojovom tanci nazvanom *Jednota*, jedinej nahrávke s prvkami hnevu a agresívnosti, premietnutými do bojového pokriku bojovníkov. Ďalších desať skladieb sa ohýba pod tlakom chytľavých melódií a nezmernou váhou nehy vo vokálnom prejave Hinewehi, disponujúcej tenkým hlasom s polynézskym feelingom. Celok pôsobí povznášajúco a na prvé počutie pútavo. Obzvlášť, keď som si pod nočnou lampou prezeral knihu s fotografiami Polynézie. Vtedy všetko sedelo, aj meno Phillipa Glassa ako vedúceho producenta.

MIRO POTOČEK

KNIHY

JURAJ MAŠINDA
SLOVENSKÁ KLAVÍRNA ŠKOLA

Mladé letá 1999

Slovenská klavírna škola, ktorej autorom je dlhoročný pedagóg bratislavského Konzervatória Juraj Mašinda, je vlastne prepracovanou *Klavírnou čítankou* toho istého autora, korá v posledných rokoch už chýbala v našich predajniach.

Slovenská klavírna škola je písaná pre slovenského žiaka-začiatočníka (PŠ, 1. a 2. roč. ZUŠ) hry na klavíri. Vychádza zo slovenského folklóru. Dnes sa v rodinách málo spieva, literné školy sú v tejo oblasti tiež dosť skúpe, ľudová pieseň začína byť deťom vzdialená, takže teraz je tu skvelá príležitosť poznať ju. Autor používa riekanky, slovenské ľudové piesne so zapísaným textom a pritom zahŕňa sem ešte aj drobné skladbičky slovenských autorov. V tom vidím najväčší prínos tejto školy.

Slovenská klavírna škola je rozdelená do dvoch častí:

1. časť sa začína hrou non legato (portamento) každou rukou zvlášť v rozsahu jedného a dvoch tónov s postupným pridávaním ďalších tónov s poznávaním notového zápisu. Postupne sa melódia delí medzi obe ruky, a to v polohe rešpektujúcej hlasovú možnosť žiaka, pretože spev v tejto etape je jeho hlavným pomocníkom. Popri bielych začína skoro používať aj čierne klávesy, predznamenania do štyroch krížikov a béčok. Notový zápis v tejto časti je len v husľovom kľúči. Osviežením je aj súhra žiaka s učiteľom.

Mašinda používa slovenskú ľudovú pieseň vo vlastnej úprave aj v úprave skladateľov (J. Hatrík, J. Pospíšil), použité harmónie sú obohatením, žiak ich vníma celkom samozrejme. Sympatické sú úlohy pre žiakov na dokončenie danej melódie s uvedomením si durovej a molovej tóniny a vôbec metodické pokyny k jednotlivým skladbám, ktoré oslovujú žiaka, a najmä metodický návod pre učiteľa. Autor postupne prechádza na hru legato, ale stále delenú medzi dve ruky, a tiež na zložitejšie rytmické členenie melódie.

2. časť používa aj basový kľúč, počnúc *c1*, s postupným zahusťovaním sadzby. Až od č. 17, tejto druhej časti začína používať simultánnu hru oboch rúk. V tejto časti je okrem slovenského folklóru použitý technický materiál autorov Ljachovickaja, Schytte, Nekrasov, Armand a pôvodné skladbičky slovenských autorov písané pre túto školu (J. Malovec, V. Godár, J. Hatrík, I. Zeljenka, J. Pospíšil, D. Martinček).

Ak sa postupuje podľa tejto školy, technický postup žiaka sa zdá pomerne zdĺhavý. Záleží však na učiteľovi, koľko materiálu použije pre daný technický stupeň. Mnohým žiakom, ktorým robí koordinácia rúk problémy, tento pozvoľný postup vyhovuje. Práca so *Slovenskou klavírnou školou* predpokladá vysoko individuálny a tvorivý prístup učiteľa, jeho znalosť a kombináciu s mnohými metodickými materiálmi a dostupnými školami.

ALŽBETA BREZOVÁ

KAM KEDY] MÁJ – JÚN

BRATISLAVA

OPERA A BALET SND

Pi 26. 5. G. Donizetti: Nápoj lásky
So 27. 5. J. Massenet: Werther
Ne 28. 5. Recital Miroslava Dvorského
Po 29. 5. R.Leoncavallo: Komedianti
P. Mascagni: Sedliacka česť
St 31. 5. Absolv. predstavenie Tan. konzervatória
Št 1. 6. G. Verdi: Nabucco
Pi 2. 6. V. Patejdl: Snehulienka a sedem pretekárov
So 3. 6. V. Patejdl: Snehulienka a sedem pretekárov (11. 00 h)
P. I. Čajkovskij: Labutie jazero (19. 00 h)
Po 5. 6. V. Patejdl: Snehulienka a sedem pretekárov (11. 00 h)
W. A. Mozart: Čarovná flauta (19. 00 h)
Ut 6. 6. G. Puccini: Tosca
St 7. 6. G. Verdi: Nabucco
Št 8. 6. C. Orff: Carmina burana
G. Verdi: Rekviem
Pi 9. 6. G. Donizetti: Nápoj lásky
So 10. 6. G. Verdi: Aida
Po 12. 6. G. Verdi: Falstaff
Ut 13. 6. O. Respighi: Botel Bratislava, G. Mahler: Adagietto, I. Stravinskij: Svätenie jari
St 14. 6. G. Rossini: Barbier zo Sevilly
Št 15. 6. G. Verdi: Rigoletto

NOVÁ SCÉNA

Pi So 26. 5. a **Ne 27. 5.** ...Na vaše hroby (prem.)
Ne 28. 5. až **Ne 4. 6.** Kubo
Po 5. 6. Ruleta - rádio Twist
Ut 6. 6. až Št 8. 6. Kubo
Pi 9. 6. až Ne 11. 6. Beatles
Po 12. 6. až Ne 18. 6. Krysař
Po 19. 6. Kubo

SLOVENSKÁ FILHARMÓNIA

Koncert k 25. výr.Moyzesovho kvarteta
Moyzesovo kvarteto, SKO, um. ved. B. Warchal, sól. D. Varínska, L. Kupkovič, I. Zeljenka
Dvořák, Elgar, Kupkovič, Zeljenka, Moyzes, Ludwig
Št 25. 5., Pi 26. 5. Konc. sieň SF
SF, dir. R. Stankovský, sól. M. Jaško
de Falla, Matěj, Šostakovič
So 3. 6. Konc. sieň SF
SF, dir. B. Režucha
Nadané deti, žiaci bratislavských ZUŠ

MKS BRATISLAVA

Ut 30. 5. Zrkadlová sieň PP
Komorní sólisti Bratislava
dir. M. Dittrich, sól. J. Bartoš
Marcello, Suchoň, Neruda, Zagar, Mozart

KOŠICE

ŠD KOŠICE

Pi 26. 5. a Ne 28. 5. Eugen Onegin (prem.)
So 3. 6. Aida (dern.)
Po 5. 6. Carmen
St 7. 6. Koncert tan. odd. Konzervatória
So 10. 6. Netopier
Po 12. 6., Ut 13. 6. Pink Floyd, V rytme
St 14. 6., So 17. 6. Eugen Onegin
Po 19. 6. Sedliacka česť, Komedianti
St 21. 6. Koncert k jubileu Jozefa Kondera

ŠTÁTNA FILHARMÓNIA KOŠICE

Pi 9. 6. Dom umenia
Nezávislý letný klavírny recitál Petra Breinera
St 14. 6. Dom umenia
Koncert posluchačov VŠMU v Bratislave
ŠFK, dir. A. Harvan, sól. K. Kočišová, J. Mazán, D. Hamarová, K. Kleinová
Mozart, Koželuh, Saint - Saens
Št 26. 6. Dom umenia
Záv. koncert 31. sezóny
ŠFK, dir. T. Koutník, sól. D. Varínska
Dvořák, Hummel
Po 26. 6. Divadlo Miškovec
ŠFK, dir. T. Koutník, sól. D. Varínska
Dvořák, Hummel
Ut 27. 6. Nádv. radnice Békescaba
ŠFK, dir. T. Koutník, sól. M. Gurbaľ
Dvořák

BANSKÁ BYSTRICA

ŠTÁTNA OPERA

Ut 23. 5. G. Verdi: Nabucco
St 24. 5. Koncert študentov AU
Št 25. 5. G. Donizzeti: Don Pasquale
Pi 26. 5. A. Popovovič - Z. Hájková: O trpaslíkovi Nosáľkovi
Po 29. 5. E. Kálmán: Grófka Marica
Ut 30. 5. G. Verdi: La Traviata
Št 1. 6. A. Popovič - Z. Hájková: O trpaslíkovi Nosáľkovi
So 3. 6. E. Kálmán: Grófka Marica
Ut 6. 6. ...Na vaše hroby
Št 8. 6. Symfonický koncert
dir. P.Tužinský, sól. E. Blahová, M. Paľa
Cotteli, Dvořák, Mozart
So 10. 6. M. Stewart - J. Herman: Hello, Dolly!
Ut 13. 6. P. Mascagni: Sedliacka česť, R. Leoncavallo: Komedianti
St 14. 6. P. Michaud - Z. Hájková: Sattó (Tanec vetra)
Pi 16. 6. Koncert z diela W. A. Mozarta
dir. K. Ishii, sól. R. Yamada
Št 22. 6. M. de Falla: Čarodejná láska (prem.)
G. Gershwin: Američan v Paríži

ŠKO ŽILINA – DU FATRA

Št 25. 5.
Koncert k 250. výr. narodenia Antonia Salieriho
dir. T. Maeda, sól. Y. Akaie, O. Klein
Salieri, Mozart
Ne 28. 5.
Nedeľné matiné pre deti a rodičov
„Rozprávka ukrytá v strunách"
Št 15. 6.
Záverečný koncert 26. sezóny
ŠKO, dir. L. Svárovský, sól. G. N. Jašková, B. Bieniková, A. Jablokov, M. Otaki
Mozart, Kramář, Haydn
Ne 16. 7.
ŠKO Žilina dir. L. Svárovský, sól. Y. Miura
Smetana, Chopin, Bach, Mozart

SRo – ÚSEK HUDOBNÝCH TELIES A AGENT. ČINNOSTI

Št 8. 6. SRo - Konc. štúdio
Záverečný koncert sezóny
SOSR, dir. R. Stankovský, sól. V. Šimčisko, E. Procháč, M. Telecký
Roussel, Moyzes, Ravel, R. Strauss
Pi 9. 6. SRo - Konc. štúdio
Slávnostný benefičný koncert
pri príležitosti ukončenia druhej svet. vojny
Pavel Zajáček Big Band, Close Harmony Friends, Tanečná skup. K1
Št 15. 6. SRo - Konc. štúdio
Folklór rôznych národov - OĽuN, NATALIKA a sól.
Ne 18. 6. SRo - Konc. štúdio
Organový recitál B. Šuňavská
Št 22. 6. Histor. sála - zámok Pezinok
Zámocký koncert v spolupr. s Českým rozhlasom
Sláčikové kvarteto APOLLON (ČR)
Richter, Schubert, Šostakovič

RÁDIO DEVÍN / VÝBER HŽ

Št 25. 5. - 00.00 Z ponuky EBU - D. Pollini / Ravel, Debussy
0.42 Musica slovacca / R. Berger
Pi 26. 5. - 16.00 Hviezdy konc. pódií / S. Ozawa
23.05 Musica slovacca / Parík, Salva, Bázlik, Martinček
So 27. 5. - 15.00 D. Šostakovič, život a dielo
Ne 28. 5. - 13.05 Z ponuky EBU / Fest. Carinthian Summer 99
19.15 Dialógy s hudbou / G. Sandová a F. Chopin
21.00 C. M. von Weber: Čarostrelec
Po 29. 5. - 13.35 Svet. komorná tvorba / Debussy, Beethoven
19.35 Skladatelia, diela, interpreti /Suppé, Mozart, Brahms
Ut 30. 5. - 10.15 Operné matiné / Mozart, Verdi, Wagner a ď.
15.50 Svet. klavírna tvorba - A. Schiff hrá Mozarta
23.05 Musica slovacca / Beneš, Hatrík, Zeljenka
Št 1. 6. - 19.35 Z ponuky EBU - Symf. orch. Švédskeho rozhlasu
Pi 2. 6. - 16.00 Hviezdy konc. pódií / V. Talich
So 3. 6. - 13.05 Operný koncert / J. Obrazcovová, V. Atlantov
Ne 4. 6. - 10.35 Bachove kantáty
20.40 G. F. Händel: Giulio Cesare
Po 5. 6. - 13. 35 Slovenská komorná tvorba / Godár, Berger
Št 8. 6. - 9. 15 B. Michelangeli hrá R. Schumanna
Pi 9. 6. - 16.00 Hviezdy konc. pódií / E. Jochum
Ne 11. 6. - 13.05 Z ponuky EBU / Lausanne Chamber Orchestra
21. 00 G. Rossini: Straka zlodejka
Po 12. 6. - 16.35 Slov. zborová tvorba
Ut 13. 6. - 23.05 Slov. interpret. umenie
St 14. 6. - 13.05 Organová tvorba / Tallis, Baldassare, Hrušovský a ď.
Št 15. 5. - 23.30 Srbská súčasná hudba
Pi 16. 6. - 16.00 Hviezdy konc. pódií / L. Stokowski
So 17. 6. - 00.30 Musica slovacca / Piaček, Matej
10. 05 Symf. matiné /SOSR dir. Ľ. Rajter
Ne 18. 6. - 10.35 Nedeľné matiné /Rachmaninov, Rubinštejn
20.00 Hudba a mýtus
21.00 G. Verdi: Traviata

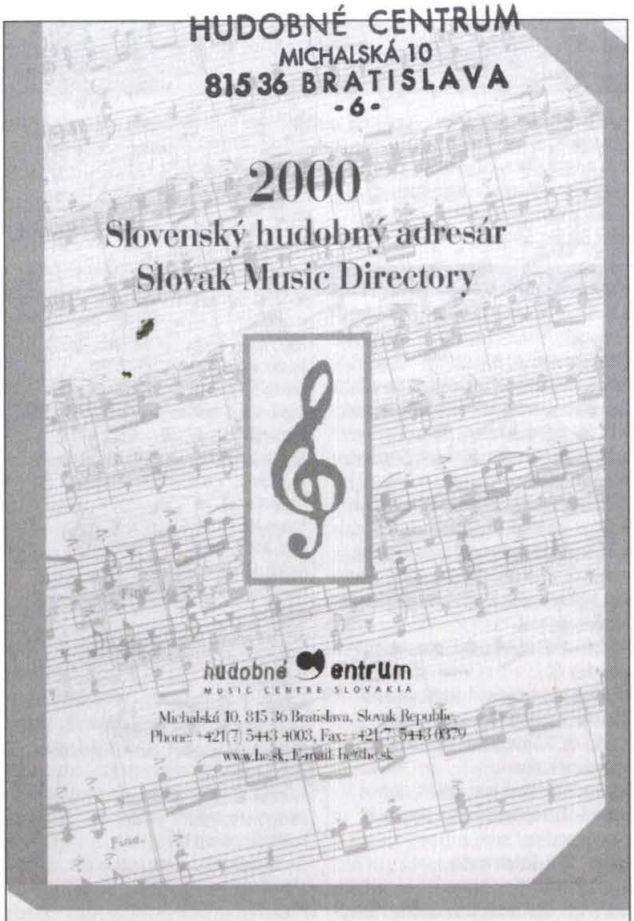
SLOVENSKÁ TELEVÍZIA

DA CAPO, magazín zo sveta klasickej hudby
24. 6. - 21.30, STV 2
25. 6. - 23.10, STV 2

„250 YEARS AFTER"

Večery novej hudby
11. ročník medzinárodného festivalu
Evenings of New Music
11th International Festival
Hlavný usporiadateľ ISCM Slovenská sekcia - Spoluusporiadatelia
Hudobné centrum, Hudobné múzeum SNM, Slovenský rozhlas, VŠMU
Festival podporili Agentúra ORMAN, British Council, Fond Kanady, České centrum, Goethe Institut, Hudobný fond, Institut Français, MK SR, SCCA, USIS
Program
Štvrtok 8. júna -19.00
Hudobná sieň Bratislavského hradu
Bach, Battista, Burgr, Iršai, Jeffery, Wolff, Zagar
Jozef Lupták
Piatok 9. jún - 10.00
Dvorana VŠMU, Zochova 1
Bach - 250 Years After
Round Table
skladatelia zúčastnení na kompozičnom projekte BACH 2000, muzikológovia.
Piatok 9. jún -19.00
Hudobná sieň Bratislavského hradu
Offertorium
Bach, Blake, Burlas, Lagnau, Matej, Sabat
Musica aeterna
Sobota 10. jún -19.00
Hudobná sieň Bratislavského hradu
Transcriptions
Ablinger, Inigo, Iršai, Lang, Matej, Piaček, Smolka
Boris Lenko / Požoň sentimentál
Plugged 1
Roman Laščiak / ExŠ
Inigo, Matej, Piaček
Nedeľa 11. jún -18.00
Hudobná sieň Bratislavského hradu
B-A-C-H
Ablinger, Arnold, Boroš, Butterfield, Harder, Iršai, Jones, Piaček, Zimmermann
Opera aperta
Preludes and Fugues
Bach, Delor, Fox, Iršai, Matej
Ján Vladimír Michalko / Zuzana Ferjenčíková / Klára Viteková
Pondelok 12. jún -17.00
Štúdio 5 SRo, Mýtna 1
Baletti per pianoforte
Bach, Berger, Iršai, Jones, Lagnau
Jevgenij Iršai
Plugged 2
Bach, Bázlik
Miroslav Bázlik / ExŠ
Tel.: 5443 5070, e-mail evenings@nextra.sk, http://home.nextra.sk/evenings

Agentúra AP projekt Košická 49, 821 09 Bratislava, tel. 55 96 88 37, fax 55 96 88 39, e-mail: jan@juras.sk
Info: www.juras.sk/bach
Bachova spoločnosť na Slovensku - Spolok koncertných umelcov - Hudobná a tanečná fakulta VŠMU - Ekumenická rada cirkví SR - Únia miest a obcí SR
BACHOV ROK - SLOVENSKO 2000
Streda 28. jún - 19.00 h
Veľký evanjelický kostol, Panenská ul.
Organový koncert
Bach, Böhm, Buxtehude, Ahrens, Liszt
H. Scholze (organ)
Vstupné dobrovoľné
AP projekt - Nadácia Výskum rakoviny - Slovenský rozhlas
Piatok, 9. Jún - 19.30 h
Koncertné štúdio Slovenského rozhlasu
SLÁVNOSTNÝ BENEFIČNÝ KONCERT
pri príležitosti 55. výročia ukončenia druhej svetovej vojny
GLENN MILLER - príbeh vojaka a muzikanta
St. Louis Blues March, In The Mood, Serenade In Blue, Solitude, Blueberryhill, Tuxeco Junction, Moonlight Serenade a ď. jazzové skladby z repertoáru U.S. Air Force Band Glenna Millera
P. Zajáček Big Band, G. Hermelyová, Z. Suchánková, B. Balogh, M. Fančovič, Close Harmony Friends, vokálna skupina Chorus 4, Tanečná skupina K1, Štefan Bučko, hosť Viktor Klemon (saxofón)
Vstup voľný - miestenky sú k dispozícii v BIS, Klobučnícka 2 od 1. júna.
Zbierka pre Nadáciu Výskum rakoviny



Vpublikácii nájdete kontaktné adresy:

Muzikológovia, publicisti; Vážna hudba (skladatelia, dirigenti a zbormajstri, speváci, inštrumentalisti, orchestre, komorné súbory a spevácke zbory); **Folklór** (osobnosti, súbory); **Jazz** (skladatelia, aranžéri a dirigenti, textári, speváci, inštrumentalisti, orchestre a súbory); **Rock, pop; Organizácie a inštitúcie** (štátna správa, hudobné organizácie, iné kultúrne organizácie, nadácie, ochranné organizácie, domy kultúry a osvetové strediská...); **Veda a vzdelávanie** (vedecké pracoviská a ústavy, múzeá a archívy, knižnice, vysoké školy, konzervatória, ZUŠ)

Divadlá, Média, Hudobné vydavateľstvá, Agentúry, Predajne, Výroba a servis hudobných nástrojov Festivaly, Súťaže, Kurzy a semináre, Výstavy
Cena: 120,– Sk

Informácie a objednávky
Hudobné centrum, Michalská 10, 815 36 Bratislava 1
Martina Bodnárová, tel.: 07/5443 3532, 07/5443 5070, mobil: 0903/477 330, fax: 07/5443 3716, e-mail: odi@hc.sk

SÚŤAŽ – HUDOBNÝ ŽIVOT

AKO SA VOLÁ SLOVENSKÁ FUSION – FORMÁCIA, KTOREJ HLAVNÝM PROTAGONISTOM JE KLÁVESISTA JURAJ TATÁR?

Výherca získa CD Billa Frisella *Gone, Just Like a Train*.

KONKURZ] KONKURZ]

Generálny riaditeľ Slovenského národného divadla vypisuje

KONKURZ

na obsadenie voľných miest v orchestri Opery a baletu SND:

tutti hráč v skupine violončiel

Podmienkou prijatia je absolutórium konzervatória, VŠMU, JAMU, AMU. Konkurz sa bude konať 29. 6. 2000 o 10. 00 h v skúšobni orchestra Opery SND, Gorkého č. 2, 815 86 Bratislava. Písomné prihlášky s krátkym životopisom posielajte na uvedenú adresu najneskôr do 28. 6. 2000.

KONKURZ] KONKURZ]

ADOREMUS, celoslovenský miešaný spevácky zbor, dramaturgicky zameraný na sakrálnu hudbu vypisuje

KONKURZ

do všetkých hlasových skupín.

Konkurz sa uskutoční 17. 6. 2000 o 10. 00 h v týchto mestách: **Bratislava** (Konzervatórium), **Trnava** (Základná umelecká škola), **Nitra** (ZUŠ), **Topoľčany** (Konzervatórium), **Trenčín** (ZUŠ), **Banská Bystrica** (Konzervatórium J. L. Bellu), **Žilina** (Konzervatórium), **Poprad** (ZUŠ), **Košice** (Konzervatórium).
Bližšie informácie: ADOREMUS, Hlavná 1221, 925 01 Vráble
www.adoremus.sk, e-mail: adoremus@nextra.sk
tel./fax: 087/783 3476, 0905 420 360

KONKURZ] KONKURZ]

Generálny riaditeľ Slovenského národného divadla v Bratislave vypisuje

KONKURZ

na obsadenie voľných miest v opernom zbore SND v hlasových skupinách

- **soprán**
- **mezzosoprán**
- **alt**
- **tenor**
- **barytón**

Konkurz sa uskutoční 27. 6. 2000 o 10. 00 h v skúšobni operného zboru na Gorkého ul. č. 4, Bratislava. Na konkurz sa možno prihlásiť osobne v deň konkurzu na uvedenej adrese. Uchádzači si pripravia 2 piesne alebo árie klasického repertoáru. Zborová prax je vítaná, nie je podmienkou.

KONKURZ] KONKURZ]

Výherca súťaže Warner Music z HŽ č. 4/2000: Ján Alcnauer, Spišská Nová Ves.

BURZA] BURZA] BURZA]

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

BURZA] BURZA] BURZA]

MUSICA SACRA - NITRA
10. ročník

Ne 4. 6. - 19.00 - Piaristický kostol
Otvárací koncert
Slovenský komorný orchester / Bohdan Warchal
Sólisti S. Šaturová, B. Warchal ml.
F. X. Richter, J. S. Bach, F. Schubert

Št 8. 6. - 19.00 - Piaristický kostol
Spevácky zbor CANTANTINA
Emil Malatinec - zbormajster

Ne 11. 6. - 19.00 - Piaristický kostol
Pražští komorní pěvci (ČR)
A. V. Michna, C. Monteverdi, G. A. Rigatti, P. A. Mazák.....

St 21. 6. - Piaristický kostol - 19.00
QUINTA NOVA
F. X. Richter, T. Albinoni, H. Purcell, G. B. Sammartini, W. A. Mozart

Ne 25. 6. - 19.00 - Piaristický kostol
Bratislavský chlapčenský zbor / Magdaléna Rovňáková
Spoluúčinkujú D. Tóthová, D. Hajóssyová
M. Kroupa: Omša

Št 29. 6. - 19.00 - Piaristický kostol
M. Štreitová-Popelářová - M. Vrábel
I. Parík, E. Majo, J. Weaver, F. Martin, H. Genzmer, M. Sokola, K. Dietrich

Ut 4. 7. - 18.00 - Divadlo Andreja Bagara
ARCHI DI ŽILINA / Karol Kevický
Sólistka Nao Higano
M. Novák, J. S. Bach, G. F. Händel, W. A. Mozart

Pi 28. 7.
Organový koncert k 250. výročiu úmrtia J. S. Bacha

8. KÚPEĽNÉ HUDOBNÉ LETO BOJNICE
18. 6.–13. 8.

•

HUDOBNÉ LETO V DUDINCIACH
30. 6.–14. 8.

•

46. MEDZINÁRODNÉ HUDOBNÉ LETO BARDEJOVSKÉ KÚPELE
19. 6.–19.8.

45. Piešťanský festival

Pi 23. 6. - 19.00 - Dom umenia (DU)
Otváracie fanfáry 19.30
Slovenská filharmónia / Svetozár Štúr
Sólista Jozef Lupták
C. M. Weber, E. Elgar, J. Brahms

Po 3. 7. - 19.00 - DU
Štátne divadlo Košice
G. Verdi: *La traviata*

Št 6. 7. - 19.00
Koncert zahraničných Slovákov

Ne 9. 7. - 19.00 - DU
Slovenský komorný orchester / Bohdan Warchal
Sólista E. Procháč
J. S. Bach, F. X. Richter, A. Rejcha, F. Schubert

St 12. 7. - 19.00 - Kongresová hala (KH)
Trio Chiaroscuro (Holandsko)
P. Hindemith, P. Goldstein, F. Burkhart, D. Nicolau...

So 15. 7. - 19.00 - KH
Štátny komorný orchester Žilina / Leoš Svárovský
Sólistka Y. Miura
B. Smetana, F. Chopin, J. S. Bach, W. A. Mozart

Ut 18. 7. - 19.00 - KH
Salónny orchester Zdenka Macháčka
Sólisti J. Jamrišková, E. Horná, J. Babjak
F. Lehár, E. Kálmán, J. Strauss, R. Stolz, G. Dusík...

Št 20. 7. - 19.00 - DU
Každý má svojho Leona

St 26. 7. - 19.00 - DU
Jiří Suchý and his Hot and Sweet orchestra
„Ze století do století"

So 29. 7. - 19.00
Nicolas Kloc - Serge Ferrara - 2 tanečné páry

St 9. 8. - 19.00 - KH
M. Beňačková - Roman Janál - Marián Lapšanský
R. Schumann, F. Schubert, J. Brahms, G. Rossini, K. Bendl, M. Ravel, J. Ibert, M. de Falla...

So 12. 8. - 19.00 - KH
Camerata Slovaca / Viktor Málek
Sólisti A. Kohútková, Denisa Šlepkovská, Ľudovít Ludha, Ján Galla
W. A. Mozart, G. Donizettii, G. Verdi, G. Puccini...

Št 22. 8. - 19.00
Daniel Buranovský - klavírny recitál
S. Rachmaninov, F. Liszt, I. Zeljenka

55. Hudobné leto Trenčianske Teplice

So 17. 6.
SKO / Bohdan Warchal
Sólisti J. Pastorková, R. Šašina
F. X. Richter, J. M. Sperger, F. Schubert

Št 22. 6. - Kostol
Bratislavský chlapčenský zbor / Magdaléna Rovňáková
Spoluúčinkujú D. Tóthová, D. Hajóssyová
F. Couperin, J. Cererols, A. Bruckner, C. Franck, M. Sirret, E. Grell, M. Vulpius, W. A. Mozart, M. Smith...

Ne 2. 7.
Jozef Podhoranský - Fred Došek
R. Schumann, J. Brahms, I. Josifovič, F. Liszt, A. Dvořák, G. Fauré, D. van Goens

Ut 4. 7.
Štátne divadlo Košice
G. Verdi: La traviata

Ut 11. 7.
Trio Chiaroscuro (Holandsko)
P. Hindemith, P. Goldstein, F. Burkhart, D. Nicolau...

So 15. 7.
D. Goggin: Mníšky

Ut 18. 7.
Štátny komorný orchester Žilina / Leoš Svárovský
Sólista Y.rie Miura - klavír
B. Smetana, F. Chopin, J. S. Bach, W. A. Mozart

So 22. 7.
Opera aperta Ensemble
B. Bartók, V. Godár, P. Zagar, J. Brahms

Ne 30. 7.
Nicolas Kloc - Serge Ferrara + tanečný pár

Št 3. 8.
Albrechtovo sláčikové kvarteto
J. Haydn, A. Glazunov, M. Ravel...

So 5. 8.
Salónny orchester Zdenka Macháčka
Sólisti E. Horná, D. Bezačinská, M. Doboš
F. Lehár, E. Kálmán, J. Strauss, R. Stolz, G. Dusík...

Ut 8. 8.
Marta Beňačková - Ida Černecká - Roman Janál - Marián Lapšanský
R. Schumann, F. Schubert, J. Brahms, G. Rossini, K. Bendl, M. Ravel, J. Ibert, M. de Falla...

Pi 11. 8.
Camerata Slováca / Viktor Málek
Sólisti A. Kohútková, Ida Kirilová, Otto Klein, Ján Galla
W. A. Mozart, G. Donizetti, G. Verdi, G. Puccini...

Daniel Buranovský - klavírny recitál