

Hudobný život

ROČNÍK XXXIV

2
2002

29,- Sk

s CD 110,- Sk

NÁVŠTEVA V KOŠICIACH

SFZ JUBILEJNE

ŠTYRI OPERY V STOKE

K BIOLÓGII UMENIA

DUŠAN HÚŠČAVA



Študentský festival súčasnej hudby ORFEUS 2002

Hudobná a tanečná fakulta Vysokej školy múzických umení v Bratislave
oznamuje, že v dňoch 26. – 29. novembra 2002 poriada 3. ročník
študentského festivalu ORFEUS 2002

v rámci festivalu vyhlasuje medzinárodnú SKLADATEĽSKÚ SÚŤAŽ
„Hommage a Olivier Messiaen“

PODMIENKY SÚŤAŽE:

1. Súťaže sa môžu zúčastniť skladatelia narodení po 1. 7. 1972.
2. Zúčastniť sa možno najviac dvoma skladbami, jednou v každej z nasledujúcich dvoch kategórií:
 1. kategória: sólový nástroj:
 - a) organ
 - b) klavír
 2. kategória: komorná hudba:
 - a) piesne, resp. piesňový cyklus pre mezzosoprán a klavír
 - b) kvarteto: husle, klarinet, violončelo, klavír, resp. trio:
husle, klarinet, violončelo
3. Témou súťaže je konfrontácia s tvorbou Oliviera Messiaena a jeho hudobným myslením.
4. Dĺžka trvania skladby: 8 – 12 minút.
5. Uzávierka súťaže: 30. jún 2002 (vrátane, rozhoduje dátum poštovej pečiatky).
6. Skladby nesmú byť pred týmto dňom uvedené ani iným spôsobom publikované.
7. Partitúry bez uvedenia mena autora, označené heslom, je potrebné odovzdať v šiestich kópiách (v kategórii 2b aj party jednotlivých hlasov).
8. Priložená obálka označená rovnakým heslom má obsahovať osobné údaje autora (meno, dátum narodenia, trvalé bydlisko, telefónne číslo, e-mail, resp. iný kontakt).
9. Päťčlenná jury udelí v obidvoch kategóriách tri ceny.
10. V prípade malého množstva zaslaných partitúr si porota vyhradzuje právo zlúčiť obidve kategórie.
11. Ocenené skladby budú predvedené v rámci festivalu Orfeus 2002. Porota navrhne festivalovému výboru, aby predviedol aj niektoré ďalšie neocenené skladby.
12. Výsledky súťaže budú zverejnené do 15. 9. 2002 v priestoroch HTF VŠMU a na internetovej stránke HTF VŠMU. Vybraní autori budú o výsledkoch súťaže upovedomení písomne.
13. Adresa kam poslať partitúry: Dekanát HTF VŠMU, Zochova 1, 813 01 Bratislava
14. Info: sekretariát festivalu Lucia Papanetzová tel. 0905/849 841, Juraj Beneš +421 2 54419346, 0905/553 845, e-mail luciapapanetz@hotmail.com, benes@vsmu.sk

2 • LISTY ČITATEĽOV...**3 • OSOBNOSTI / UDALOSTI**

K jubileám

Mária Potemrová – str. 3

Július Kowalski – str. 3

Darina Múdra – str. 4

Jana Lengová – str. 4

Hudobní pedagógovia opäť v Nitre – str. 5

Miniprofil / Matej Kozub – str. 6

7 • CON BRIO**8 • SLOVO MÁ...**

Peter Kliment, riaditeľ SOZA

11 • NÁVŠTEVA V KOŠICIACH

Karol Kevický – str. 11

Tomáš Koutník – str. 12

Július Klein – str. 13

14 • KONCERTY

Slovenská filharmónia – str. 14

Slovenský filharmonický zbor – str. 14

Fašiangový koncert – str. 16

Spomienkový koncert na R. Stankovského – str. 17

K jubileu účinkovania ČF v Bratislave – str. 18

„Bokesovský“ koncert v Mirbachu – str. 19

Prehliadka mladých slovenských umelcov – str. 20

Koncert pre štrnástich divákov – str. 21

22 • HUDOBNE DIVADLO

Historická budova DJZ v Prešove znovuoctvorená – str. 22

Skončila opera v stoke? – str. 22

21 • ROZHLASOVÝ ZÁPISNÍK**26 • PARAFRÁZA NA TÉMU...**

Jana P. Kučeru: „...je hodně Hitlera ve Wagnerovi“ – str. 26

28 • OD DIEĽA K DIEĽU

Juraj Pospíšil: Hudba pre 12 sláčikových nástrojov, op. 21 – str. 28

31 • ZAHRANIČIE

Londýnske impresie – str. 31

Famózný Gounodov Romeo a Júlia vo Viedni – str. 33

34 • OZVENY Z HISTÓRIE

Spievajúce sestry – str. 34

36 • INTERFERENCIE

Druhý list z Aldebaranu – str. 36

39 • MODULÁCIE

Legendy medzi nami / Charlie Haden – str. 39

Voľný štýl Dušana Húščavu – str. 43

Gabo Jonáš Quartet – str. 46

47 • RECENZIE CD**48 • KAM / KEDY***Vážení čitatelia,*

možno sa to prihodilo aj Vám: boli ste vo vzdialenej cudzine a stali ste sa terčom zvedavých, demograficky ladených otázok. Pri konštatovaní malej až miniatúrnej rozlohy nášho štátu a príslušne neveľkého počtu obyvateľov, ste si snáď jedným dychom vyslúžili dobrozdanie vo vete „veď to sa musíte všetci navzájom dobre poznať“ a Vám sa zažiadalo dodať „lebo máme všetci k sebe blízko“. Možno je to trochu inak... a Vám sa tiež zdá, že sa čoraz viac utahujeme na svoje prísne strážené, vymedzené teritória, fliačky území, nad ktorými blednú a strácajú sa signály. Vysielacie aj prijímacie. Kamarát–skladateľ Laco Kupkovič nám (právom) vyčíta nedostatok informácií z domáceho hudobného diania. Nie, nevidia sa nám zanedbateľné alebo irelevantné, naopak. Snáď je chyba aj v našom prijímači. Elektronické médiá fungujú (takmer) neomylné. Získať však „živú“ informáciu, nebodaj dobré slovo od suseda, je takmer nemožné. Múry sú nepriedušné, vzdialenosti sa násobia...

Český dirigent Tomáš Koutník, šéf orchestra ŠFK, artikuloval múdru, no trpkú pravdu o tom, že Košice a Praha majú k sebe bližšie ako Košice a Bratislava...

Práve v tomto čísle sme sa snažili trochu skrátiť vzdialenosti, aspoň prostredníctvom malej exkurzie smerom na východ. Košice a ich hudobný život majú svoj rytmus a dynamiku produkujúcu vzruchy a impulzy, ktoré môžu zaujať muzikantskú verejnosť vo všetkých kútoch (nielen) Slovenska. O súčasnosti i perspektívach života v dvoch košických hudobných inštitúciách hovoria ich čelní protagonisti Július Klein, Tomáš Koutník, Karol Kevický, dozvieme sa aj o dejinách znovuoctvorenej historickej budovy jedného z východoslovenských divadiel, prešovského DJZ. Vzdialenosti nezohrávajú až takú určujúcu rolu pri putovaní za vysnívanými cieľmi. Mladí slovenskí umelci, rozptýlení po svete, získavajú cenné poznatky a skúsenosti: klarinetista Matej Kozub, rovnako ako skladateľka Ľubica Čekovská, každý sytený poznaním z inej krajiny, tvrdia o.i., že manažing a hudba predstavujú v dnešnom svete pre umelcov nedeliteľný celok. Predmetom úvahy a faktografickej analýzy Ingeborg Šiškovéj sa stala publikácia J. P. Kučeru *Je hodně Hitlera ve Wagnerovi...* Okrem reflexií z koncertného a hudobno-divadelného života doma i za hranicami, informácií, postrehov, recenzií, Vás azda zaujme aj rozhovor vo „voľnom štýle“ s „klasikom“ slovenskej jazzovej scény Dušanom Húščavom.

Vážení čitatelia, aj týmto číslom sme sa snažili vyslať k Vám signály. Budeme radi, ak nám ich opätujete, podáte nám dobrú správu. Trebárs o bytí hudby u Vás...

Vaša
redakcia

Hudobný život

VYCHÁDZA MESAČNE V HUDOBNOM CENTRE,
MICHALSKÁ 10, 815 36 BRATISLAVA

ŠÉFREDAKTORKA

LÝDIA DOHNALOVÁ
(TEL./FAX: +421 2 54430366)
HUDOBNYZIVOT@HC.SK
DOHNALOVA@HUDOBNECENTRUM.SK

REDAKCIA

ANDREA SERECINOVÁ
(TEL.: +421 2 54416891)
SERECINOVA@HUDOBNECENTRUM.SK
PAVOL ŠUŠKA
(TEL.: +421 2 54416891)
SUSKA@HUDOBNECENTRUM.SK

REDAKČNÁ RADA

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

MARKETING

ELENA KMEŤOVÁ
(TEL. +421 2 54433532, 54433716,
FAX: 54433716)

ADRESA REDAKCIE

MICHALSKÁ 10, 815 36 BRATISLAVA 1

SADZBA A LITOGRAFIE

ACADEMIC ELECTRONIC PRESS, S. R. O.

TLAČ

PATRIA I., PRIEVIDZA

ROZŠIRUJE

POŇS, A.S., MEDIAPRINT-KAPA
A SÚKROMNÍ DISTRIBUTÉRI

Cena jedného čísla 29,- Sk.
Cena ročného predplatného (12 čísiel) 240,- Sk.
Objednávky na predplatné prijíma PrŇS, a.s.,
každá pošta a doručovateľ. Objednávky
do zahraničia vybavuje PrŇS, a.s., vývoz tlače,
Zahradnícka 151, 820 05 Bratislava.
Objednávky na predplatné prijíma tiež
redakcia časopisu.
Neobjednané rukopisy sa nevracajú.
Používanie novinových zásielok povolené RPPBA –
Pošta 12, dňa 23. 9. 1993, č. 102/03.
Indexové číslo 49215. ISSN 13 35 – 41 40

NA OBÁLKE

FASCINUJÚCA VIEDENSKÁ INSCENÁCIA
GOUNODOVHO ROMEA A JÚLIE

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

**VYHĽADÁVAŤ V DÁTACH UVEREJNENÝCH
V TOMTO ČÍSLE MÔŽETE NA ADRESE
WWW.SIAC.SK.**

hudobné centrum
MUSIC CENTRE SLOVAKIA

LISTY ČITATEĽOV ...

Vážení!

Jsem již mnoho let pravidelným odběratelem Vašeho časopisu, ve kterém nacházím stále mnoho zajímavých věcí. Velmi rád čtu Poznámky diskofila pana Juraje Alexandra. V HŽ č. 12 z minulého roku je v recenzi z díla A. Dvořáka na str. 54 věta: „Aká škoda, že neexistuje kompletná nahrávka Rusalky, v které by sa ako princ zaskvel práve B. Blachut.“ Pro informaci chci jen sdělit, že sice nahrávka kompletní Rusalky s B. Blachutem na CD-nosičích není, ale já vlastním kompletní nahrávku Rusalky ještě na 4 LP deskách Supraphon. Je to nahrávka z roku 1952 a společně s Princem B. Blachuta zde pod takovkou Jaroslava Krumbholce zpívají: Rusalku – Ludmila Červinková, Cizí kněžku – Marie Podvalová, Ježibabu – Marta Krássová a Vodníka – Eduard Haken. To tedy jen pro informaci a doplnění.

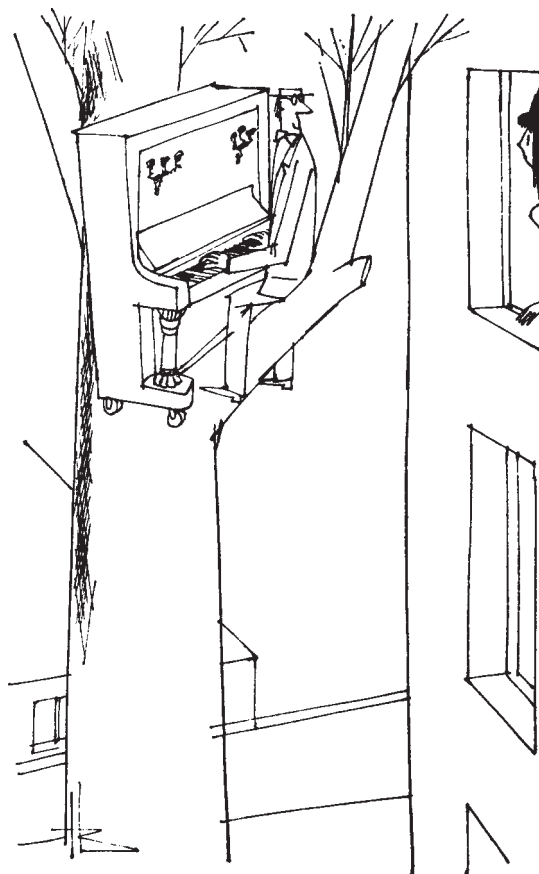
Jinak Vám v novém roce přeji mnoho a mnoho úspěchu a mnoho spokojených čtenářů. Za sebe bych měl jen jedno přání. Jestli by bylo možné zařadit do časopisu více článků o opeře a pěvcích. Jsem velký přítel opery a zpěvu a moc bych tuto věc uvítal!

Váš dlouholetý čtenář

Pavel Toman, Blovice
6. ledna 2002

...som študentkou gymnázia, zároveň žiačkou LŠU. Mojou veľkou záľubou je hudba, po maturite pomyšľám študovať odbor súvisiaci s mojou veľkou láskou. Inšpiruje ma k tomu aj Váš časopis, zvlášť rubrika Miniprofil, v ktorej sa dozvedám o zaujímavých cestách a zmyšľaní mladých, začínajúcich umelcov...

Zuzana K.,
Bratislava, 20. januára



...Ak môžem ako čitateľ mať malú pripomienku: nám (zahraničným) čitateľom doteraz trochu chýbali správy z domova. V Hudobnom živote som sa dočítal, kto sa stal šéfom v Londýne alebo Paríži, ale že Lenárd už nie je šéf SF a Viskup už nie je dramaturg, podobne, že Ewald Danel je šéfom Warchalovcov, to sa nedomočet nikde, hoci je to pre môj pohľad dôležité. ...

zdraví Laco Kupkovič
29. januára

K JUBILEÁM...

MÁRIA POTEĽROVÁ

S profesorkou **Máriou Potemrovou** som sa zoznámila počas štúdia na Konzervatóriu v Košiciach. Jej meno mi odvtedy symbolizuje veľkú osobnosť slovenskej hudobnej kultúry, významného pedagóga a hudobného historika. Jej vitalita, hlbavý výklad a strhujúci elán, s akým vyučovala dejiny hudby a estetiku na Konzervatóriu v Košiciach, motivovali viacerých, ktorí sme sa podľa jej vzoru rozhodli pokračovať v štúdiu hudobnej vedy. Mala osobitný dar pedagogickej komunikácie a zvláštne vyžarovanie osobnosti: jej výučba, to boli skôr náročné vysokoškolské prednášky, a predsa pochopiteľné a zrozumiteľné aj stredoškolskému študentovi. Nebola to ale – goethovsky povedané – „šedivá teória“, lebo z hľadiska metodologického konceptu Márie Potemrovej bolo dôležité poznať aj živú hudbu, ktorá je len vo svojej znejúcej podobe hudobným umením, na papieri zostáva – metaznakom. A tak súčasťou študentského poznania bolo tiež poznať významné hudobné diela a ich základný stavebný (motivicko-tematický) materiál.

K hudbe sa však profesorka Mária Potemrová dostávala akosi okľukou, a to napriek tomu, že k nej zjavne mala veľmi blízko, rovnako ako k písomnému prejavu. Ako 20-ročná publikovala v Slovenskej jednote svoj prvý článok s rozmarným názvom „Ej, niet krajšieho mestečka, ako sú Košice“ (1942). Napriek tomu, že absolvovala Vy-

sokú školu obchodnú v Košiciach (1943) a rovnakú školu aj v Bratislave (1948), jej životné záujmy patrili hudbe. Profesionálne zázemie získala absolvovaním klavírnej hry na Mestskej hudobnej škole v Košiciach (1954) a päťročného štúdia hudobnej vedy na FiFUK v Bratislave (1959). A od tých čias bola jej profesionálna dráha úzko zviazaná s pedagogickou činnosťou na košickom Konzervatóriu (1956-1986).

Ak si uvedomíme časovú vyťaženosť stredoškolského profesora, tak potom je muzikologické dielo Márie Potemrovej impozantným dokladom ľudskej húževnatosti, pracovitosti a tvorivosti. Publikovala doposiaľ – štatisticky vyjadrené – okolo 80 článkov, 35 väčších štúdií a jednu dvojzväzkovú monografiu, napísala približne 10 rozhlasových a televíznych scenárov a nezanedbateľná je aj jej editorská činnosť. Niektoré práce zostali ešte v rukopise. Len celkom na okraj spomeniem jej agilnú organizátorskú činnosť, keď bola dlhé roky spiritus movens viacerých hudobných podujatí či muzikologických konferencií v Košiciach a stála aj pri založení Nadácie Hemerkovcov (1991).

Mária Potemrová, ako vidno aj z prehľadu, pestovala aplikovanú aj klasickú hudobnú vedu. Vedela, že vedecké výsledky je potrebné istým spôsobom propagovať, približovať praxi. Vedecko-výskumne sa orientovala na hudobnú históriu, predovšetkým na hudobnú históriu východného Slovenska a špeciálne mesta Košice. Centrálnou prácou zásadného významu zostáva jej dvojzväzková monografia *Hudobný život v Košiciach v rokoch 1848-1918*. Vznikla na zákla-

de dlhoročného heuristického archívneho štúdia a podrobnej excerpcie regionálnych periodík a vydala ju Štátna vedecká knižnica v Košiciach roku 1981 ako rotaprintovú rozmnoženinu „pre užší okruh vedec-kých a odborných pracovníkov“. Táto obsažná monografia, s rozsahom asi 1200 strán, autorkou skromne nazvaná „tematická bibliografia“, je vzhľadom na množstvo nových poznatkov a ich kontextuálne zaradenie nesmierne cenným prínosom pre minuciózne poznanie vývoja hudobnej kultúry Košíc v uvedenom období. Mária Potemrová tu výstižne definuje pojem hudobnej kultúry ako zložitú štruktúru vzťahov medzi oblasťou hudobnej tvorby, interpretácie a recepcie, pričom nezabúda ani na sociálnu funkciu hudby. Výsledkom jej sústredného pramenného výskumu sú aj nové poznatky k problematike dnes už viac ako dvestoročnej kontinuitnej histórie hudobného školstva v Košiciach, ďalej o hudobnej histórii miest Rožňava, Bardejov, Prešov, či o významných osobnostiach hudby východného Slovenska, ako boli Oldřich Hemerka, Karel Hodytz, Vojtech Měrka a iní.

Excelentnosť hudobnohistorickej a pedagogickej práce profesorky Márie Potemrovej sa spájala s vysokým etickým krédom a ľudskou charizmou. Osobnosti jej profesionálnych aj ľudských kvalít sú určovateľmi hodnot spoločnosti, ktorá v nich nachádza oporu aj impulz k rozvoju. Vzácné, vysoké životné jubileum profesorky Márie Potemrovej dáva vhodnú príležitosť na pripomenutie si aj ocenenie jej čínorodých zásluh.

JANA LENGOVÁ

JÚLIUS KOWALSKI

24. február je dátumom, kedy prekračuje prah úctyhodného veku 90. rokov hudobný skladateľ, pedagóg a dirigent **Július Kowalski**. Rodák z Moravy, po štúdiách u autorít českej kompozičnej (R. Karel, J. Suk, A. Hába) a dirigentskej (P. Dědeček, V. Talich, C. Kraus) školy a po striedavom pôsobení v Prahe, Ostrave, Salzburgu a Belehrade, roku 1945 sa natrvalo usadil na Slovensku. Najskôr prešiel niekoľkými postami v kultúrnych inštitúciách, popri tom viedol a dirigoval spevácke zbory a orchestre, až napokon našiel svoje „srdcové“ miesto v pedagogickej praxi. Okrem Skalice, Pezinka, najdlhšie, až do dôchodkového veku, zotrval vo funkcii riaditeľa ĽŠU na Štefánikovej ul. v Bratislave.

Vzťah k mládeži, znalosť inštruktívneho terénu výrazne ovplyvnili jeho autor-ské smerovania. Najsilnejšou devízou jeho



FOTO ARCHÍV

diapazónu je práve pedagogicky zacielená kompozičná činnosť. Vytvoril desiatky skladieb a skladbičiek, s ktorými vstúpil do vedomia vyvíjajúcej sa hudobnosti detí. Najmä v tejto oblasti ostáva jeho zásluha trvalá. K snahám kompozične zasiahnuť do orchestrálnej tvorby ostala odborná verejnosť zdržanlivá, no v komornej sfére presvedčil, že je nefalšovaným hudobníkom so schopnosťou formulovať zreteľné myšlienky, vyrastajúce z podhubia jeho hudobníckej prirodzenosti. Zoznam Kowalského skladieb je siahodlhý, rad jeho žiakov, priateľov a prívržencov ešte bohatší. Žovialnosť a vitalita ako epiteton patria k menu Kowalski. Pánovi, ktorý sa dosiaľ aktivizuje a neprestáva sa zaujímať o hudobné dianie v jeho Bratislave, prajú všetci, ktorí ho poznajú, ešte veľa pohody a svetlých dní.

R

DARINA MÚDRA

V týchto dňoch sa dožíva významného životného jubilea **PhDr. Darina Múdra, DrSc.**, popredná slovenská hudobná historička, medzinárodne uznávaná špecialistka na obdobie hudobného klasicizmu. Práce Dariny Múdrej o hudobnom klasicizme na Slovensku sú naozaj prelomové, a to nielen dve najväčšie knižné monografie – *Dejiny hudobnej kultúry na Slovensku II (Klasicizmus)*, 1993 a *Hudobný klasicizmus na Slovensku v obrazových dokumentoch*, 1996. Celá doterajšia tvorba jubilantky – a bibliografia je to viac než rozsiahla! – od skončenia štúdiá hudobnej vedy na FiFUK (1966) sa koncentrovala na hudbu 18. a prvej polovice 19. storočia. D. Múdra začínala svoju profesionálnu dráhu najlepšie, ako to môže urobiť hudobný historik – úmornou prácou s prameňmi (predovšetkým tzv. primárnymi, t. j. notovými materiálmi). Spomínané syntézy, ale aj všetky ostatné práce – knižné monografie, štúdie (o H. Kleinovi, L. Skalníkovi, F. X. Zombovi a i.), notové edície – vznikli na báze dôkladného poznania prameňov. D. Múdra dokonca na svojom prvom pracovisku vo vtedajšom hudobnom oddelení Slovenského národného múzea túto nevďačnú, často podceňovanú a rozsahom takmer „bezhraničnú“ či „bezodnú“ prácu organizovala a podstatnou mierou sa na nej podieľala. A organizovala ju vynikajúco – veď ktorémukoľvek návštevníkovi centrály RISM, inštitúcie zastrešujúcej celosvetový súpis hudobnohistorických prameňov, dávali vždy za vzor centrálny katalóg v Bratislave a v Prahe. Centrálny katalóg hudobnohistorických prameňov v terajšom Hudobnom múzeu SNM je dielom, na ktoré môže byť jubilanťka právom rovnako hrdá ako na svoje publikácie. (Toto tvrdenie by dosvedčil ktorýkoľvek zahraničný bádateľ a na Bratislavskom hrade ich bolo za tie desaťročia neúrekom!) Dôverné poznanie prameňov umožnilo D. Múdrej aj podstatným spôsobom prehodnotiť dovtedajší

obraz o hudobnom klasicizme na Slovensku. Jeho hlavnými hýbateľmi neboli tzv. kleinmeisteri (akokoľvek je tento termín v súčasnosti absurdný, ešte stále v hlavách mnohých pretrvávajú, ale to je iný problém), ako sa to tradovalo do 60. rokov, ale práve naopak, tie najväčšie osobnosti európskej hudby 2. polovice 18. storočia – J. Haydn a W. A. Mozart. Fundamentálne štúdie D. Múdrej o vzťahu týchto dvoch skladateľov k Slovensku, postavené celkom samozrejme na dôkladnej znalosti prameňov, musí dnes brať do úvahy ktorýkoľvek „haydnológ“ či „mozartológ“. Popritom D. Múdra vytiahla na svetlo množstvo domácich skladateľov, ktorých rukopisy boli dovtedy doslova zapadnuté prachom a ich hudba – A. Zimmermanna, J. M. Spergera, F. X. Tosta, F. X. Zomba a ďalších – „vstala z tohto prachu“ nielen v podobe notových edícií, ale aj kvalitných nahrávok. Aj v tejto oblasti D. Múdra prenikla do zahraničia, a nečudo, že po komorných dielach A. Zimmermanna siahlo renomované vydavateľ-



FOTO ARCHIV

stvo Doblinger. Samozrejým výsledkom dlhoročnej systematickej práce o hudobnej kultúre na Slovensku v období klasicizmu sú potom dve v úvode spomínané syntézy, ktoré vznikli už na druhom pracovisku D. Múdrej, v Ústave hudobnej vedy SAV. Najmä druhá – šťastný kompromis medzi kvalitnou textovou a obrazovou publikáciou – vzbudili zaslúžený ohlas i v zahraničí. Okrem nového obrazu reflexie európskej hudby na Slovensku od polovice 18. storočia a podstatného podielu na sprístupnení domácej tvorby tohto obdobia treba vyzdvihnúť ešte tretí aspekt, ktorý sa vinie ako červená niť všetkými prácami (i tými „menšími“) D. Múdrej. Je ním európsky kontext hudobnej kultúry na Slovensku. Nech vezmeme v období klasicizmu ktorúkoľvek jej oblasť (tvorbu, nástrojárstvo, hudobné školstvo atď.), z prác jubilantky nemožno nadobudnúť dojem, že Slovensko bolo čímsi iným ako ostatná Európa. Jej obraz o našej hudobnej kultúre klasicizmu je bohatý, plastický, avšak v prvom rade verný faktom a realite.

Na tomto mieste nie je pri najlepšej vôli možné podať aspoň čiastočný prierez bibliografiou D. Múdrej. Na jednu oblasť jej aktivity však nemožno zabudnúť. V posledných rokoch sa venuje intenzívne aj výchove mladých kolegov ako školiteľka doktorského štúdiá. D. Múdra im má čo odovzdať: nielen svoje bádateľské skúsenosti, koncepčné myslenie, ale aj vedomie, že v historiografii sa nič nedá oklamať, že len poctivá práca prináša ovocie. Verím, že nielen ja, ale všetci kolegovia sa tešíme na najbližší plod dlhoročnej systematickej práce Dariny Múdrej (a držíme jej palce!) – tematický katalóg diela Antona Zimmermanna. Je to mimoriadne náročná práca, ktorú si vie predstaviť len ten, kto k nej aspoň „privoňal“. A zároveň želáme jubilatke zdravie a sily pri rozbehu a dokončení ďalších projektov, ktoré – poznajúc ten skrytý motor hudobného historika, ženúci ustavične dopredu – ešte, veríme, má „v talóne“.

LADISLAV KAČIČ

JANA LENGOVÁ

Je vždy zaujímavé sledovať, do akej miery má na voľbe profesnej orientácie podiel miesto, odkiaľ pochádzame – jeho atmosféra a duchovná klíma. Jana Lengová pochádza z Gemera – regiónu s bohatou históriou a kultúrnou tradíciou, v ktorej je zastúpená vyspelá umelecká tvorba mestského prostredia rovnako, ako veľmi špecifické formy tradičnej ľudovej hudby. Gemer s vysoko diferencovaným kultúrnym pro-

filom snád ovplyvnil aj šírku záujmov hudobnej historičky PhDr. Jany Lengovej, CSc., ktorá dnes patrí právom k popredným predstaviteľom svojho odboru.

Narodila sa 16. februára 1952 v Ochlinej. Na Konzervatóriu v Košiciach študovala hru na klavír a azda práve tu, na hodinách dejín hudby u Márie Potemrovej, preskočila aj prvá iskra záujmu o hudobnú historiografiu. V štúdiu pokračovala na VŠMU v Bratislave, kde roku 1976 absolvovala na Ferenczyho Katedre hudobnej teórie.

Nepatrila k tým, ktorým bolo dopriate venovať sa vedeckému výskumu na profesionálnom základe hneď po ukončení vysokoškolského štúdiá. K profesii vedeckého pracovníka sa musela doslova prepracovať cez rad iných zamestnaní v rôznych hudobno-kultúrnych inštitúciách. Viacročným pôsobením v redakcii časopisu *Hudobný život* (pričom tu kratší čas zastávala aj funkciu šéfredaktorky) získala cenné skúsenosti, ktoré neskôr využila pri vlastnej editorskej práci. Táto „okľuka“ na ceste za profesiou

výskumného pracovníka mala však aj pozitívnu stránku – na terajšie pracovisko nastúpila už ako vyhranená osobnosť so záujmom o dejiny hudby 19. storočia.

Hudba na Slovensku v období romantizmu sa dostala do centra jej záujmu na podnet prof. O. Ferenczyho. Od začiatku dokázala zastúpiť miesto špecialistu na toto obdobie, ktorý u nás dlhodobo chýbal. Externú aspirantúru ukončila roku 1988 a s vervou, jej vlastnou, sa pustila do napĺňania širokého konceptu dejín hudby ako dejín hudobnej kultúry s polyfóniou viacerých hudobnokultúrnych tradícií. Po príchode na Ústav hudobnej vedy SAV roku 1990 jej bola zverená neľahká úloha pripraviť na vydanie tretí zväzok *Dejín slovenskej hudby*. Na rozdiel od dnešných účelových tendencií podporovať u mladých adeptov hudobno-vedného výskumu hneď vydanie „knihy“, hoci bez akejkolvek odbornej i publikačnej predprípravy, si zvolila náročnejšiu cestu. Celé desaťročie sa zamerala najmä na rozsiahle monografické štúdie, popri osobnosti J. L. Bellu venované širokému spektru otázok hudby 19. storočia. Spolupracovala na jednoväzbových *Dejinách* (1996) ako autorka kapitoly *Hudba v období romantizmu a národno-emancipačných snáh*. Podstatnou mierou rozšírila poznatky o tomto období u nás a z tejto pozície pristúpila aj k príprave tretieho dielu *Dejín slovenskej hudby*, ktorý sa dnes nachádza pred uzavretím.

Popri širke tematického záberu je pre prácu Jany Lengovej príznačné trpezlivé zaujatie detailom a trvalý záujem o medziodborové presahy, najmä do oblasti ikonografie a dramatických umení. Je autorkou vyše 40 prác publikovaných doma i v zahraničí. Vede edičný rad *Bibliotheca Musicae Neosoliensis* a na vydanie pripravila niekoľko zborníkov, ktoré sústreďujú najnovšie výsledky výskumu podľa zvolených tematických okruhov (*J. L. Bella v kontexte európskej hudobnej kultúry*, 1993; *Duchovná hudba v 19. storočí*, 1995; *Národné, individuálne a univerzálne prvky v hudbe*, 1998; *Duchovná hudba v premenách času – Hudobné druhy a žánre*, 2001). Konceptne pripravila a viedla niekoľko konferencií a seminárov s medzinárodným dosahom. V súčasnosti pôsobí ako predsedníčka Nadácie J. L. Bellu so sídlom v Banskej Bystrici. Spolupracuje so zahraničím, je členkou predsedníctva medzinárodnej spoločnosti IGEB a členkou pracovnej skupiny pre výskum dejín hudby strednej a východnej Európy s centrom v Chemnitz. Na jedno desaťročie pôsobenia vo výskume viac než dosť...

Milá Jana, za seba aj za svojich kolegov – a osobitne pri Tvojej súčasnej neľahkej situácii – Ti úprimne želim veľa odhodlania a vnútornej energie do ďalšej práce, ale aj potešenia z jej výsledkov.

HANA URBANCOVÁ

HUDOBNÍ PEDAGÓGOVIA OPĎĎ V NITRE

Nadväzovať kontakty, prehĺbiť spoluprácu, vymieňať si informácie v tvorivej hudobnej výchove bolo cieľom medzinárodnej hudobno-pedagogickej konferencie krajín stredoeurópskeho regiónu, ktorá sa konala 9. – 11. novembra v Nitre. Témou tohtoročného **Treffen der Nachbarn** – stretnutia hudobných pedagógov Slovenska, Čiech, Rakúska, Nemecka, Maďarska, Poľska a Slovenska bol **Orffov Schulwerk v spojení s tradíciou a kultúrou vlastnej krajiny**.

Okrem referátov, ktoré na túto tému odzneli, výmeny literatúry a filmových dokumentov, mali účastníci možnosť vidieť aj praktickú prezentáciu myšlienok tvorivej integratívnej hudobnej výchovy hosťiteľskej krajiny.

Výsledky svojej práce predstavili účastníkom konferencie pracoviská Slovenskej Orffovej spoločnosti z Nitry i Prešova.

Za Nitru vystúpili študenti Katedry hudobnej výchovy Pedagogickej fakulty UKF v rámci predmetu didaktika hudobnej výchovy s ukázkami adaptácie slovenského folklóru pre potreby hudobnej výchovy na ZŠ.

S ukážkou vyučovacej hodiny, zameranej na aktívne počúvanie hudby, sa predstavili žiaci osemročného Gymnázia sv. Cyrila a Metoda – obe skupiny pod vedením pedagogičky a zároveň predsedníčky Slovenskej Orffovej spoločnosti Miroslavy Blažekovej.

Gymnázium sv. Cyrila a Metoda reprezentoval aj vokálno-inštrumentálny súbor Carmina s ukázkami starej hudby v adaptácii pre Orffove nástroje pod vedením Márie Mandákovéj.

Prešovské pracovisko prišlo s hudobným divadlom: študenti Katedry hudobnej výchovy FHPV Prešovskej univerzity, žiaci ZUŠ M. Moyzesa v Prešove, folklórne súbory Tórysa a Šarišanček pod vedením Tatiany Pír-

níkovej našťudovali hudobnú rozprávku na motívy Ezopových bájak *Bájky o Levovi*, inšpirované slovenským folklórom z pera skladateľa Juraja Hatríka.

Slovensko tak ponúklo zahraničným kolegom pestrý obraz práce so žiakmi na rôznych stupňoch a druhoch škôl.

Rôznorodosť a bohatosť slovenskej kultúrnej tradície v súlade s témou konferencie dokumentoval svojím vystúpením aj folklórny súbor Ponitran.

Konferencie Treffen der Nachbarn sa konajú od roku 1995, kedy pedagogické oddelenie, Orffov inštitút Univerzity Mozarteum v Salzburgu prišlo s iniciatívou nadviazať kontakty so susednými krajinami strednej Európy. Odvtedy sa konferencia uskutočňuje zakaždým v inej zo zúčastnených krajín a tohto roku malo tú česť byť jej hosťiteľom Slovensko a mesto Nitra.

Kým konferencia samotná je určená úzkemu kruhu hudobných pedagógov – predstaviteľom orffovských spoločností zúčastnených krajín – týždňový medzinárodný vzdelávací program **Kurz stretnutia**, ktorý je „dieťaťom konferencie“, sprístupňuje informácie o kreatívnej integratívnej hudobnej výchove širšej pedagogickej obci. Nitra bola miestom konania takéhoto týždňového kurzu pre 120 učiteľov so špičkovými lektormi z Rakúska, Nemecka, Čiech a USA.

Konferenciu organizačne pripravila Slovenská Orffova spoločnosť v spolupráci s Nadáciou Carla Orffa v Mníchove. Záštiťu nad celou akciou prevzal primátor mesta Nitra Jozef Prokeš, podporilo ju Ministerstvo kultúry, rektorát UKF v Nitre, Asociácia učiteľov hudby Slovenska a katedry hudobnej výchovy univerzít v Nitre a v Prešove.

MIROSLAVA BLAŽEKOVÁ

K A L E I D O S K O P

V rámci osláv 65. narodenín Philipa Glassa dňa 3. februára v newyorskej Carnegie Hall sa uskutočnila svetová premiéra jeho *Symfónie č. 6 „Plutonian Ode“* v podaní The American Composers Orchestra a Raschër Saxophone Quartet pod taktovkou Dennisa Russella Daviesa. Na programe koncertu boli aj Glassove / Shankarove *Passages* v americkej premiére. Súčasťou osláv aj koncert s názvom „Making Music“, kde zazneli Glassove diela v podaní Kronos Quartet a Rascher Saxophone Quartet.

Prestížna **Cena Philip Morris Kvet Baletu** sa odovzdávala už po siedmykrát, tentoraz pri príležitosti premiéry baletu *Spíaca krásavica*, 25. januára v Opere SND. Titul Najvýraznejší talent roka 2001, honorovaný sumou 30 tisíc SKK, získala **Eva Petráková** a Najlepším baletným umelcom roka 2001 (300 tisíc SKK) sa stal **Martin Blahuta**.

MINIPROFIL HŽ • MATEJ KOZUB • KLARINET

- narodený 1975;
- štúdium: Konzervatórium v Bratislave (Najlepší absolvent roka) – 1989 – 1994, VŠMU v Bratislave – 1994 – 1997, Hudobná univerzita vo Viedni – 1994 – 2001 (Titul Magister Artium), Sibeliova akadémia v Helsinkách – 2001 – 2002;
- interpretačné kurzy: JAMU v Brne, Medzinárodná letná akadémia Salzburg, Letný hudobný tábor Švajčiarsko – Slovensko, Medzinárodná letná akadémia Gloggnitz, Majstrovské kurzy Francúzsko – český hudobnej akadémie v Telči...
- súťaže: Súťaž slovenských konzervatórií (2. cena) - 1994, Súťaž *Giacomo Mensi*, Breno, Taliansko (3. cena) – 1998, semifinále *Talent roka 1998*, Praha, Súťaž študentov a mladých profesionálov (1. cena, absolútny víťaz), Londýn – 2000, Súťaž súčasnej komornej hudby K. Pendereckého, Krakov (2. cena) – 2000...
- koncerty so slovenskými a zahraničnými orchestrami a komornými súbormi (Mladá rakúska filharmónia, San Francisco Sinfonietta, Symfonický orchester Hudobnej univerzity vo Viedni, ProArte Orchester, Viedeň, Komorné zoskupenie Rakúskej spoločnosti pre súčasnú hudbu – ÖGZM, Komorný ansámbl Rakúsko – Taliansko, Bakalárske dychové trio, Societa Rigata, Porin quartett – Slovinsko, Arco quartett – Japonsko...
- organizátorská činnosť: tvorca a realizátor projektu *Hudba bez hraníc v srdci Európy*, *Sokrates*, *Gruntvig 1*, *Visegrad 4*, semináre, workshopy...
- nahrávky: ORF, ÖGZM Viedeň, Slovenský rozhlas...

☑ Za krátky čas svojho profesionálneho hudobníckeho života ste toho stihli pomerne veľa, akoby ste sa s hudbou (a pre hudbu) narodili...

...a pri tom je paradoxné, že s klarinetom som začínal pomerne neskoro. Moja muzikantská odysea sa začala v skutočnosti odvíjať z núdze. Pôvodne ani moji rodičia, ani ja sme nerozmýšľali, že by som bol profesionálnym hudobníkom. Ako dieťa som trpel astmou, moja mama vyčítala v odborných lekárskejších časopisoch, že vhodnou terapiou na túto chorobu je hra na zobcovú flautu. Začal som chodiť najskôr do „osvety“, neskôr som prestúpil do LŠU v Modre.

Moja pani učiteľka bola veľkou obdivovateľkou klarinetu a túto afinitu sa snažila implantovať do mojich predstáv: „posunula“ ma na preskúšanie k prof. Bombarovi, ktorý – ako som sa dodatočne dozvedel – vyhlásil „tak toho beriem“... Vtedy som však vôbec neuvažoval o profesionálnej



FOTO ARCHIV

orientácii nasmerovanej na hudbu. Chcel a mal som byť lekárom, všetky moje snahy sa uberali tým smerom, a to napriek tomu, že hudba si ma získavala čoraz väčšími. Na konci základnej školy, keď sme vyplňovali prihlášky na ďalšie štúdiá, som ako by „skratovo“, celkom spontánne do príslušnej kolónky napísal *konzervatórium*. Nasledovalo veľké prekvapenie rodičov, rozhovory s príchutou odhovárania, cítil som však, že toto moje rozhodnutie je pevné a nespochybiteľné... Kocky boli hodené. Potom všetko plynulo hladko: konzervatórium, vysoká škola... Na konzervatóriu som „lúskal“ základné technické otázky a problémy, postupne som sa naučil „čítať“ hudbu v jej základných, možno povedať grafických vrstvách. Z toho obdobia mi utkvel v pamäti jeden výrazný moment, ktorý ma ovplyvnil v ďalšom vývoji: hral som na koncerte skladbu M. Vileca *Odpčinok* a odrazu som pocítil, že všetko to snaženie v súvislosti s klarinetom, s hudbou má pre mňa zmysel. Upál som sa ešte viac k nástroju, veľa som cvičil, hral som čoraz väčšími, našiel som si mimoriadne zaľúbenie v komornej hre. Nasledovali koncerty, súťaže, výraznejšie úspechy. Veľmi priaznivé účinky na mňa mali interpretačné kurzy, kde som spoznával veľa kolegov, rôzne interpretačné typy. Nadvážoval som nové priateľstvá, inšpirujúce kontakty – to všetko ma motivovalo a povzbudzovalo. Posledné dva konzervatóriálne ročníky som kontrahoval, absolvoval som Weberovým *Koncertom*, nasledovali prijímačky na VŠMU. Prežíval som život s exponovaným, „nahusteným“ režimom. Vystriedal som viacerých pedagógov.

☑ Nepôsobilo to rušivo na váš vývoj? Určite nie. Od každého učiteľa – od mojich začiatkov až podnes – som získaval určitý

špecifický podnet. Naučil som sa komunikovať s rozličnými, vždy odlišnými typmi, od každého sa mi podarilo získať niečo podstatné, čo mi prospievalo a obohacovalo ma. Pomerne skoro sa mi podarilo vybudovať si vlastný interpretačný štýl. Bol to proces postupný, plynulý a svoje ovocie začal prinášať už počas vysokoškolských štúdií – vlastne až vtedy sa mi podarilo vniknúť do podstaty hudby, jej logiky.

☑ Paralelne so štúdiom na VŠMU ste navštevovali hodiny na viedenskej vysokej škole...

...bolo to asi najnáročnejšie obdobie: tri dni v týždni som bol vo Viedni (bez ubytovania, cestoval som sem – tam), zvyšok v Bratislave. Musel som stihnúť prípravu, prácu, štúdium, koncerty... bola to perná, no napriek všetkému veľmi plodná a rozhodujúca etapa. Po takmer troch rokoch paralelného štúdia som sa rozhodol výlučne pre Viedeň, ktorá má veľmi inšpirujúce podmienky. Tu som nadviazal na predchádzajúcu bratislavskú tvorivú spoluprácu so skladateľmi a „rozohral“ som dialóg s rakúskymi autormi.

☑ Okrem sólového hrania realizujete sa v komornej hudbe.

Už na konzervatóriu sme založili so spolužiakmi dychové trio, bolo to typické mladícke spontánne muzicovanie, prvé dotyk s komornou hudbou. Odvtedy mám mimoriadny vzťah k tomuto druhu tvorby. Fascinuje ma vzájomná komunikácia, súznenie, konfrontácia... V princípe komornej hry vidím jeden z ťažiskových bodov interpretačného umenia. Po študentských začiatkoch som začal intenzívne vyhľadávať možnosti realizácie v rozličných zoskupeniach.

☑ Zákonite ste začínali klarinetovou „klasikou“, cez hudbu 20. storočia ste sa prepracovali k brehom súčasnej či najsúčasnej hudby...

Priznám sa, pôvodne som k nej nemal vzťah, ba priam som ju nemal rád, nevedel som sa stotožniť s jej vyjadrovacími prostriedkami. Nie, neudial sa ani prerod, ani zlom, jednoducho, v rámci mojich komorných realizácií som prišiel ku konkrétnym ponukám od kolegov -autorov. Začal som ich prijímať ako šancu, príležitosť jednak si zahrať, jednak poučiť sa. Tak som mal možnosť spoznávať „toho druhého človeka“ skrývajúceho sa v partitúre. Prinútilo ma to rozmýšľať o spôsoboch, prístupoch, väzbách... Čím viac súčasnej hudby som hral, tým viac som v nej nachádzal odpovede na moje vnútorné otázky, tento proces vyústil do favorizovaného vzťahu.

☐ Súvisí to so slobodou kreativity, ale aj schopnosťou pridávať to svoje, osobnostné...

Myslím, že hudba vždy vznikala (autorsky aj interpretačne) súbežne s pocitom radosti. Prehnaná „serióznosť“ či akademizmus sú mi cudzie. Preto aj termín „vážna“ v súvislosti s hudbou pociťujem ako dosť nepresný.

☐ Klarinet je vlastný a blízky aj jazzovému inštrumentáru, jazzovej hudbe. Nikdy som ju nehral, ale som jej úprimným obdivovateľom. K mojim veľkým vzorom patrí Benny Goodman: nielen ako interpret, rovnako jeho orchestre sú doslova presvetlené radosťou z hudby, neopakovateľnou iskrou, životným optimizmom. Keď počúvam túto hudbu, všímam si jej detaily, frázovanie, fantastické myšlienky a mám pocit absolútnej voľnosti, spontaneity a pritom samozrejmosti.

☐ Váš projekt *Hudba bez hraníc...* zosobňuje ušľachtilú myšlienku všeludského dorozumievania, hudobného esperanta. V súčasnosti pokračuje tretím ročníkom, aké sú vyhliadky do budúcnosti? Všetko záleží od okolností (aj finančných). Idea je vo svojej podstate nevyčerateľná, môže existovať a naplňovať sa paralelne s existenciou hudby...Každý rok sa snažíme priniesť niečo nové. Dosiaľ sa nám darí získať ďalších interpretov, autorov, rozširovať kruh záujemcov, iniciovať tvorbu, tvorivé dialógy... Ročne sa koná asi šesť koncertov v rôznych krajinách (okrem Slovenska v Poľsku, Maďarsku, Rakúsku, chystáme sa do Čiech), mali sme aktívnych hostí aj zo „širšej“ Európy. Veľmi zaujímavé je – v konfrontačných súvislostiach – sledovať a identifikovať špecifické umelecké znaky jednotlivých zúčastnených zemí. *Hudba bez hraníc...* je otvorené fórum, to znamená, že kedykoľvek možno vstúpiť, aj vystúpiť...

☐ V súčasnosti študujete na helsinskej Sibeliovej akadémii. Čo vás priviedlo do tejto severskej krajiny?

Každé leto som absolvoval „pracovný výlet“ na interpretačné semináre, ktoré sú živinou pôdou na nadväzovanie kontaktov. Pred niekoľkými rokmi som sa stretol so skvelou fínskou klarinetistkou, veľa som sa dozvedel o kultúre jej krajiny. Dlhší čas sme korešpondovali a vlastne to ma priviedlo na myšlienku „zatúlať“ sa do Fínska. Je to nesmierne zaujímavá, kultúrna krajina...

☐ Vaše vízie, perspektívy?

Môj helsinský pobyt končí v máji. Chcem si ho vo forme doktorandského štúdia predĺžiť a nadviazať aj štúdiom manažmentu (tento odbor je tu na vysokej úrovni). V budúcnosti by som rád pokračoval v sólistickej a komornej hre, nevyklúčujem ani pôsobenie v orchestri, čo je podľa mňa komunikatívna „abeceda“ každého hudobníka...

PRIPRAVILA LD

CON BRIO

Nová hudobná TECHNOKRACIA

O sociálnych funkciách hudby, o jej mieste v spoločnosti sa toho už popísali obrovské zväzky. Raz vedecky, raz populárne, či len tak z dlhej chvíle, keď autora práve nič iné nenapadlo. Nespochybniteľné však je, že s vývojom spoločenských pomerov a sociálnych štruktúr sa menia aj štruktúry hudobné. Aj keď tu ide o obojstrannú kauzalitu, málokto by dnes povedal, že hudobné diela a prejavy nejako zvláštne ovplyvňujú spoločenské dianie...

Ale pozor, zdanie aj tu môže klamať. Je pravda, že sféra pestovania vážnej hudby pripomína múzeum, ktorého drahocenných exponátov sa pomaly začíname nasycovať. No život veľkej väčšiny ľudí, ktorí s touto muzeálnou hudobnou kultúrou veľa spoločného nemajú, ovplyvňuje hudba úplne iným spôsobom.

Uvediem zopár veľmi aktuálnych príkladov. Boli ste už nakupovať v super, hypermarketoch? S veľkou pravdepodobnosťou uhádnem, že áno. Najmä keď bývate v meste, máte ich blízko, chcete si ušetriť, alebo ste podľahli novej móde prechádzať sa namiesto promenád v nedeľu popoludní napríklad v Polus City Center. Spozorneli ste už niekedy na druh a charakter hudby, ktorá sa v priestoroch nových obchodno-zábavných a hyper-supermarketových centier ozýva? Nie? Ani sa vám nečudujem. Dôvod je jasný, zato čertovsky zákerný: Marketin-goví a iní manažéri malých a veľkých obchodných domov sú vzdelaní ľudia. Možno sa vyznajú aj v hudobnej psychológii. Schválne si vyberajú jednoduché, banálne, nenáročné až primitívne, zato príjemné, do uška znejúce pesničky. Tie cteného zákazníka múdro navigujú tak, aby sa v priestoroch obchodných refazcov cítil pohodlne, dobre, aby sa mu ani nechcelo odísť a hlavne, aby do nemoty nakupoval a nakupoval. Či má peniaze či nemá, či potrebuje ten či onen „akciový“ tovar alebo nie – to je úplne jedno, nekonfliktné, durové, symetrické a konsonantné melódie a harmónie majú vytvárať kľúčové motivačné pozadie na nákup v čo najväčšej peňažnej hodnote.

Ďalší príklad na hudbu v pozícii nedostojnej služby ekonomických a iných mocností. Mladá dáma, opreté violončelo o no-

hu a pritom obrovský nápis: Symfónia Vašej investície! Na jednej strane človeka poteší, keď aj zákerní, po maximálnom zisku bažiaci technokrati v investičných fondoch považujú názov jedného z najdôležitejších druhov hudobných dejín hodný za symbol obrovskej, stámiliónovej reklamnej kampane, bez ktorej si pomaly nevieme predstaviť zastávky mestskej hromadnej dopravy. Na druhej strane človeka rozzúri, ak sa táto ikona bohatstva hudobných myšlienok a komplexnosti hudobných štruktúr použije v prospech dotieravých a pochybných výziev zbavovať sa svojich ťažko našetrených peňazí s nejasným výhľadom do budúcnosti. Pre niekoho symfónia, ale pre väčšinu potenciálne žalospevy.

Hudba a obchod do tretice. V našej malej krajine nastala neuveriteľná konjunktúra mobilných telefónov, ich počet sa v poslednom roku údajne zdvojnásobil. Tak sa mohlo stať, že niektoré najpopulárnejšie melódie z dejín artificialnej hudby našli cestu aj k státisícom ľuďom, ktorí o nich ani netušili. V podobe vyzváňacích signálov. V pomyslenej hitparáde by iste našli dôstojné miesto Mozartova Symfónia g mol K 550, Bachova Toccata a fúga d mol, Wagnerova Walkýra, Vivaldiho Štyri ročné obdobia, Brahmsov Uhorský tanec č. 5... Pravda, k zvýšeniu záujmu o „klasiku“ v najširších vrstvách ľudu tento mobilný boom nemusí prispieť. Ale môže prispieť k zvýšeniu hudobnej tvorivosti! Pomaly každý nový prístroj obsahuje totiž funkciu editovania vlastnej melódie. Okrem toho inžinieri výrobcov mobilov sa často sami nechávajú uniesť záchvatmi kreativity a do menu telefónov komponujú podivné, niekedy až avantgardne pôsobiace zvukové miništruktúry. Ulice a verejné priestory tak – i keď zvláštne deformovaným spôsobom – zaplavujú nielen Bach a Mozart, ale aj drobné dielka striedavo vynaliezavých „skladateľov“...

Pozor, čaká nás polyfónne vyzváňanie mobilov novej generácie. A s ním ďalšia kapitola príbehu o svojráznych vzťahoch hudby a jej sociálno-ekonomického prostredia.

TOMÁŠ HORKAY

SLOVO MÁ ...

Peter Kliment, riaditeľ SOZA

SOZA A PRÁVA AUTOROV V 21. STOROČÍ

Slovenský ochranný zväz autorský zinkasoval v uplynulom roku do 190 miliónov korún a je v tomto smere našou najväčšou a najvýznamnejšou organizáciou kolektívneho spravovania autorských práv. Jeho história siaha už do roku 1922, kedy Ochranný svaz autorský Československej republiky zriadil slovenskú filiálku. Od tých čias prešla táto ochranná organizácia niekoľkými organizačnými zmenami, zmenami svojho názvu, zmenami svojej náplne i zmenami právneho postavenia. Jednou z najdôležitejších bola nesporná zmena po Nežnej revolúcii, keď roku 1992 zväz prestal byť štátnou organizáciou v pôsobnosti Ministerstva kultúry SR a transformoval sa na občianske združenie. Aké je poslanie SOZA dnes, aký je jeho súčasný stav, aké sú jeho premeny a nové tendencie doma i v zahraničí – na to odpovedá riaditeľ SOZA Dr. Peter Kliment.

SOZA si tohto roku v októbri pripomene 80. výročie svojho založenia, čo je už úctyhodný vek. Jeho hlavným poslaním dnes, podobne ako na samom začiatku, je uplatňovať práva tvorcov hudobných diel na primerané uznanie a zaslúženú odmenu. V praxi to znamená, že SOZA v mene autorov dáva súhlas na používanie diel, dohoduje podmienky ich používania, sleduje ho, vyberá zaň odmeny a podľa rozsahu používania jednotlivých diel rozdeľuje peniaze ich tvorcom – vlastníkom autorských práv. K tomu sa pridružujú iniciatívy zamerané na vytváranie vhodných podmienok na uplatňovanie autorských práv, vrátane vplyvu na verejnosť, aby sme získali jej porozumenie pre hodnoty duševného vlastníctva. Právne povedomie v otázkach duševného vlastníctva je u nás ešte stále dosť poplatné minulosti. Veľmi zjednodušene: každý uzná, že sa nepatrí ukradnúť bicykel, ale prisvojíť si alebo používať cudziu myšlienku – a či hudbu – je nanajvýš ak džentlmenské nedopatrenie. Ruka v ruke s osvetou sa SOZA snaží tiež podporiť

také úpravy predpisov, ktoré umožnia autorské právo účinne uplatňovať v praxi. Pomocou sústavy zmlúv s partnerskými organizáciami v zahraničí potom SOZA zabezpečuje uplatňovanie práv nami zastupovaných autorov prakticky na celom svete a zároveň na Slovensku uplatňuje práva tvorcov zo všetkých týchto krajín. Používanie hudby je dnes globálna záležitosť a čo najúčinnšie zladenie súčinností jednotlivých národných spoločností je nevyhnutnosťou. Boli sme radi, keď v závere programu „PHARE – Duševné vlastníctvo“ experti Európskej únie usúdili, že spolu s kolegami z Maďarska, Česka, Slovinska a Poľska už patríme k tým piatim spomedzi stredo- a východoeurópskych spoločností, od ktorých možno očakávať, že budú schopné pôsobiť aj v podmienkach Európskej únie.

Akými vnútornými štrukturálnymi zmenami SOZA prešiel?

Svet a podmienky účinkovania v ňom sa vyvíjajú a aj SOZA sa prispôbuje novým situáciám a potrebám. Našu základnú normu, Stanovy, sme prijali v r. 1992 a niektoré ich ustanovenia si už vyžadovali ďalšie úpravy. V súčasnosti je pripravený návrh obsiahlej novelizácie. Prebehla vnútrozväzová diskusia, v ktorej mali všetci členovia možnosť sa vyjadriť. Koncom februára by malo mimoriadne Valné zhromaždenie schváliť nové znenie, veríme, že na prospech akcieschopnosti a prehĺbenia možnosti každého člena vplývať na dianie. Od tohto roka prechádzame aj na výrazne nový systém dokumentácie nášho hospodárenia. Všetky účtovné operácie budú spracovávané zladeným výpočtovým programom. A pokiaľ ide o vnútornú štruktúru výkonných zložiek, teda aparátu SOZA, posilnili sme v nadväznosti na ostatnú novelu Autorského zá-

kona najmä úsek správy náhrad odmien z predaja čistých nosičov a prístrojov na zaznamenávanie pre osobnú potrebu, a pripravujeme sa na nové nároky v oblasti používania hudby v internete.

Ako sa rozvíja spolupráca SOZA s ostatnými ochrannými združeniami na Slovensku – LITA, OZIS, Slovgram?

Každá z našich spoločností zastupuje iný okruh práv, sú však úlohy, pri ktorých postupujeme spoločne. Napríklad pri káblovej retransmisii sú dotknuté práva vlastníkov autorských aj tzv. príbuzných práv (výkonných umelcov, producentov). Najmä pre káblové spoločnosti by nebolo výhodné riešiť zmluvné vzťahy s každou spoločnosťou zvlášť. Spoločnosti preto poverili SOZA – pokiaľ ide o retransmisiiu – spoločným zastupovaním všetkých práv. Vybrať odmeny potom SOZA postupuje jednotlivým spoločnostiam podľa dohodnutého rozdeľovníka. Podobný postup sa uplatňuje aj pri správe nárokov na náhrady odmien z rozmnožovania zvukových



a zvukovoobrazových záznamov pre osobnú potrebu, teda poplatku, ktorý sa odvádza z predaja čistých nosičov a prístrojov na zaznamenávanie. LITA zasa združene spravuje nároky na poplatky z reprografie. A samozrejme sa snažíme o spoločný postup všade tam, kde ide o spoločné záujmy – prehľbovanie ochrany duševného vlastníctva.

Kto a za akých podmienok sa môže stať členom SOZA? Aké sú jeho práva a samozrejme aj povinnosti?

Každý, kto vytvorí hudobné dielo, teda skladbu, text, či tvorivú úpravu, a preukáže, že sa toto dielo verejne používa, alebo kto vydateľskou zmluvou získa od tvorcu časť jeho autorských práv na takéto dielo, môže požiadať SOZA, aby ho zastupoval. Samotné zastupovanie ešte nezakladá členské vzťah. Kto však spĺňa podmienky na zastupovanie, môže požiadať aj o členstvo a Výbor SOZA potom rozhodne o jeho prijatí za čakaťela na členstvo, ktorý má obdobné práva a povinnosti ako riadny člen, nemá však aktívne ani pasívne volebné právo. Ak čakaťel v priebehu obvykle dvoch až troch rokov dosiahne istú, rozhodnutím Výboru SOZA, stanovenú výšku odmien za používanie svojich diel, to znamená, že jeho diela sa používajú v rozsahu, ktorý už nie je nepatrný či zanedbateľný, stáva sa riadnym členom so všetkými právami, čiže aj volebnými. Limity na prijatie za riadneho člena sú stanovované, samozrejme, nižšie pre autorov hudobných žánrov, ktoré sa eko-

nomicky ťažšie uplatňujú, a vyššie napríklad pre zábavnú, populárnu hudbu. SOZA zastupuje – ak si to žiadajú – aj dedičov práv po zosnulých autoroch, podľa nateraz platných stanov však nemajú volebné práva.

☐ Získava autor nárok na odmenu aj počas kandidátstva?

Svoj podiel z odmeny od používateľa, ktorý jeho dielo použil, dostane samozrejme každý. SOZA však okrem toho rozdeľuje aj iné príjmy, ktoré nemožno jasne identifikovať. Napríklad aj výnosy z vlastného hospodárenia, úroky z dočasne uložených finančných prostriedkov a pod. Tie sa prirátajú k odmenám od používateľov a spolu s nimi sa rozdeľujú na jednotlivé diela úmerne k rozsahu použitia tých diel a odmien za ne, pričom sú však do istej miery zvýhodňované tí, ktorí k majetku SOZA už väčšmi prispeli a tým sa aj zaslúžili o výnosy z neho, čiže riadni členovia. Rozdeľovanie odmien sa riadi vyúčtovacím poriadkom, ktorý je jedným zo základných dokumentov každej „ochrannej“ organizácie. Prejavuje sa v ňom takpovediac filozofia, kultúrno-politický rozmer organizácie. Keby nebol korektný a ako len možno spravodlivý, štát by bol nielen oprávnený, ale povinný odňať jej licenciu, oprávnenie na výkon kolektívnej správy. Súhlas s vyúčtovacím poriadkom je jednou zo základných podmienok uzatvorenia zmluvy o zastupovaní medzi tvorcom a SOZA. Tvorca môže mať k nemu svoje osobné čiastkové výhrady, ale musí si uvedomiť, že každý vyúčtovací poriadok je kompromisom medzi niekedy dosť protichodnými čiastkovými záujmami. Vyúčtovací poriadok SOZA napríklad priznáva vyšší počet bodov (a tým aj korún) za minútu odvysielania symfonickej skladby, než za takisto dlhú minútu tanečnej piesne. A hodnotí vyššie, ak je dielo použité autonómne, teda kvôli sebe samotnému, než keď je nepodstatným podkresom napríklad poveternostných správ.

☐ Akým spôsobom môže autor poškodiť záujmy SOZA a tým aj svoje vlastné?

Tých možností je, žiaľ viac, než by sme chceli. Prakticky ide vždy o porušenie zmluvy o zastupovaní. Jednou z častých je napríklad takáto situácia: autor je zároveň aj interpret, so svojou kapelou účinkuje na koncerte – alebo plese – a usporiadateľ mu navrhne o nejakú tú stovku zvýšiť honorár za účinkovanie, ak bude súhlasiť so zatajením podujatia pred SOZA. Usporiadateľ ušetrí autorské odmeny, jeden autor a súčasne interpret v tej osobe sa vzdá autorského honoráru za predvedenie vlastnej skladby, ale zato zarobí o čosi viac za účinkovanie. A autori všetkých ostatných predvedených skladieb nedostanú vôbec nič. Iba princíp autorského práva dostal: ďalšie zaucho. Iný príklad: autor vytvorí (prípadne pre českú agentúru) hudbu k televíznemu reklamné-

mu spotu a v zmluve podpíše, že výrobcovi postupuje aj všetky práva na ďalšie šírenie (čo nie je v súlade so slovenským autorským zákonom, ale český to umožňuje), a to napriek tomu, že v zmluve o zastupovaní sa SOZA zaviazal, že nič také neurobí. Spot sa vysiela v českých aj slovenských televíziách, ktoré použitie „vyvlastnenej“ hudby, pochopiteľne nevykážu. Autor reklamuje v SOZA honorár, SOZA spustí reklamné konanie voči slovenským vysielateľom aj voči českej partnerskej spoločnosti OSA. Referenti korešpondujú, zhromažďujú sa podklady, výkazy, rekonštruje sa postup, zapoja sa právnicki, potom snád už aj súdy, aby sa nakoniec ukázalo, že autor podpísal, čo nemal. Najčastejším nedorozumením je, že autor svoje dielo včas nenahlási do SOZA. Dielo bez nahlásky (na ktorej autor podpisom potvrdzuje svoje autorstvo) pre SOZA právne nejestvuje. Peniaze, ktoré by bol býval autor dostal za jeho používanie v uplynulom vyúčtovacom období, SOZA rozdelí medzi všetky ostatné nahlásené diela. Ak nenahláseným dielom bol náhodou jeden z hitov roka, autor môže prísť o nie bezvýznamné sumy. Ale nemal by mať ťažké srdce na SOZA. Pridám ešte aj netypický, sporný príklad. § 21 nedávnej novely Autorského zákona, ktorý zvýšil poplatky z predaja čistých nosičov a prístrojov na zaznamenávanie pre osobnú potrebu, vyvolal vzrušenú mediálnu diskusiu. Priemysel a obchod tvrdili, že poplatok ich zničí a s nimi aj odbyt elektroniky na Slovensku. Umelci tvrdili, že aj zvýšený poplatok je len slabou náplastou na obrovské straty, ktoré im spôsobuje napáľovanie a kopírovanie CD a kaziet. Ale našli sa aj tvorcovia – členovia SOZA, ktorí, naopak, verejne podporili stanoviská elektronického priemyslu. Ale ako som predoslal, tento príklad je sporný. Člen SOZA má právo na vlastný názor. Len je mrzuté, ak je objektívne v rozpore s oprávnenými záujmami prevažnej väčšiny ostatných členov tvorivej obce.

☐ SOZA je najväčšou a najvýznamnejšou ochrannou organizáciou na Slovensku, svojím charakterom, štruktúrou a spôsobom činnosti porovnateľnou s vyspelými západnými spoločnosťami tohto druhu. Je členom Medzinárodnej konfederácie autorských a skladateľských organizácií (CISAC). Aký je súčasný celosvetový trend v ochrane autorských práv? Akým spôsobom sa v súčasnosti vyvíjajú? Pripravuje sa v zjednotenej Európe jednotný globalizovaný systém ochrany v digitalizovanej podobe, z ktorého by všetky ochranné organizácie mohli čerpať informácie?

Pripravuje, a nielen v Európe. Washingtonský kongres CISAC roku 1994 rozhodol vy-

tvoriť jednotný dokumentačný systém CIS (Common Information System) umožňujúci zaznamenávať, spracovávať a využívať všetky autorskoprávne relevantné informácie (o diele, jeho verziách, autoroch a spoluautoroch, vydavateľoch, príslušných ochranných organizáciách a ich vzájomných vzťahoch) na celom svete jednotnou formou a spôsobmi, a to kompatibilne aj s údajmi o nadväzujúcich tzv. príbuzných právach (práva výkonných umelcov na jednotlivé výkony a práva výrobcov záznamov na konkrétne zvukové nahrávky, audiovizuálne a multimediálne záznamy). Konceptu a normy vypracované CISAC-om pre CIS vlni schválila Medzinárodná organizácia OSN pre štandardizáciu (ISO) ako oficiálny svetový štandard. Kongres v Santiagu roku 2000 stanovil prechod na systém CIS za povinnosť všetkým členským spoločnostiam CISAC-u. CIS sa postupne presadzuje do praxe. Naplno už fungujú dve základné databázy: v Zürichu spravuje naša švajčiarska sesterská spoločnosť SUIISA databázu IPI (Interested Persons Index, vžilo sa aj označenie CAE – Composers, Authors, Editors), do ktorej aj SOZA nahlasuje každého svojho zastupovaného autora a vydavateľa. A v New Yorku spoločnosť ASCAP (American Society of Authors, Composers and Publishers) spravuje databázu ISWI (International Standard Works Index, vžilo sa aj WWL – World Works List). Do oboch už možno vstupovať on-line, do zúrišskej aj po telefóne. S ohľadom na technické a finančné (pri slovenských cenách telekomunikácií) danosti používame v SOZA nateraz CD-čku, ktoré nám dvakrát ročne správcovské spoločnosti dopĺňajú. Aj za zaradenie diela do ISWI sa platí, nahlasovať doň diela, pri ktorých nie je predpoklad používania mimo materskej krajiny, nie je veľmi účelné, obsahuje teda najmä anglosaský repertoár. Ďalším krokom je preto vytváranie vzájomne poprepájaných regionálnych databáz. Z poverenia ISO je CISAC oprávnený udeľovať licenciu na ich zriaďovanie. V správe nemeckej GEMA sa sformovala databáza nemeckojazyčného repertoáru (Nemecko, Rakúsko, Švajčiarsko), španielska SGAE buduje pod názvom LATINAUTOR databázu iberského a latinoamerického repertoáru, škandinávské spoločnosti zároveň experimentálne overujú aj spoločnú databázu hudby v audiovizuálnych dielach a v rámci výpomoci spracúvajú dokumentáciu pre mladé spoločnosti pobaltských krajín. Budovanie databáz, a najmä ich funkčné zapojenie do svetového systému, je a aj bude finančne náročné. Otázka financovania je v súčasnosti najaktuálnejším problémom ďalšieho rozvoja CIS. V stredoeurópskom priestore k tomu pristupuje faktor jazykovej a repertoárovej rôznorodosti. Pre spoloč-

nosť päťapôlmiliónového, nie práve bohatého národa s malým hudobným exportom sú to nemalé problémy. V susednom Rakúsku teraz prebudovávajú svoj softvér podľa potrieb CIS a zároveň aj podľa predpokladaných potrieb, ktoré vyplývajú z ďalšieho rozvoja používania hudby v digitálnych informačných sieťach. Jeden z čiastkových podprogramov vyvíja v subdodávke dokonca slovenská firma. Za poldruha milióna korún. A takéto programy potrebujú aj špeciálne vysokovýkonné, drahé výpočtové zariadenia. Pravda, výnosy za používanie hudobných diel v Rakúsku sú takmer dvadsaťnásobkom slovenských. Pod tlakom hudobného priemyslu a ďalších objektívnych okolností je dnes jedným z hlavných imperatívov autorských spoločností finančná efektivita. Slovenský zákon o kolektívnej správe práv oprávňuje organizáciu uplatňovať voči vlastníkom práv zrážku z vyplácaných honorárov vo výške nevyhnutne potrebnej na kvalitný výkon správy – bez vymedzenia jej výšky. Časť zmlúv so zahraničnými spoločnosťami však obmedzuje túto zrážku na 25% z výnosov. A podľa nepísaného medzinárodného „bontónu“ sa dnes za „prvorigovú“ považuje spoločnosť, ktorej zrážky nepresahujú 20%. SOZA už dobré štyri roky tejto požiadavke plne vyhovie. V zmysle slovenského porekadla sa prikrývame perinou na akú máme, ale darí sa nám pritom zatiaľ nezmrznúť.

■ Jednou z úloh, ktoré stoja pred ochrannými organizáciami, je posilnenie ochrany autorských práv, vytváranie optimálnej rovnováhy medzi právami autorov a záujmami a potrebami hospodárstva, novelizácia Autorského zákona, vyplývajúca z nových možností digitálnych technológií záznamu a prenosu hudby. Ako sa vaša organizácia vysporiadala s novými možnosťami šírenia hudby v internete?

Súčasný slovenský autorský zákon je po ostatnej novelizácii v roku 2000 plne kompa-

tibilný s legislatívou Európskej únie, v niektorých ohľadoch ho dávajú za vzor ďalším kandidátskym krajinám. Doplnenia, pripravované na predpokladané prerokovanie v parlamente koncom tohto roka, by nemali mať podstatný dosah na podmienky pôsobenia SOZA. Najdôležitejšia je teraz implementácia, uvádzanie do každodennej praxe vo všetkých sférach života. Oproti situácii pred takých piatich rokov už vidno zmenu k lepšiemu. Štátna správa, polícia, súdy dnes už pristupujú k porušovaniu autorského práva zasvätenejšie, neraz už aj iniciatívne. Ale je tu čo robiť ešte aj ďalších desať rokov. Internet je, samozrejme, podstatne nový fakt, s ktorým sa budeme musieť vyrovnávať. Jean-Loup Tournier, súčasný prezident CISAC-u, vyslovil presvedčenie, že autorské ochranné organizácie túto úlohu zvládnu tak, ako ju už zvládli, keď s vynálezmi rozhlasu a gramofónu došlo k prvému výbuchu masového používania umeleckých diel, a po rozšírení televízie a magnetofónov k ďalšiemu. Krokom k takému zvládnutiu je aj vlni prijatá záväzná smernica Európskej únie o autorskom práve v digitálnej informačnej spoločnosti (aj keď niektoré jej výnimky z ochrany považujú autori za výhodné len pre podnikateľov). Oproti hospodársky najrozvinutejším krajinám je ekonomický význam používania hudby v internete na Slovensku ešte nepatrný, výnosy ešte nezodpovedajú nákladom na koncepčnú a technickú prípravu, vyhľadávanie a licencovanie, ale máme už vypracované sadzobníky, sledujeme hudbu na slovenských internetových stránkach, udeľujeme používateľom súhlasy a vyberáme odmeny – zatiaľ skôr symbolické.

■ K nosným oblastiam príjmov SOZA (pravdepodobne ako aj v iných krajinách) patrí oblasť verejných produkcií, oblasť vysielačích práv, mechanických práv a príjmov zo zahraničia. Ako by ste hodnotili trend hospodárskeho

vývoja SOZA za posledné roky ? Aký je súčasný trend vývoja SOZA?

Zatiaľ môžeme povedať, že hospodársky trend SOZA je stúpajúci. Roku 1992 mal SOZA výnosy 30 miliónov korún, roku 1996 to už bolo vyše 60 a vlni sme dosiahli vyše 190 miliónov.

■ Ktorá oblasť patrí medzi najvýnosnejšie?

Skoro polovicu výnosov (vlni 41,5%) dosahujeme za používanie hudobných diel vo vysielačiach, ku ktorým priradujeme aj druhotné použitie vysielačných programov – káblovú retransmisiu. Niečo vyše štvrtiny výnosov (vlni 28%) vyberáme na základe poverenia ostatnými organizáciami kolektívnej správy pre vlastníkov práv, ktoré tieto spoločnosti zastupujú – literátov, dramatikov, audiovizuálnych tvorcov, výkonných umelcov, producentov. Výnosy autorských odmien za verejné predvádzanie hudobných diel vlni predstavovali 13%, odmeny z predaja nosičov záznamu hudby 5,2% a približne rovnaký bol podiel náhrad z predaja čistých nosičov a prístrojov na rozmnožovanie. Žiaľ, iba 3,7% predstavovali honoráre za používanie diel slovenských autorov v zahraničí.

■ Ako vidíte budúcnosť ochranných organizácií?

Hudba patrí k ľudskému bytiu, bude sa používať aj naďalej, aj keď novými formami. Ak majú aj naďalej vznikať nové diela, ak sa má hudobná kultúra rozvíjať, musí na primeranej úrovni užívať svojich tvorcov. Aby ostali nažive a nepresmerovali svoj talent radšej na pestovanie poľnohospodárskych plodín alebo poskytovanie bankových služieb. Vyše dve storočia kolektívneho spravovania autorských práv k hudobným dielam ukázali, že autorské spoločnosti sú najúčinnnejšou formou na uplatňovanie právnených nárokov tvorcov. Keď som citoval slová J. P. Tourniera, odpovedal som hádam vlastne už aj na túto otázku.

INZERCIA • INZERCIA

KONKURZ

Generálny riaditeľ Slovenskej filharmónie vypisuje konkurz do komorného súboru Musica aeterna na miesto kontrabasistu. Požadované vzdelanie: VŠ príslušného umeleckého smeru. Konkurz sa uskutoční 1. marca 2002 o 13.00 h v Slovenskej filharmónii. Podmienky konkurzu oznámime prihláseným uchádzačom písomne. Prihlášky prijíma a informácie poskytuje manažér Mae a personálne oddelenie SF, Medená 3, 816 01 Bratislava.

KONKURZ

Generálny riaditeľ Slovenského národného divadla vypisuje konkurz na obsadenie voľných miest v orchestri Opery SND:

- II. koncertný majster skupiny I. huslí
- tutti hráč v skupine viol
- tutti hráč v skupine violončiel
- I. pozaunista
- II. harfistka

Podmienkou prijatia je absolútium konzervatória, VŠMU, JAMU, AMU. Konkurz sa bude konať 20. 5. 2002 o 9.00 h v skúšobni orchestra Opery SND, Gorkého 2, 815 86 Bratislava. Písomné prihlášky s krátkym životopisom posielať na adresu Opery SND do 17. 5. 2002.

K A L E I D O S K O P

Do konca februára trvá multimediálna výstava s názvom „Eine Ausstellung zum Hören“ o živote a diele Arnolda Schönberga v Arnold Schönberg Center vo Viedni. Možno si tu pozrieť reprodukcie rukopisov partitúr, textov, dokumentov a fotografií z pozostatku A. Schönberga. Prehliadku prehľbuje detailný audio-spríevodca, CD-box s nahrávkami kompletného Schönbergovho diela a počítačové stanice s množstvom faktografického materiálu.

NÁVŠTEVA V KOŠICIACH

MIESTO PRE... KAROLA KEVICKÉHO, UMELECKÉHO ŠÉFA OPERY ŠTÁTNEHO DIVADLA V KOŠICIACH

VÍTAZOM JANUÁROVÉHO KONKURZU
NA MIESTO UMELECKÉHO ŠÉFA OPERY
ŠTÁTNEHO DIVADLA V KOŠICIACH SA STAL
KAROL KEVICKÝ (1973). MLADÝ
DIRIGENT, ABSOLVENT KONZERVATÓRIA
V ŽILINE A PRAŽSKEJ AMU (PEDAGÓGO-
VIA E. FISCHER, T. KOUTNÍK
A F. VAJNAR) PREBERÁ SÚBOR
V NEZÁVIDENIAHODNEJ SITUÁCII.
O PREDSTAVÁCH, AKO VYVIEŠŤ KOŠICKÚ
OPERU Z KRÍZY, SA KRÁTKO PO ZVEREJNE-
NÍ VÝSLEDKOV VÝBEROVÉHO KONANIA
ZVERIL ČITATEĽOM HUDBNÉHO ŽIVOTA.



FOTO ARCHIV

☐ Vaše meno v súvislosti s operným žánrom nie je zatiaľ príliš známe. Aká je vlastne vaša doterajšia bilancia, váš operný „background“?

Praktický kontakt s operou sa odvíja od mojich študentských rokov na pražskej AMU, kde som pod vedením renomovaných osobností z Národného divadla získal prvé tvorivé skúsenosti. Po absolutoriu som sa vrátil na Slovensko, pôsobil som na žilinskom Konzervatóriu, kde sme zakladali operné štúdio a vytvárali prvé školské predstavenia. Spolupracoval som s ŠKO a inými symfonickými telesami. Počas môjho prvého, krátkeho angažmánu v košickom ŠD som dirigoval *Žobravého študenta* a *Traviatu*, no z osobných dôvodov som sa vrátil do Žiliny. O rok neskôr mi šéfkla opery Zuzana Lacková ponúkla hudobné naštudovanie premiéry *Eugena Onegina*. Jej návrh som prijal a od roku 2000 pôsobím ako dirigent košickej opery.

☐ Čím ste presvedčili konkurznú komisiu, že práve váš projekt vyhodnotila ako víťazný?

Predstúpil som so scenárom založeným na troch ťažiskových polohách. Keďže od 1.7.2001 ma riaditeľ divadla Peter Himič poveril vedením opery, mohol som svoje východiská oprieť o reálny stav a nadviazať na prvé kroky, ktoré som už uskutočnil. V orchestri sa mi podarilo štatutárne obsadiť post koncertného majstra a zástupcu, vedúceho dychovej sekcie a doplniť ostat-

né nástrojové skupiny, takže takmer nie sme odkázaní na výpomoc. Podobne v speváckom zbere som rekonkurzmi a predspievaním docielil relatívne uspokojivý stav. V kolektívnych telesách nás čaká zvyšovanie profesionalitu. Kameňom úrazu je sólistický aparát. Situácia je kritická a zneumožňuje vlastnými silami udržať prevádzku, nehovoriac o dramaturgických počinoch. Už počas poverenia som si vytipoval na predspievaniach niekoľko talentov. Nie pre každého je naša finančná ponuka motivujúca. Samozrejme, prevádzkovú záťaž treba postaviť na zrelších umelcoch. Majú prioritou je vybudovať sólistický ansámbl podľa možnosti z vlastných zdrojov, sebestačný, v obmedzenej miere doplnený cudzincami. Aspoň jedno obsadenie musí byť domáce. Pokúsím sa získať späť Michala Lehotského a Martina Gurbaľa, záujem prejavili i niektorí bývalí sólisti košickej opery.

☐ Máte tím, ktorý vám zabezpečí naplnenie koncepcie? Kto je vašou oporou?

Stojím na začiatku, vlastne do dnešného dňa nemám v ruke menovací dekrét. Chýba mi dramaturg, okruh najbližších spolupracovníkov a poradcov. Mám pocit, že orchester mi dôveruje. Rád by som obsadil post šéfdirigenta, hľadám umelca so skúsenosťami v opernom žánri. Vo výhľade je asistent réžie, väčší dôraz chcem položiť na manažérsku pozíciu. Ale odpoviem vám úprimne na položenú otázku: dnes som

sám. Verím však, že môj výber bude v krátkom čase úspešný a oslovených presvedčím, že za farby košickej opery sa oplatí bojovať.

☐ Pred vyše siedmimi rokmi vtedajší minister kultúry Ľubo Roman obnovil prevádzku v zrekonštruovanej historickej budove slovami: „Otváram divadlo, krásne ako sen...“ Súbor opery však dodnes nielenže nedosiahol niekdajšiu úroveň, ale je doslova na lopatkách. Čo s tým?

Máte pravdu, stav je v sólistickej zložke neudržateľný, repertoár je príliš úzky, jednostranný, málo atraktívny. Som si vedomý tradície nášho divadla a rád by som na ňu nadviazal. Nebudem zastierať, nedostatok financií bráni získať kvalitné posily do stáleho angažmánu. Sľubujem si, že od apríla, keď ŠD prejde zo zriaďovateľskej pôsobnosti Krajského úradu priamo pod Ministerstvo kultúry SR, nájdem na tomto stupni pochopenie. Čakať so založenými rukami však nesmiem a ako som spomenul, mienim prostredníctvom manažmentu hľadať nové cesty finančných injekcií.

☐ Máte prehľad o situácii v porovnateľných domoch, napr. v Čechách? Nezamýšľate sa nad užšou spoluprácou? A čo tak navštíviť blížiacu sa Medzinárodnú spevácku súťaž M.Schneidra-Trnavského, ktorá je priam burzou talentov?

Študoval som na pražskej AMU, takže aj v českých divadlách mám kolegov. Áno, plánujem posilniť kontakty, vrátane Banskej Bystrice a uvažujem tiež o forme koprodukcii, aj keď na rozdiel od zahraničia nemáme ju dosiaľ v našich podmienkach vyskúšanú. Váš námet je zaujímavý, budem o ňom premýšľať.

☐ Koľko operných titulov ponúka súbor v tejto sezóne a aké sú plány do budúcnosti?

Vrátane operety máme v repertoári osem čísel, no už v budúcej sezóne plánujeme štyri premiéry. Dva tituly sú už upresnené, do Vianoc ide o *Toscu* a *Veselú vdovu*. Obnovíme činnosť i na komornej scéne, kde nájde vhodné pole pôsobnosti naša najmladšia generácia. Mám v úmysle zaviesť aj koncertné uvedenia operných diel a repertoárové spektrum posunúť vo vyváženej miere smerom k dramaturgickým počinom, vrátane slovenskej a českej tvorby.

☐ S revolučnými plánmi na papieri prišla aj vaša predchodkyňa Zuzana Lacková. Neubehli ani dve sezóny a za hlbokého sklamania kultúrnej verejnosti súbor opustila. Veríte si?

Pôsobím v košickej opere dva roky, takže viem, do čoho idem. Ako som načrtnol, moja predstava nie je „revolučná“, je to skôr cesta postupných, ale reálnych krokov. Sú však oblasti, ktoré treba riešiť už dnes a mám vôľu zdolať ich. Verím, že podobne rozmýšľa celý súbor.

ZHOVÁRAL SA PAVEL UNGER

Ak hudba dokáže s niekým vydržať desiatky, stovky hodín a neunaví ju to, znamená, že ho má rada...

BEŽEC NA DLHÉ TRATE

NA ČELE ŠTÁTNEJ FILHARMÓNIE KOŠICE STOJÍ UŽ ŠTVRTÚ KONCERTNÚ SEZÓNU **TOMÁŠ KOUTNÍK**. TENTO VÝZNAMNÝ ČESKÝ DIRIGENT SPOLUPRACOVAL S MNOHÝMI ORCHESTRAMI DOMA I V ZAHRANIČÍ, „ŠÉFOVAL“ VIACERÝM TELESÁM (NAPRÍKLAD JANÁČKOVEJ FILHARMÓNII OSTRAVA, SYMFONICKÉMU ORCHESTRU ČS. ROZHLASU V PRAHE I V BRATISLAVE, SEVEROČESKEJ FILHARMÓNII TEPLICE...) A V SÚČASNOSTI PARALELNE VEDIE POPRI KOŠICKEJ I FILHARMÓNIU BOHUSLAVA MARTINŮ V ZLÍNE.



FOTO ARCHIV

❏ Nie ste prvým českým umelcom pôsobiacim vo funkcii šéfdirigenta v košickom orchestri... Čo vás priviedlo práve do vzdialeného Východoslovenského kraja?

S košickou filharmóniou som spolupracoval už dávnejšie, nevstupoval som do neznámeho terénu. Prvú ponuku som dostal ešte v období môjho šéfovania v teplickom orchestri. Neprijal som ju, pretože som bol vyťažovaný v kumulovanej funkcii. Po nejakom čase sa mi podarilo „vyviaznuť“ aspoň z pozície riaditeľa. Do tej však nastúpil človek, s ktorým sme si nepadli do oka, bolo jasné, že naše „súžitie“ nemôže nikomu prospievať... A práve v tom čase, akoby zázrakom, prišla znovu ponuka z Košíc, ktorú som tentoraz neodmietol. Od roku 1998 som teda šéfdirigentom Štátnej filharmónie Košice.

❏ Zdá sa, že ste sa domestikovali, a že sa vám s orchestrom v pohode pracuje a tvorí...

Je to pravda. S radosťou som práve nedávno mohol priamo pred orchestrom „nahlas“ konštatovať, že som spokojný s *relatívnymi* výkonnosťami. Nebol by som dobrým šéfom, keby som bol spokojný bezvýhradne. Darí sa mi „modelovať“ orchestrer podľa mojich predstáv. Opakovane hráme množstvo skladieb a pri každej ďalšej interpretácii dešifrujeme nové detaily, súvislosti... Je to zárazný proces vývoja, dozrievania.

To, že mi predchádzajúca trojročná zmluva bola predĺžená, pociťujem ako satisfakciu. Dirigent totiž vycíti či má, alebo nemá orchestra na svojej strane. Som spokojný, že všetko ide tak ako má ísť. Som realista a zároveň aj idealista...

❏ To znamená, že hodláte v Košiciach naďalej zotrvať?

Každý človek, teda aj dirigent, keď pôsobí príliš dlho na jednom mieste začína byť

(česť výnimkám) „opozeraný a opočúvaný“. Môže prísť k nebezpečeniu, že nastane ponorkový efekt, v ktorom partner začne byť na toho druhého alergický. Myslím, že osobnostnému vývoju každého umelca prospeje raz za čas zmeniť pôsobisko. Napriek tomu sám sa považujem za bežca na dlhé trate. V teplickom orchestri som bol 6 rokov, v Ostrave 7, v pražskom rozhlasovom orchestri 4 roky... Spolupráca s každým orchestrom je pre vnímavého dirigenta obohatením, rozširuje horizont...

❏ Hudba východoslovenského regiónu – či umelá, „komponovaná“, alebo folklór, má svoje špecifické znaky. Máte možnosť porovnávať orchestre. Pozorujete rozdiel v hudobnosti napríklad dvoch filharmónií, ktorých ste paralelne šéfdirigentom: košickej a zlínskej?

Folklor určitého regiónu zákonite ovplyvní aj všeobecnú hudobnícku orientáciu. Do určitej miery dokáže aj skomplikovať život, napríklad pri interpretácii trebárs Mozartovej hudby. Tá vyžaduje presnú dikciu, zreteľnú artikuláciu fráz. A práve tento aspekt je pri tvorbe v zlínskej filharmónii prirodzenejší. Jedno je však isté, pre oba orchestre je príznačná slovanská duša, vzlet...

❏ Keď sa poobzeráme po slovenských profesionálnych orchestroch, všimneme si, priam paradoxne: ani jednému z nich nešéfuje slovenský líder. Je to náhoda, zámer?...

Na túto otázku veľmi ťažko hľadať odpoveď. Možno by na ňu vedeli skôr zodpovedať slovenskí hudobníci, pedagógovia. Pred niekoľkými rokmi bolo priam módu prizývať do orchestrov cudzích dirigentov, vznikala tak atraktívny efekt svetovosti. Nevieť však, či sú na Slovensku chápaní českí dirigenti ako cudzinci, skôr nie. V hudobníkoch stále drieme kus nostalgie, azda odmietať vnímať

hranicu medzi Slovenskom a Čechami ako deliteľa... Mám tiež dojem, že Košice a Praha sú si bližšie než Košice a Bratislava.

❏ Na Slovensku pôsobili (a pôsobia) pedagogicky výrazné dirigentské osobnosti. Realita však tento fakt nereflexuje dosť adekvátne...

To by som jednoznačne netvrdil. Ako príklad môžem menovať troch slovenských dirigentov, príslušníkov mladšej či strednej generácie: Oliver Dohnány, Peter Feranec, Róbert Stankovský. Tri individuality, výrazné talenty. To, že sa nehovorí o ďalších, možno spôsobili okolnosti, že nedostali výraznejšiu príležitosť prejavíť sa a upozorniť na seba. Nie, nemožno tvrdiť, že by tu neboli, azda len nie sú v pravú chvíľu na pravom mieste. Príčinou však môže byť aj istý generačný problém, ktorý ja, cítiac za sebou určitú históriu a tradíciu, neviem celkom pochopiť. Príklad: pred časom bolo pri košickej filharmónii zriadené miesto dirigenta – asistenta. Nazdávam sa, že mladý muž – dirigent v tejto pozícii získal priam ideálnu výzvu, aby na seba upozornil. Túto doslova optimálnu šancu nevyužil. Možno sa mu mánilo, začal mať mierne neskromné požiadavky – na dramaturgiu, spôsob práce...Orchester je veľmi citlivý organizmus, ktorý okamžite reaguje. V tomto prípade požiadavky mladého muža odmietol akceptovať. Jedna z premárnených príležitostí, ktorých zaiste nie je nazvyš. Nemožno však na základe tohto príkladu generalizovať. Všetko je otázka prístupu, osobnej optiky.

❏ Sám pôsobíte aj pedagogicky.

Vzhľadom na moju permanentnú migráciu a neustále premiestňovanie sa, rovnako uvažky v spomínaných orchestroch, na pražskej AMU mám len celkom malý úväzok. Momentálne mám dvoch poslucháčov, mimochodom v oboch prípadoch nie sú to Európania. Jeden z nich je zo Singapúru. Keď som ho počul prvýkrát, zaujal ma tým, že bol veľmi „čitateľný“, dramatický a zároveň mysteriózny. Chýbal mu však „stredný“ rozmer. Ten môže ideálne vybudovať prostredníctvom Dvořákovskej hudby, konkrétne Slovenských tancov. V nich je množstvo epizód, zátiší, situácií, ktoré dirigenti ponúknu príležitosti pristaviť sa, poobzerať sa, nadýchnuť sa... Je to priam modelový typ hudby, cez ktorú adept môže vniknúť do podstaty európskej kultúry.

❏ V dejinách českej hudby sa stretne s menom Tomáš (Norbert) Koutník. Žil a pôsobil ako kantor, skladateľ, organista... pred 300 rokmi v Chocni. Je to náhodná zhoda mien, či váš priamy historický predchodca – príbuzný?

V rámci pátrania po rodinných väzbách, pri zostavovaní rodokmeňa som sa k overeniu príbuzenského vzťahu nedopracoval. Možno to je, veď „iba“ náhoda by bola priam frapujúca. Koutníkovský rod je od nepamätí hudobnícky...

PRIPRAVILA LÝDIA DOHNALOVÁ

ŠFK doma i v zahraničí

V ČASE, KEĎ SA ROK S ROKOM STRETÁVAL, ČASŤ ORCHESTRA ŠTÁTNEJ FILHARMÓNIE KOŠICE SEDELA V AUTOBUSE A TISÍCE KILOMETROV SA PREMIESTŇOVALA SMEROM NA JUH. CIELOM ICH CESTY BOLO JUŽNÉ ŠPANIELSKO, ÚČELOM NOVOROČNÉ KONCERTNÉ TURNÉ.

O MOŽNOSTIACH ORCHESTRA, JEHO AMBÍCIÁCH, ÚSPECHOCH, ZISKOCH... HOVORÍ VO SVOJOM BILANČNOM I VÝHLADOVOM MONOLÓGU RIADITEĽ ŠTÁTNEJ FILHARMÓNIE KOŠICE **JÚLIUS KLEIN**.

MOŽNOSŤ NA PRILEPŠENIE

Tak ako všetky orchestre, aj náš zápasí s finančnými problémami. Možnosti privyrobiť si sú pre košických hudobníkov oveľa menšie ako v hlavnom meste. Jednou z mála „vyrovnávacích“ eventualít sú zahraničné zájazdy. Otvorením hraníc sa za posledné desaťročie zvýšili možnosti aj pre hudobníkov z východných štátov, takže je bežným javom, že menej vzdialené európske koncertné pódia sa naplnili umelcami a telesami z Ruska, Ukrajiny..., ktorí hosťujú neraz za finančne poddimenzovaných podmienok. Tak nám neostalo iné, než sa poobzerať ďalej...

V spomínanom období, čiže za posledné desaťročie, absolvovala ŠFK vyše 20 zájazdov. Spomeniem Hongkong (roku 1991), Francúzsko (1993), USA (1994 – ako prvý slovenský symfonický orchester), Luxembursko (1996), Švajčiarsko (1997), Turecko a Mexiko (1998), Južná Kórea (1999, 2001)... Zo strany zahraničných agentúr je tiež čoraz častejší dopyt po komorných či redukovaných zostavách orchestrov. Riešime to „zoštíhlenými“ konšteláciami, ktorým, samozrejme, prispôsobujeme repertoár. Spomínaný španielsky zájazd mal program všetkých piatich koncertov ladený na straussovskú tému. Orchester tentoraz hral pod taktovkou nášho koncertného majstra Karola Petrócziho, ktorý má tiež dirigentské skúsenosti, a najmä cit pre straussovskú hudobnú dikciu.

MUZIKANT – RIADITEĽ – MANAŽÉR

Riaditeľom ŠFK som začal byť súčasne s nástupom tzv. zlých časov. Vždy som však vychádzal z myšlienky, že sa dá „prežiť“ iba so zvyšujúcou kvalitou. Je to krédo, ktoré sa azda odvíja z môjho muzikantského fundamentu. Vždy som bol zvyknutý na prekonávanie určitých „výškových“ bodov: ak hudobník študuje skladbu, v istom okamihu zistí, že stanovený cieľ nie je ten opti-



FOTO ARCHIV

málny bod a vypne sa k ďalším výkonom. K dokonalosti sa predsa vždy len približujeme...

Nemôžem povedať, že by som bol celkom spokojný so svojou prácou, aj keď vý-

sledky sú relatívne slušné: orchester je aj napriek finančným hendikepom umelecky konsolidovaný, stabilizovaný a neustále omladzovaný... Pred 4–5 rokmi som bol vystavený veľkému tlaku, ponuke hudobníkov z východnej Európy. Zastávam však názor, že najskôr treba „uspokojiť“ domáci trh, dať šancu slovenským hudobníkom, vzbudiť v nich zmysel pre súťaživosť...

PUBLIKUM – REPERTOÁR

Vždy mi bolo jasné, že ŠFK nevznikla ako teleso predurčené na zahraničnú reprezentáciu, ale na kultivovanie a zveľaďovanie koncertného života najmä na východnom Slovensku. Domáce publikum nám najmä v posledných rokoch vyspelo, vyrástlo. Dnes môžeme oveľa smelšie v dramaturgických plánoch servírovať súčasnú hudbu. Skvelým barometrom a zrkadlom našej práce je Kruh priateľov hudby, sústredený okolo ŠFK. Stretávame sa trikrát v koncertnej sezóne – na začiatku, v strede a na konci. V úvode hovoríme my (o plánoch, zámeroch...), na záver hodnotia a bilancujú oni. Kriticky, nekompromisne, zväčša až príliš „bez obalu“. Túto formu spolupráce však oceňujeme, akceptujeme a chápeme ako otvorené fórum, ktoré nám všetkým môže len prospieť.

Uvedomujem si toho, že by sme mali hrať aj viac súčasnej, najmä slovenskej hudby. Snažíme sa ju však dávkovať decentne, aby ju naše publikum dokázalo stráviť. V Košiciach máme momentálne dvoch komponujúcich autorov. Som presvedčený, že na bratislavské koncertné pódia sa len tak ľahko ich tvorba nedostane. Preto prirodzene uprednostňujeme ich skladby...

Rythmus koncertných sezón ŠFK je už niekoľko rokov konštituovaný.

Intrádu tvorí Medzinárodný organový festival, na ktorý nadviaže abonentný cyklus koncertov, ktoré v závere opäť vyústia do festivalového finále – Košickej hudobnej jari.

Ako veľmi obľúbený a publikom (aj „nehudobníckym“) vyhľadávaným sa v posledných sezónach stal cyklus literárno-hudobných večerov vo foyeri Domu umenia. Majú neopakovateľnú, živú a bezprostrednú atmosféru, kde účinkujúci a publikum majú k sebe blízko, doslova cítia nadmyslovú komunikáciu.

Každé vydané podujatie nás všetkých povznáša. Každá kladná reakcia hreje. Snažíme sa robiť čo možno najlepšie. Pre naše publikum, ľudí, ktorí majú záujem o umenie, zúšľachtene ducha...



FOTO ARCHIV

KONCERTY



Koncert z kategórie vydarenejších. Možno to napísať iba v kontexte filharmonického diania v Bratislave, ktoré nie je príliš štedré na fascinujúce zážitky. Slovenským filharmonikom velil mladý maďarský dirigent **Zsolt Hamar**, druhý najlepší na medzinárodnej dirigentskej súťaži v Budapešti 1995. Zvolil si originálnu programovú zostavu: k dvom klenotom maďarskej hudby 20. storočia pridružil pozaunový koncert, čo je čosi úplne mimoriadne.

Tance z Galanty od Zoltána Kodálya sú milým a vďačným, nesmierne obohrávaným dielkom. Hamarova taktovka mala v nich uvoľniť významný potenciál spontaneity a rudimentárnej energie; stalo sa to iba čiastočne, polovičato. Hamarovo gesto je presné a cieľavedomé, stavebné kontúry jeho koncepcie pevné a zreteľné, seabavedomie, prehľad a technická istota značné – počas celého koncertu mu však chýbal hlbší ponor do hudobného materiálu. Prekážalo to už v Kodályovi, veď široká rozospievanosť prvej polovice diela si zaslúži viac výrazového chvenia a „hodvábneho dotyku prírody a prirodzenosti človeka“, aby som citoval poetickú metaforu autora tex-

tu v bulletine, I. Javorského. Rýchle pasáže boli relatívne výbojné a dôrazné, zato sláčikové figurácie (či skôr hráči) sa nevyhli istým nečistotám a rozkolísanosti.

V objatí dvoch kmeňových skladieb z repertoáru maďarskej hudby sa teda ocitla zriedkavá rarita, pozaunový koncert. Ujal sa ho **Albert Hrubovčák**, 1. pozaunista a vedúci pozaunovej skupiny SF a prostredníctvom *Koncertu* niekdajšieho poľského priekopníka Kazimierza Serockého predviedol, čo všetko tento ťažkopádny, autoritatívne hlučný a technicky extrémne náročný nástroj dokáže. A ten veru dokáže nie iba hroziť a burácať, ale aj vtipkovať, drsne-príjemne hladkať a tichučko spievať. Hoci Serocki spoluvytváral poľskú avantgardu, toto jeho dielo patrí k „oddychovým“ výtvorom, čo znamená rozšírenú tonalitu a vyhnutie sa všetkému nepríjemnému, drsnému. Skrátka, efektný, výrazovo bohatý koncertný kus, ktorý Hrubovčák po každej stránke majstrovsky a suverénne stvárnil.

Bartókov *Koncert pre orchester*, jedna z najpopulárnejších skladieb tohto génia 20. storočia, je poznačený nielen miestami relatívnou komunikatívnosťou a uvoľneným

charakterom, ale predovšetkým pochmúrnym duševným rozpoložením nedobrovoľného, navyše ťažko chorého emigranta. Prvá a tretia časť sú plné tragična a zúfalých nárekov v kombinácii s hektickou odhodlanosťou, zúfalou snahou vzoprieť sa osudu. Toto všetko bolo tento večer cítiť akoby nejasne. Naplno sa tu prejavili Hamarova povrchnosť a zameranosť na efekt. Čakal som väčšiu dramatickosť, účinnejšie gradácie, väčší vnútorný náboj, zaujímavejšiu agogiku, napätie fráz... Tiež kresbe nálad možno vyčítať značnú „bezstarostnosť“, napríklad posvätný dychový chorál druhej časti úplne stratil svoj hymnický charakter. Hamarovi sa najviac vydarili graciózna kreácia „operetnej“ štvrtej časti a pôsobivý tanečný vír záveru. Čo na tomto výkone ešte možno a treba pochváliť, sú vynikajúce individuálne výkony hráčov SF a jednotná línia celku. Skladba však napredovala zväčša trochu rozvláčne a enormne uspávala – podotýkam, počul som štvrtkové aj piatkové predvedenie. Nuž dúfam, že chyba nie je vo mne...

TOMÁŠ HORKAY

NA ČO MÔŽEME BYŤ HRDÍ

SLOVENSKÝ FILHARMONICKÝ ZBOR jubiluje

Dnes, keď v otvorenej konfrontácii so svetom sa mnoho domácich tradičných hodnôt zrelativizovalo, Slovenský filharmonický zbor zostal naďalej exportným umeleckým artiklom. Pritom je hodný nielen celeurópskych, ale aj celosvetových meradiel. Jeho 55. výročie, ktoré si pripomínáme v koncertnej sezóne 2001/2002, bude zaiste príležitosťou na viacnásobné návraty do minulosti, širšie hodnotenie súčasnosti a azda i pohľady do budúcnosti tohto telesa.

O číslíci jubilea SFZ možno teoretizovať: jeho história sa totiž v doteraz vydaných

publikáciách oficiálne odvíja od zrodu Miešaného zboru Čs. rozhlasu v Bratislave (október-november 1946) pod vedením Ladislava Slováka. Rozhlasový zbor postupne spolupracoval s mladou Slovenskou filharmóniou na viacerých závažných vokálno-inštrumentálnych dielach. Ale ako samostatné, od orchestra SF nezávislé umelecké zborové teleso, bol SFZ (jeho názvy sa mierne variovali) prijatý do zväzku Slovenskej filharmónie až rozhodnutím Povereníctva školstva a kultúry k 1. januáru 1957. S novokonstituovaným telesom prešiel do SF

ako prvý zbormajster SFZ **Jan Maria Dobrodinský** a korepetítor **Ladislav Holásek**.

Pri príležitosti jubilejných osláv zaujal program a výkon SFZ, načasovaný k dvom zakladateľským dátumom dnešného zborového telesa. Poslucháči si ho mohli vypočuť na dvojici abonentných koncertov **17. a 18. januára** v Koncertnej sieni Slovenskej filharmónie.

Hlavný zbormajster SFZ (od r. 1990) **Jan Rozehnal** prevzal tentokrát aj funkciu dirigenta kolektívnych telies (**SFZ a Slovenský komorný orchester Bohdana War-**

chala) a sólistov (**Helga Bachová** – soprán, **Mária Lejavová** – alt, **Ernest Hudec** – tenor a **Stanislav Beňačka** – bas).

Na prezentáciu aktuálnych kvalít SFZ si jeho hlavný zbormajster netradične vybral vždy inú polovicu vokálneho ensembu. Jedna spievala *Berlínsku omšu* od estónskeho skladateľa **Arvo Pärta**, druhá spoliučinkovala na predvedení **Mozartovho** sakrálného diela: *Litanie Lauretanae* D dur KV 195. Z rôznych dôvodov ani jedno uvedené dielo nevyžaduje zvuk plného, vyše 80-členného SFZ, a tak sme počuli v Pärtovi i Mozartovi vždy iba vyše 30-členný zbor za sprievodu 13-členného SKO (Pärt), resp. v Mozartovi viacerými dychovými nástrojmi obohateného komorného orchestra.

Hoci poslucháč by na jubilejnom slávnostnom koncerte rád počul aj veľkolepý zvuk celého zboru, chápem túžbu Jana Rozehnal demonštrovať pri významnej príležitosti program dramaturgicky zvláštny, nevídaný, v Bratislave uvedený po prvý raz, navyše taký, na ktorom možno demonštrovať technickú vyspelosť a tónovú kultúru zboru. V danom prípade to boli skladby, ktorých kompozičnú techniku delí vyše dvesto rokov. Pritom *Berlínska omša* i *Loretánske litanie* Mozarta vzájomne korešpondujú v sakrálnosti obsažnosti a meditatívnej nálade.

Jan Rozehnal demonštroval na ploche Pärtovej *Berlínskej omše* z roku 1990 (nazvanej „*Berlínska*“ na počť mesta, kde estónsky skladateľ žije takmer dvadsať rokov) výrazovú prepracovanosť a zvukovú delikátnosť SFZ, ktorý dokáže predviesť raz bohatú polyfonickosť, inokedy gregoriánsky jednolas (moderne štylizovaný na nejednom mieste Pärtovej skladby) a rozoznieť ich v absolútnej intonačnej presnosti, súhre všetkých hlasových skupín i v rafinovanej dynamike. To, čo muzikológovia nazývajú Pärtovým „svätým minimalizmom“, je vlastne majstrovské využitie malých hudob-

ných tém, spracovaných s maximálnou výrazovou silou a vo výraznom kontraste kontrastov. V celej skladbe prevláda introspekcia, meditácia, rozjímanie veriaceho človeka, ale i radosť čistej duše. Hudobný proces Pärtovej skladby sa odohráva v rámci tradičných častí ordinária, dvoch allelujových veršov a turíckej sekvencie Veni Sancte Spiritus. Hlavnú úlohu v tomto hudobne ušľachtilom, esteticky krásnom diele má zbor. Komorný orchester tvorí akoby oporné múry vokálnej nadstavby, resp. prebleskuje zvukom sláčikov cez vokálne pradiivo.

Pärtova hudba je okrem estetického zážitku tiež povzbudzujúcim poznaním, že u mnohých tvorcov existuje vedomá, chcená kontinuita s doterajším vývojom hudby, aj keď transformovaná svojším kompozičným jazykom 20. storočia.

Estónsky autor by mal zo slovenskej interpretácie svojho diela nepochybne veľký zážitok. Jan Rozehnal viedol obe telesá – vokálne aj inštrumentálne – s istotou, nadhľadom a rozhodnosťou.

Mozartove *Litaniae Lauretanae* D dur KV 195 zanechali nie menší, aj keď štýlovo iný dojem. Zaujali priezračnou, pritom efektne (so sólmami a orchestrom) napísanou partitúrou, ktorá je inšpirovaná uctievaním Panny Márie litániovou formou. Z dvoch existujúcich Mozartových loretánskych litánií si Rozehnal vybral druhé – s mariánskymi antifónami. Hoci ide o klasicistický opus 18-ročného autora, zanechal vrcholný umelecký dojem. Na mnohých miestach sa tieto litanie vyznačujú operným dramatizmom, architektonicky sú vystavané na základe kontrastov polyfonicky prekomponovaných úsekov (*Kyrie, Salus infirmorum*) s rafinovaným účinkom jednolasu, partitúra je prepletená sólmami, z ktorých dominuje najmä soprán.

Dirigent zveril dominantný sólový part mladšej sopranistke **Helge Bachovej**, kto-

rej nosný hlas naplnil v sólach sálu SF priam laserovým svetlom. Jej sólistický partneri v kvartete mali vyrovnanější, väčší volumen, ale všetci sa výborne dopĺňali v komornom muzicírovaní a oživil zborové i orchestrálne vstupy. Zvlášť pekný hlas má basista **Stanislav Beňačka**, ktorý osviežil pomerne stereotypné obsadzovanie basových sól na pôde SF. Tenorista **Ernest Hudec** svojím pohyblivým hlasom s jemne nazálnou farbou vyšperkoval najmä ozdobné úseky v *Regina angelorum*. Mezzosopranistka **Mária Lejavová** dopĺňala kolegov kultivovaným komorným prejavom. Až na Helgu Bachovú boli sólisti v Mozartových litániách z radov SFZ – čo veľa napovedá o súčasných ambíciách a kvalitách členov súčasného telesa.

Slovenský filharmonický zbor pod rukami J. Rozehnal demonštroval v Mozartovi štýlovú neomylnosť v klasicistickej línii. Napriek dramatickosti niektorých úsekov litánií, resp. ich efektnosti, ponechal im aj náležitú vznešenosť a duchovnú dimenziu. Kto dôverne pozná slovenský text loretánskych litánií, v latinskej verzii diela precítil ich obsahovú hĺbku, oddanosť a prosebnosť.

Tak ako v Pärtovi i v Mozartovi preukázal Jan Rozehnal dirigentskú istotu, umelecký vkus a muzikantské srdce, ako aj súčasnú vysokú kvalitu SFZ, ktorý bez zaváhania dokáže naštudovať všetky partitúry majstrov minulosti a dneška.

Po tomto krásnom koncerte ma zamrzelo, že poslucháči demonštratívnejšie nepoďakovali jubilujúcemu zboru za jeho dlhoročnú, stále stúpajúcu kvalitu. História SFZ je priam obsypaná menami slávnych činov, dirigentov, nahrávok, domácich a najmä zahraničných turné i zápisov v pamätnej knihe telesa. Je to pýcha slovenského umenia!

TERÉZIA URSÍNOVÁ



Palackého 2, 811 02 Bratislava
tel: 02/5464 4373, fax: 02/5443 0998
e-mail: musicforum@nexta.sk

Viac ako 5000 titulov na sklade, objednávková služba, dobierková služba!

Noty, partitúry, knihy o hudbe, notový papier

Inštruktívna literatúra	Dirigentské partitúry
Školy hry na nástroje	Vreckové partitúry
Prvé prednesové skladby	Klavírne výťahy
Repertoár na pódium	Piesňové cykly

Hudobná teória
Hudobná história
Skladateľské monografie
Hudobné časopisy

Spevníky, tabulatúry, školy hry na nástrojoch s CD, video školy CD, MC

Folk	Klasická hudba
Pop	Early Music
Jazz	Jazz
Rock	Ludová hudba
Muzikály	

Fašiangový KONCERT

UŽ NA ZAČIATKU TREBA POZNAMENAŤ, ŽE S ORCHESTROM SLOVENSKEJ FILHARMÓNIE SA NIEČO DEJE. KÝM DONEDÁVNA SA O VÝKONCH ORCHESTRA HOVORIL A PÍSALO LEN ZRIEDKA POZITÍVNE, PREBIEHAJÚCA SEZÓNA PONÚKA POSLUCHÁČOM ČORAZ KVALITNEJŠIE VÝKONY A NEOPAKOVATEĽNÉ ZÁŽITKY. JE TO DOBRÉ ZNAMENIE A SLOVENSKÁ FILHARMÓNIA ASI SVOJÍM IMPROVIZOVANÝM RIEŠENÍM NA DIRIGENTSKÝCH POSTOCH (PO ODCHODE ONDREJA LENÁRDA Z POZÍCIE ŠÉFDIRIGENTA ORCHESTRA BOLI VŠETKY JEHO KONCERTY NAHRADENÉ HOSTUJÚCIMI DIRIGENTMI) VSADILA NA SPRÁVNU KARTU. JEDNÝM Z ĎALŠÍCH TAKÝCHTO NEOPAKOVATEĽNÝCH ZÁŽITKOV BOL AJ *FAŠIANGOVÝ KONCERT* 23. A 24. JANUÁRA.

Snáď najatraktívnejším hudobným titulom, ktorý svojím lemotívom oslavuje všetko svetské, pozemské, radostné, „ľudské“, a zároveň je populárny medzi všetkými vekovými vrstvami, odborníkmi i laikmi, je *Carmina burana* Carla Orffa. Hudba sa okrem koncertných uvedení teší aj rozličným scénickým či filmovým spracovaniam. Notoricky známou úvodnou a záverečnou časťou skladby – *O, Fortuna* sa inšpirovali dokonca aj reklamní producenti či filmoví režiséri (napr. v tragickom príbehu o živote Jimma Morrisona a skupiny Doors). Aj samotná textová predloha – zbierka latinskej svetskej poézie z rokov 1130 až 1250 – je významným prameňom stredoveku, odrážajúcim dobové pomery z iného zorného uhla než oficiálne dokumenty. Verše hovoria o ľuďoch z odvrátenej strany spoločnosti, ktorí nezvládajú realitu života tak, ako sa „patrí“ a unikajú do sveta opojenia

a svetských pôžitkov (alkohol, hazardné hry, „zakázaná“ láska...). Zdôrazňujú späťtosť človeka s prírodou, ale zároveň otvorene parodujú maniere vtedajších svätoškárov... Carl Orff siahol teda tematicky po veľmi vďačnej predlohe a rovnako vďačná, srdečná, prirodzená a rozmanitá je aj jeho hudba. Odkryť všetky výrazové a výpovedné nuansy tohto celovečerného hudobno-scénického diela je pre každého dirigenta a interpreta náročná a zaťažkávajúca skúška.

Brnenský dirigent **Lubomír Mátl** patrí k vyhľadávaným a skúseným zbormajstrom. *Carminu buranu* naštudoval pre tento koncert ako hlavný dirigent a pokúsil sa preniknúť do každého nervu diela. Pod jeho rukami doslova burácala oslavná atmosféra fašiangu a interpreti ju gradovali stále viac a viac. Orchester **Slovenskej filharmónie** modeloval detaily i väčšie úseky do zodpovedajúcich dejových kontrastov, kaž-

dá nástrojová sekcia hrala svoje „sóla“ i „tutti“ sústredene. **Slovenský filharmonický zbor** (za asistencie **Bratislavského chlapčenského zboru**), ktorý mal tak tiež dôležité miesto v rámci diela ako zvukový a dynamický umocňovateľ deja, podal opäť jeden zo svojich špičkových výkonov. Sólistami večera boli sopranistka **Yveta Tannenbergerová**, tenorista **Vladimír Doležal** a barytonista **Vladimír Chmelo**. Y. Tannenbergerová spievala naspamäť, jej jemný, čistý, farebne vibrujúci a technicky vycibrený hlasový prejav prežíval dané okamihy naplno. Podobne V. Doležal svoj jediný kontratenorový vstup predviedol s technickou istotou a atrakcia celej skladby – posledné výkriky umierajúcej labute, ktorú opekajú na hostine na ražni – vynikla aj bez scénickej kulisy a vystihla paródiu celého aktu. Vo vykresľovaní rozličných charakterov a nálad mal najnáročnejší a najdlhší sólistický part V. Chmelo, čo sa sčasti odrazilo na jeho výkone. Bolo z neho cítiť určitú neistotu a „neuležanosť“. Akoby ešte potreboval istý čas na preklenutie výrazu medzi inscenovanou drámou opery (ku ktorej prevažne tendoval) a rozjarenou svet-skosťou poézie. Ale bol to len detail, ktorý nijako nenarušil celkový dojem z koncertu.

Práve takéto koncerty patria medzi udalosti, ktoré by mala prezentovať Slovenská filharmónia aj za dverami koncertnej sály. Fašiang je dostatočná príležitosť na to, aby koncert zaznamenalo aj nejaké slovenské médium. Memuseli by sme už stále „loviť“ v televíznych programoch okolitých štátov alebo vyhľadávať duchovnú potravu na CD nosičoch, ktoré našej kultúre ani financiám nijako nepomôžu.... Ide o vážnu vec a malo by sa o nej začať diskutovať.

ALEXANDRA SCHMIDTOVÁ

Hudební nakladatelství **Editio Bärenreiter Praha** si Vám dovoluje nabídnout novinku

Leoš Janáček:

Capriccio pro klavír (levou rukou) a soubor dechových nástrojů

(partitura a hlasy)

H 7826, cena: 700,- Kč

Skladba vznikla na podzim roku 1926 z popudu klavíristy Otakara Hollmanna (1894–1967), který skladatele požádal o koncertantní dílo pro klavír levou rukou. Pianista Hollmann přišel v 1. světové válce o pravou ruku. Přes tento handicap vystudoval Mistrovskou školu pražské konzervatoře u Adolfa Mikeše a své znalosti si doplnil studiem skladby u Vítězslava Nováka. Odmítl hrát běžný dvouruční repertoár v úpravě pro jednu ruku, a proto se obracel na současné skladatele se žádostí o napsání původních skladeb pro svou potřebu.

Označení skladby *Capriccio* má evokovat zábavný, improvizací charakter s virtuózními prvky. Skladba se řadí mezi nejmodernější a nejobdivnější kompozice Janáčkovy vrcholné tvůrčí etapy.

Dílo vychází v 5. svazku souborného kritického vydání Janáčkových děl v řadě E.



Hudebninu můžete zakoupit u našich odběratelů na Slovensku:

HUDOBNÝ FOND, Bratislava, tel.: 02/ 5443 1380

HUDOBNINY AMADEO, Košice, tel.: 055/ 622 9714

MUSIC FORUM, Bratislava, tel. + fax: 02/ 5443 0998

INFORM – knižný veľkoobchod, Žilina,

tel. + fax: 041/ 8962 3991

Na Vaše dotazy se těšíme na adrese:

Editio Bärenreiter Praha

Zákaznické centrum

Běchovická 26, 100 00 Praha 10, ČR

tel.: 00420/ 2/ 7400 1929, fax: 00420/ 2/ 7478 1017

e-mail: zcentrum@editio-baerenreiter.cz, <http://www.noty-knihy.cz>



SPOMIENKOVÝ KONCERT

NA *Róberta Stankovského*

V behu všedného dňa si neuvedomujeme ako nezvratne a rýchlo beží čas. Len pohľad na zažltnuté fotografie a odrastené deti, alebo šokujúca zvesť, či spomienka nás na okamih zastavila v kolobehu každodenného života. Na začiatku prvého roka druhého tisícročia smrť náhle a nečakane odňala slovenskej hudbe talentovaného, ambiciózneho a dravého šéfdirigenta Symfonického orchestra Slovenského rozhlasu v Bratislave – Róberta Stankovského. Tí všetci, ktorí sa podieľali na jeho umeleckom raste, ktorí s ním zdieľali radosti i strasti tvrdého dirigentského chlebká, sa odrazu cítili byť zaskočení. Po chvíli bezmocnosti prichádza poznanie, že bez tých, z ktorých neskonalej energie sme čerpali, by sme neboli tým, čím sme. Každá osobnosť formátu, akým bol Róbert Stankovský, má svoje špeciálne jadro, svoje tajomstvá a talent, korene ktorých zostávajú pred inými často hlboko ukryté. Róbert Stankovský, ktorý už počas štúdia bol považovaný za mimoriadny dirigentský zjav, po krátkom zastavení v Komornej opere a v Štátnej filharmónii Košice zakotvil roku 1987 na poste druhého dirigenta Symfonického orchestra Slovenského rozhlasu v Bratislave. V 90. rokoch pôsobil súčasne v Komornej filharmónii Pardubice, v Symfonicom orchestri hlavného mesta Prahy FOK a ujal sa aj postu šéfdirigenta v bratislavskom rozhlasovom symfonicom orchestri. S netrpezlivosťou sebe vlastnou dynamicky kreoval jeho dramaturgický profil, vnášajúc do repertoáru orchestra nové koncertné projekty, nové prístupy a idey. Svojou bravúrnou a precíznou dirigentskou technikou, entuziazmom a hlboko muzikantským prejavom dokázal strhnúť orchester a nadchnúť publikum. Nosil v sebe tvorivý nepokoj meniaci sa na množstvo rozhlasových nahrávok a CD nahrávok s poprednými symfonickými telesami doma i v zahraničí. Obľuboval farebné a syté partitúry romantizmu či impresionizmu, s nadšením dirigoval vokálno-inštrumentálne diela a v rámci koncertných cyk-



RÓBERT STANKOVSKÝ

DANA VARÍNSKA

lov rozhlasového orchestra presadzoval aj tvorbu klasikov slovenskej súčasnej hudby. V tomto duchu nadviazal na jeho dramaturgickú koncepciu cyklu koncertov Symfonického orchestra Slovenského rozhlasu v Bratislave aj nový šéfdirigent – Charles Olivier Munroe, ktorý 10. januára t.r. dirigoval *Spomienkový koncert na Róberta Stankovského*, zostavený z diel Vladimíra Godára, Wolfganga Amadea Mozarta a Richarda Straussa. Kontemplatívne a meditujúce dielo Vladimíra Godára *Via*

lucis, nesúce sa v znamení temných timbrových pásiem, lineárne gradujujúcich dynamických vzruchov a náhlých odmĺk, akoby spodobňovalo cestu životom, ktorej tep určujú pravidelné údery tympanov. Svetlo a cesta odnikiaľ nikam – cesta z nekonečna do nekonečna. Pár zhmotnených okamihov nečasovosti akoby v tejto skladbe dosahovalo až vesmírny priestor. Bolo cítiť, že Charles Olivier Munroe detailne prežíval Godárovu partitúru a snažil sa pred poslucháčmi odkryť aj s ňou spojenú reč symbolov. V expresívnom, majestátnom i zachmúrenom duchu pokračoval aj *Koncert pre klavír a orchester* č. 24 c mol, KV 491 od Mozarta. Koncert, ktorý patrí k najkrajším klenotom klavírnej koncertantnej literatúry, odkrýva svety u Mozarta nezvyklé – pátos, búrlivý smútok, vášnivý vzdor i hlbokú meditáciu o živote. Protagonistkou

večera bola slovenská klaviristka **Daniela Varínska**, známa svojím introvertným prienikom do interpretujúceho diela. Svoju povest umenia tvorby tónu s množstvom odtieňov potvrdila najmä v pomalejšej časti, kde naplno rozospievala hlboké tóny vyvierajúce zo skladateľovej stiesnenej duše. Umiernený výraz a ušľachtilý poetický tón sa však nie vždy spojili s temným až ťaživým výrazom orchestra, a tak výsledný dojem z kreácie krajných rýchlych častí (narušený i drobnými technickými indispozíciami interpretky) bol trochu rozporný. Doménou kanadského dirigenta Charlesa Oliviera Munroea a fažiskom dramaturgie jeho koncertov, ako nás už neraz o tom presvedčil, sú inštrumentálne bohaté partitúry so silným dramatickým nábojom a množstvom orchestraálnych farieb. Symfonická báseň *Smrť a vykúpenie*, op. 24 nie je prvou partitúrou R. Straussa, ktorú Munroe s rozhlasovým orchestrom uviedol. A tak sme sa opäť mohli kochať jeho umením pointovania kontrastov, gradácie dramaticky vypätých miest

a širokou dynamickou škálou orchestraálneho zvuku. Výkon, ktorý na záver koncertu orchester predviedol, potvrdil, akú dôležitú úlohu zohráva zanietenosť a osobnosť vklad dirigenta do zložitého procesu premeny mŕtvej partitúry v živú hudbu.

A.G.



FOTO ARCHIV

K JUBILEU ÚČINKOVANIA ČF V BRATISLAVE

Sto rokov od prvého vystúpenia Českej filharmónie v Bratislave (4. 1. 1902) bolo podnetom pre nášho dirigenta **Jacka Martina Händlera** usporiadať jubilejný koncert so „svojím“ orchestrom **Pressburger Philharmoniker**, za početnej spoluúčasti (asi 18 hráčov) viacerých popredných sólo hráčov i ďalších členov Českej filharmónie. Koncert, ktorý sa konal 6. 1. 2002 v Zrkadlovej sieni Primaciálneho paláca v Bratislave, bol venovaný skladbám W. A. Mozarta. Medzi svižne prednesenou predohrou k opere *Figarova svadba* KV 492 a záverečnou, Pražanom venovanou *Symfóniou D dur* KV 504 (*Pražskou*), zaznela *Koncertantná symfónia pre flautu, hoboj, lesný roh, fagot a orchester* Es dur KV 297b (Anh. C14.01). Početné obecenstvo si zrejme ani nebolo vedomé toho, že to bola vlastne premiéra tohto diela na Slovensku v novej rekonštruovanej verzii, ktorú pred niekoľkými rokmi vypracoval známy mozartovský expert Robert D. Levin. Osud tohto v Paríži skomponovaného diela pripomína zložitú detektívku, ktorá dodnes nie je celkom objasnená. Na tomto mieste iba letmo načrtujeme celú problematiku. Aj u nás sa častejšie uvádza verzia tohto diela pre klarinet, hoboj, lesný roh a fagot.

To však nie je jeho pôvodné znenie (flauta, hoboj, lesný roh a fagot). Mozart dielo skomponoval na podnet riaditeľa „Concert spirituel“ Legrosa pre svojich dobre známych štyroch hráčov na dychové nástroje mannheimskeho orchestra. Skladbu napísal Mozart „v najväčšej náhlivosti“, pravdepodobne od 5. do 8. apríla 1778, a partitúru poskytol na rozpis, na čo boli vyhradené štyri dni, pretože premiéra mala byť už 12. apríla (vtedy neskúšali viac než deň). Ale na základe intrigy nezadal dielo na opísanie a namiesto toho uviedli skladbu s rovnakým obsadením od G. M. Cambiniho a Mozartova skladba akosi zmizla. Že skladba existovala, vyplýva aj z Mozartovho listu otcovi z 1. mája 1778, v ktorom píše, že „concertisti boli a sú do nej celkom zamilovaní“. Z toho môžeme usudzovať, že sólisti, pre ktorých Mozart party skompo-

noval „na telo“, tieto s Mozartom precvičili alebo aspoň prediskutovali. Ďalší dôkaz o existencii skladby vyplýva z ďalšieho listu otcovi, kde mu oznámil, že „koncertantnú symfóniu mi odkúpil Legros – myslí si, že len on ju má, to však nie je pravda; ešte ju mám čerstvo vo svojej hlave a akonáhle prídem domov, znova ju napíšem.“ Tento úryvok z listu svedčí aj o geniálnej fotografickej pamäti Mozarta. Autograf skladby sa však nenávratne stratil. Roku 1869 sa v pozostalosti významného mozartovského bádateľa Otta Jahna objavil opis koncertantnej symfónie, avšak nie pre pôvodné obsadenie sólových partov, ale pre klarinet, ho-



ZO SLÁVNOSTNÉHO KONCERTU

boj, lesný roh a fagot, síce bez udania autora, avšak najväčší mozartológovia o Mozartovom autorstve nepochybovali. Tak sa táto skladba začlenila do Köchlovho zoznamu, pravda s dodatkovým číslom. Avšak v 6. vydaní Köchlovho zoznamu z roku 1964 sa odrazu dostala skladba bez ďalšieho vysvetlenia do skupiny dubióznych a podvrhnutých diel. Analýzy ukázali gramatické chyby a iné nezrovnalosti, ktorých sa Mozart nikdy nedopustil. Okrem toho je obsadenie sólového kvarteta iné než bolo v origináli. Z týchto faktov a štýlovej kritiky vyplynul záver, že ide o úpravu diela od neznámeho autora. Partitúra obsahuje podstatné znaky Mozartovej originálnej predlohy, ale úpravou došlo k výrazným zmenám. Svetoznámy mozartológ Robert D. Levin detailne analyzoval Mozartovu kon-

certnú formu vo všeobecnosti, z hľadiska špecifickosti a odlišnosti od iných jeho súčasníkov. Výsledkom jeho podrobnej práce bolo zistenie, že štruktúra sólových hlasov súhlasí s Mozartovou formou, nie však orchesterálna sadzba. Okrem toho sú orchesterálne ritornely v prvej časti pridlhé, v druhej časti prikrátke a najmä v tretej časti konfúzne. Levin prikrátil k rekonštrukcii partitúry v zmysle čo možno najbližšieho kontaktu s Mozartovými kompozičnými zámermi, pričom najmä vo finálnej časti sú Levinove zásahy dosť závažné. Okrem toho sa Levin vrátil k pôvodnému nástrojovému obsadeniu (teda flauta, hoboj, lesný roh, fagot). Levin skomponoval aj kadencie a vstupy.

Kvarteto sólistov Mozartovej koncertantnej symfónie na bratislavskom predvedení tvorili špičkoví hráči sekcie dychových nástrojov Českej filharmónie, sólo hráči nástrojových skupín: **Jiří Válek** (flauta), **Ivan Séquart** (hoboj), **Ondrej Vrabec** (lesný roh), **František Herman** (fagot). Títo vzácni umelci vytvorili nádherný, dokonalý zvukový rámec pre prezentáciu tohto diela po štýlovo čistej, umelecky do všetkých nuansí vyzelovanej stránke. Kvarteto sólistov v plnom rozsahu potvrdilo slávnú tradíciu Českej filharmónie, ktorej jadro tvorí predovšetkým skupina dychových nástrojov. Spolu s citlivo vedeným sprevádzajúcim orchestrom stal sa tento večer vzácnym sviatkom, ktorý ukončil muzikantsky svieži prednes známej „Pražskej“ symfónie majstra.

Spojené orchestre, asi 42 hráčov, ktorí sa tlačili na neveľkom pódii „zrkadlovky“, boli, pravda, trochu predimenzované – zvukovo by naplnili veľkú sálu. Pravda, ak si „puristi“ historickej interpretácie myslia, že pre tento koncert by bolo primeranejšie „polovičné“ obsadenie, mali by len čiastočnú pravdu; v Mozartovej dobe bolo obsadenie orchestrov menšie, menilo sa však od prípadu k prípadu a od mesta k mestu. Mozart mal však niekedy k dispozícii aj veľké súbory – do 40 huslistov, 10 kontrabasov atď., čo je obsadenie väčšie než vyžaduje napríklad Brucknerova symfónia dnes. Mozart bol rád a tešil sa z takého „mamutieho telesa“. Máme doklady, že napríklad aj v starej Bratislave v Mozartovej dobe sa pri zvláštnych príležitostiach spojili všetky šľachtické kapely, vojenská hudba atď. pre rovnako veľké obsadenie. Temperamentné predvedenie „Pražskej“ bolo odmenené frenetickým potleskom, čo si vynútilo opakovanie finále symfónie.

PAVOL POLÁČ

„Bokesovský“ KONCERT V MIRBACHU

Program nedeľného matiné v Mirbachovom paláci 20. januára tvorili skladby viacerých slovenských skladateľov, no dal by sa označiť aj ako „bokesovský“, nakoľko tri z piatich uvádzaných diel nejako súviseli so skladateľom Vladimírom Bokesom. Koncert otvoril výber z *Bagatel, op. 18* od Dezidera Kardoša v Bokesovej úprave pre štvorročný klavír, v podaní **Klavírneho dua Dezidera Kardoša** – Daniely Kardošovej a Tatiany Lenkovej. Toto základné didaktické dielo slovenskej hudby, spracúvajúce východoslovenské ľudové melódie v cyklickej forme, si nesporne zaslúži aj úpravu pre štvorročný klavír, ktorú Kardošov žiak zvládol spoľahlivo – skladba bola „dobře posadená“. Interpretácia v podaní Klavírneho dua pekne odrážala výrazovú rôznorodosť Kardošovho cyklu, i keď trochu trpela rytmickou nesúhrou klaviristiek. Slovný komentár Daniely Kardošovej na začiatku koncertu však pripomínal zašlé časy kultúrnych úderiek...

Nasledujúca kompozícia pochádzala z pera Miloša Betka, žiaka V. Bokesa, neskôr študujúceho v Paríži. *Walter in Baden* – klavírna verzia slovnej hračky bez slov vychádza z rovnomenného scénického diela pre spevákov a komorný súbor z rokov 1988/89, kedy Betko študoval skladbu na VŠMU u V. Bokesa. Klavírna verzia diela odznela v premiérovom podaní **Františka Perglera**, ktorý multiseriálnu kompozíciu, výrazne nesúcu stopy francúzskej farebnosti (až elektroakustickej), zahral s maximálnym zanietením a spamätí.

Ďalšia skladba bola tiež založená na farbe – *Sonáta pre harfu a flautu* od Milana Ha-

lušku je typickým postmoderným archaizujúcim dielom, pohybujúcim sa na hranici rôznych štýlových období, v ktorom však už len samotné nástrojové obsadenie v spojení s prevažujúcim konsonantným výrazom zvolenej hudobnej reči mohlo vyvolávať podozrenie z gýča. Našťastie, Haluškovci sa v trojčasťovej kompozícii podarilo nastoliť presvedčivé pravidlá hry – v miestach, kde už kliše „v cukrovej vode“ začína kypieť, skladba dokáže prekvapiť a zaujať – napríklad efektmi inštrumentácie v rondovej 3. časti. Sonáta zaznela v podaní harfistky **Adriany Antalovej** a flautistky **Moniky Štreitovej** – **Popelárovej**, ktoré dobrou interpretáciou prispeli k veľkému úspechu diela u publika.

Nasledovala očakávaná premiéra *Sonáty č. 3 pre klavír, op. 32* (1980) od Vladimíra Bokesa, uvedená po 21 rokoch od svojho vzniku. Pri počúvaní skladby sa mi vynárali myšlienky, akoby citáty neznámych autorov, ktoré postupne viedli k úplnému prijatiu a pochopeniu premiérového diela: „Na Bokesa treba mať čas“ – keď prijmem túto východiskovú tézu, dostaneme sa pri recepcii 3. sonáty do zvláštneho druhu hľbokej meditácie, v ktorej sa stráca pojem o čase. Jednočasová kompozícia je založená na vzťahu dvoch kontrastných prvkov, z ktorých prvý sa pri svojich návratoch výraznejšie nemení a druhý neustále prechádza rozsiahlymi transformáciami. Vďaka úplnému pochopeniu diela a technickej suverenite klaviristky **Eleonóry Škutovej** zápis bol povýšený presne do tých hudobných sfér, kam patrí. Táto hudba je, samozrejme, tak, ako pri iných Bokesových



skladbách, zvukovo divoká, ťažká – a tak sa niektorí laickí poslucháči na stoličkách časom začali mrvíť. Avšak Bokes akoby sa im stále snažil tlmočiť: „Počúvajte hudbu, potom ju pochopíte. Nedá sa to rýchlo a povrchne.“ *Sonáta č. 3* mohla trvať večne...

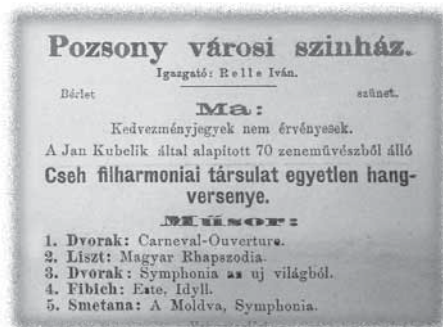
Záver koncertu patril Ivanovi Hrušovskému a jeho *Fantázii, introdukcii a fúge v starom slohu pre klavír štvorročne* (1986) v podaní Klavírneho dua Dezidera Kardoša. Keby majster Hrušovský ešte žil, určite by sa interpretácii svojej kompozície nepotešil – i keď romantická introdukcia vyznela presvedčivo, nevyváženosť hlasov, nezrozumiteľná artikulácia a „šmír“ v rýchlych pasážach fúgy boli častou samozrejmosťou, ktorá výsledný dojem z diela pokazila – bohužiaľ, nepočuli sme teda Hrušovského „fantáziu“, ale iba hudbu etudového charakteru.

Celkovo vydarený koncert, uskutočnený v spolupráci so Spolkom slovenských skladateľov, sa stretol s vysokou návštevnosťou a úspechom.

PAVOL ŠUŠKA

K storočníci prvého účinkovania ČESKEJ FILHARMÓNIE v Bratislave

Krátko po prvom zahraničnom koncerte Českej filharmónie, 17. decembra 1901 vo Viedni pod taktovkou Oskara Nedbala, koncertovala Česká filharmónia 24. januára 1902 v dnešnej historickej budove SND v Bratislave, s dirigentom Ludvikom Čelanským. Dobová tlač (Pressburger Zeitung, Hiradó, Pressburger Tagblatt) reagovala na túto mimoriadnú udalosť veľmi pozitívne. Legendárna postava vtedajšej kultúrnej Bratislavy, mestský archivár Johann



Batka, v Pressburger Zeitung 25. januára 1902, vyzdvihol prvotriedny výkon orchestra, ktorý nezabudnuteľne zarezoval u publika.

Na podujatí, ktoré pripomenulo historický koncert českých umelcov vo viacnárrodnej Bratislave, účinkoval pokračovateľ Bratislavskej filharmonickej spoločnosti, Bratislavskí filharmonici – Pressburger Philharmoniker s dirigentom Jackom Martinom Händlerom.

PREHLIADKA MLADÝCH KONCERTNÝCH UMELCOV

„LUXUS“ alebo lámanie rekordov...

V polovici decembra (14. a 15.) sa v Bratislave lámali rekordy. Extrémne mrazy nezažilo mesto vraj niekoľko desaťročí. Na oboja večery boli ohlásené tri koncerty pod spoločným názvom **Prehliadka mladých koncertných umelcov**. Aj na oboch popoludňajších akoby mrzlo. V koncertnom štúdiu 2 Slovenského rozhlasu, kde sa koncerty konali, niekde uviazlo nielen obecenstvo, ale aj atmosféra podujatia, vrátane interpretačných výkonov...

Podľa programového bulletinu prehliadku pripravil Spolok koncertných umelcov (SKU) so Slovenským rozhlasom. Už od počiatku chýbala cyklu viditeľnejšia propagácia, čo je zvláštne vzhľadom na fakt, že ide o nové podujatie koncertov SKU, ktorý sa len nedávno „odtrhol“ od materskej Slovenskej hudobnej únie.

Vedenie SKU má blízko k Vysoké škole múzických umení (VŠMU), tak sa dramaturgia výberu interpretov upriamila na talenty tejto školy, čo je čin šľachetný a veľmi potrebný. Škoda len, že sa v tomto prípade úplne minul účinku. Koncerty pripomínali skôr „slabší odvar“ nejakého interného školského koncertu, než dôstojnú prezentáciu najlepšieho slovenského interpretačného dorastu, aký by mala škola vychovávať. Nehovoriac o slabej účasti (na prvom koncerte bolo prítomných 29 poslucháčov, na druhom spočiatku 34, neskôr 26), čo je vecou marketingu a prvoradou aktivitou akéhokoľvek, hoci aj štátneho hudobného subjektu (ktorý musí na záver roka „vykázať“ peniaze, lebo prepadnú...).

V tejto „zamrzutej“ atmosfére vystúpili prvý podvečer na samostatných recitáloch dvaja klaviristi, doktorandi VŠMU **Kamil Mihalov** a **Dušan Šujan**. **Mihalov** siahol po náročnom cykle Musorgského *Obrázkov z výstavy*. Pravdepodobne ide o rozpracovaný študijný projekt, pretože výkon na koncerte určite nemožno akceptovať ako finálny výstup. Základné naštudovanie diela **Mihalov** zvládol, chýbala mu však umelecká nadstavba a individuálna výpoveď. Toto, po výrazovej stránke náročné dielo si do svojho repertoáru zaraďujú zrelí umelci a pre viacerých je dlhoročnou osobnostnou výzvou. Nedávno dielo famózne interpretoval Jevgenij Kissin vo viedenskom Musikvereine a po takomto zážitku sa uši

poslucháča len ťažko uspokojia s absenciou napríklad výrazových rozdielností jednotlivých častí, ich charakterov, dejov, postáv..., rovnako aj s nedostatočnou gradáciou na malých a veľkých plochách, neistotou techniky, preznievajúcim pedálom, impulzívnym „lámaním“ agogiky v hlavných témach, ako aj v ďalších pianistických detailoch, ktoré spoločne vytvárajú to magické napätie a krásu diela. **Mihalov** je talent, ktorý by sa však nemal uspokojiť s priemernosťou.

Dušan Šujan je meditatívnejší typ, s kultivovaným tónom, nachádzajúci svoje priority v maľbe zvukových obrazov, objavujúc pritom tie najrôznejšie odtienky pestrej palety farieb. Jeho naturelu zodpovedal aj výber diel: Debussyho *Obrázky I.*, Rachmaninovova *Etuda – obraz č. 5* a Skriabinova *Sonáta – fantázia č. 2* gis mol. Najmä v nej vyzneli prednosti Šujanovho interpretačného umenia. Z jeho prejavu však vyžarovala úzkosť. Akoby mladému umelcovi niečo chýbalo – snáď nádyh „čerstvého vzduchu“, energia, prílív umeleckej inšpirácie či

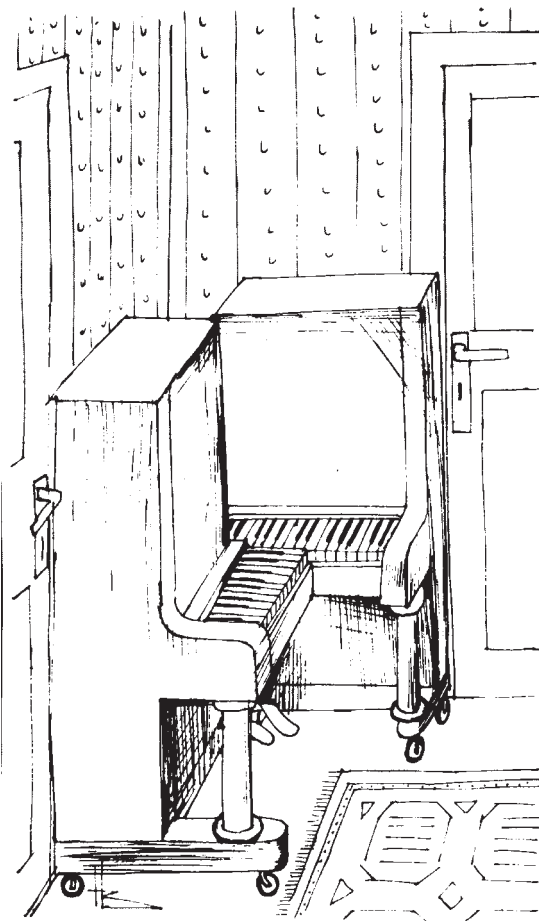
odstup a nadhľad nad pretrvávajúcim status quo. Šujanova hra možno časom získa väčšiu iskru a zbaví sa aj drobných chybičiek krásy.

Druhý koncert cyklu uviedli mladé umelkyne, ktoré profesionálne ovládajú nielen hru na svojom nástroji, ale aj interpretované diela. **Monika Štreitová – Popelárova**, doktorandka VŠMU hry na flaute, má podľa bulletinu vo svojom repertoári vyše päťdesiat premiérových uvedených skladieb a špecializuje sa na súčasnú hudbu. **Mária Kormanová** vyštudovala na VŠMU hru na akordeón, v súčasnosti študuje na tejto škole hudobnú teóriu a zároveň pedagogicky pôsobí na Konzervatóriu v Žiline. Netradičné duo ponúklo aj netradičné diela a už týmto nápadom sa stalo oživením dramaturgie – M. Piaček: *Escape from Slovakia – Escape from Paradise* a R. de Boise: *Zverokruh*. Bulletin neobsahoval informácie o dielach, len to, že v prípade Piačekovej skladby išlo o premiéru. Obe interpretky hrajú na rovnakej „frekvencii“, technicky a výrazovo bezchybne, snažiac sa poslucháčom priniesť radosť z hudby. Takéto výkony by mali zdobiť každý koncert Prehliadky mladých koncertných umelcov.

Druhú polovicu koncertu vyplnilo komorné zoskupenie **Katarína Kleinová**, študentka VŠMU hry na violončelo, a **Zlatica Poulová**, docentka tejto školy, odboru komorná hra a klavírna spolupráca. Atmosféra a umelecký výkon tejto časti boli snáď najrozpačitejšie zo všetkých. Jednak v hľadisku sedelo niečo cez 20 poslucháčov, jednak hra nezodpovedala zamýšľanej vážnosti akcie. Klaviristke napríklad zabudli priklopiť veko klavíra – základný predpoklad pri komornej hre so sólovým nástrojom, a tým celý koncert sprevádzal zásadný rušivý moment, znemožňujúci koncentráciu: sprievodný nástroj bol silnejší než sólový... **Kleinová** je typom subtilnej interpretky s „drobnou“ prstovou technikou a sýtim tónom, plným farebných odtieňov.

Čo dodať na záver? Snáď pranie, aby sa študentom a doktorandom VŠMU ponúkali dôstojnejšie formy prezentácie, aby úroveň výkonov nevyzváňala čoraz naliehavejšie na poplach a aby sa financie určené na túto akciu využili v budúcnosti na hodnotný projekt.

ALEXANDRA SCHMIDTOVÁ



KONCERT

PRE ŠTRNÁSTICH DIVÁKOV

Celkom nečakane, bez akejkoľvek reklamy a mediálnej podpory, sa z predvianočnej hudobnej ponuky vynorila **Prehliadka mladých koncertných umelcov**. Tvoril ju cyklus troch polrecitálov, pričom posledný z nich, vokálny, „som bol poverený“ navštíviť. Pred štrnástimi (!) divákmi sa v Štúdiu 2 Slovenského rozhlasu predstavili sopranistka **Hana Medková** a basista **Jozef Benci**, s klavírnym sprievodom **Jany Nagy-Juhászovej**.

Všelijaké myšlienky prejdú hlavou recenzenta na takto navštívenom podujatí, predovšetkým pátra po vinníkovi organizačného fiaska. Podľa bulletinu usporiadateľmi prehliadky boli Spolok koncertných umelcov a Slovenský rozhlas. Ich povinnosťou bolo postarať sa aspoň o minimálnu propagáciu a osloviť okruh potenciálnych záujemcov. Prázdna sála musí pôsobiť na účinkujúcich deprimujúco (hanbiť by sa mali najmä organizátori), navyše, škoda premárnenej príležitosti. Vystúpení pred verejnosťou mladí umelci nemajú nazvyš.

Žiaľ, ani dramaturgia koncertu nenasvedčovala o ambíciách prekročiť školské

parametre. Sólisti sa striedali po každom čísle, chýbal ucelený blok. Z umeleckého hľadiska priaznivo zapôsobil výkon Hany Medkovej. Mäkký, okrúhly lyrický soprán má podopretý spoľahlivou technikou, vďaka ktorej v árii z Bachovej kantáty *Jauchzet Gott in allen Landen* a árii z Mozartovej ope-

ry *Il re pastore* mohla uplatniť schopnosti ozdobného spevu, kultivovaného frázovania a štýlovej čistoty. Lyrický výraz dominoval *Dvom piesňam* na verše J. Smreka od Alexandra Moyzesa. V árii *Manon* z rovnomennej Massenetovej opery a v *Olympii* z Offenbachových *Hoffmanových poviedok* presvedčila opäť bezpečnou koloratúrou, koncentrovanými výškami (aj keď neriskovala najvypätejšie polohy) a prostým pôvabom výrazu.

Jozef Benci sa momentálne nachádza ešte v štádiu vývoja, dozrievania pravého basového materiálu a hľadania správnej techniky. Zatiaľ mu robí problémy ovládnuť svoj bohatý hlasový fond, máť ho vo všetkých polohách a dynamických rovinách pod kontrolou. Najväčšmi sa vokálno-technické manko prejavilo v chúlостivých ukážkach z Händlovho *Xerxa* (ária *Ombra mai fu*) a v Beethovenovej piesni *In questa tomba oscura*. Chýbala im tónová mäkkosť, plasticosť a pokojná kantiléna. Charakterovo bližším bol Bencimu Holoubkov komický ladený cyklus piesní *Panpulóni*. Vyhovovať mu tiež mohol Borodinov rozšafný Končak, keby hlas bol vyrovnanější v polohách a nespoliehal sa iba na zvučnosť v stredoch. Rovnako záverečný Silva z Verdiho *Ernaniho* potvrdil, že mladého basistu na ceste k profesionalite čaká ešte veľa práce. Oboch spevákov na klavíri sprevádzala Jana Nagy-Juhászová.

PAVEL UNGER



X. ročník Detského hudobného festivalu Jána Cikkera v dňoch od 3. mája do 5. mája 2002

súčasťou festivalu je

DETSKÁ INTERPRETAČNÁ SÚŤAŽ (DIS) V SÓLOVEJ HRE NA SLÁČIKOVÉ NÁSTROJE

Vyhlasovateľ:
Organizátor:

Ministerstvo školstva Slovenskej republiky
Základná umelecká škola J. Cikkera, Banská Bystrica, Nadácia Jána Cikkera,
Asociácia učiteľov hudby Slovenska, Slovenský hudobný fond, Okresný
a Mestský úrad v Banskej Bystrici

PROGRAM FESTIVALU

3. mája 2002 (piatok)	od 12.00 do 16.00	príchod účastníkov, prezentácia v ZUŠ Štefánikovo nábrežie 6, ubytovanie
	o 18.00	otvorenie festivalu – 1. festivalový koncert, vyžrebovanie poradia súťažiacich v prvom kole DIS, večer si zabezpečia účastníci sami
4. mája 2002 (sobota)	od 8.30 do 16.30	I. kolo DIS v sólovej hre na sláčikové nástroje
	o 18.00	2. festivalový koncert, po koncerte oznámenie mien súťažiacich postupujúcich do II. kola
5. mája 2002 (nedeľa)	od 8.30 – 12.00	II. kolo DIS v sólovej hre na sláčikové nástroje
	o 14.00	vyhlásenie výsledkov DIS, koncert najúspešnejších účastníkov DIS

Historická budova DJZ znovuotvorená

V súvislosti s nedávnym otvorením (20. 12. 2001) zrekonštruovanej historickej budovy **Divadla Jonáša Záborského v Prešove**, treba sa tiež pristaviť pri divadelných dejinách metropoly Šariša, ktoré sú späté aj s touto skvostnou architektonickou perlou. Budova bola postavená už v roku 1881 (!) podľa plánov košického staviteľa Michala Répászkeho. Interiér bol dielom budapeštianskeho maliara Lehmana a majstra Horovitza. Svojím vzhľadom pripomínala budapeštianske divadlo Népszínház (Ľudové divadlo). Nahradila staršie Mestské divadlo z roku 1833, ktoré stálo na dvore hostinca U Čierneho orla, kde bolo len 46 stoličiek a niekoľko lôží, no aj tak v nej po sprevádzkovaní v roku 1834 prebiehal čulý divadelný život. Hosťovali tu renomované divadelné spoločnosti (Endre Labára, Andora Geroffyho, Júliusa Aranyossa). S nemeckou Ulrychovou spoločnosťou tu roku 1837 vystupovala chýrna herečka a speváčka Róza Déryová.

Prvé predstavenia v novej budove, keďže stará už kapacitne nevyhovovala, sa konali už v marci 1881. Spočiatku sa viažu najmä na divadelné aktivity miestneho maďarského ochotníckeho súboru (patril pod patronát Prešovského Széchenyiho kruhu – Eperjesi Széchenyi kőr). Striedali ho nemecké divadelné spoločnosti (Dornova, Ludwigova).

Na prelome storočí v nej hosťovali viaceré profesionálne divadelné spoločnosti, z ktorých najmä maďarské reagovali na dopyt obecnstva po operetách (Jacquesa Offenbacha, Johanna Straussa, Franza von Suppé, Charlesa Lecocquea).

Po roku 1918 divadelný život iniciatívne rozvíjal Divadelný odbor Československej besedy a Robotnícky samovzdelávací krúžok. Od roku 1921 začali v Prešove sporadicky hosťovať profesionálne slovenské divadlá: Slovenské národné divadlo, Východoslovenské národné divadlo v Košiciach (1930), Stredoslovenské divadlo (1933). Naďalej tu hrávali aj ochotníci a dokonca našťudovali aj niečo z repertoáru Osvobozeného divadla. Roku 1932 tu hosťovalo Divadlo Spejbla a Hurvíňka Josefa Skupu.

V rokoch 1939 až 1941 bola divadelná budova z bezpečnostných dôvodov zatvorená. Otvorená bola až vďaka Františkovi Rellovi,

režisérovi, hercovi, prekladateľovi, organizátorovi, jednému zo zakladateľov ochotníckeho krúžku Jonáš Záborský (1940).

Ako riaditeľ Slovenského divadla v Prešove (1945 – 1954) zaslal sa o opravu vojnou poškodené divadelnej budovy, v ktorej začala svoju činnosť transformovaná činohra. Po odchode väčšiny členov pôvodnej prešovskej činohry na čele s Andrejom Chmelkom do Košíc, pozval totiž F. Rell do Prešova hercov práve rozpušteného nitrianskeho divadla. Vďaka Rellovej odvahe i odvahe hercov, napriek negatívne postojom Povereníctva školstva a kultúry, začal činoherný súbor postupne dávkoval aj spevoherné predstavenia (už od roku 1946), aby sa potom prvou premiérou *Polskej krvi*

(13. 10. 1948) oficiálne predstavil ako samostatný spevoherný súbor. Odvtedy v historickej budove fungovali popri sebe dva samostatné súbory – činohra a spevohra a pri nej baletný súbor.

Roku 1990 historickú budovu zatvorili, čakala ju rozsiahla rekonštrukcia. Súbory vtedy dostali novú budovu, kapacitne väčšiu, no hlavne s dokonalým technickým riešením a vybavením javiska a so všetkým, čo starej budove chýbalo. Stará divadelná budova so svojou chátarajúcou technickou nedovýbavenosťou nedokázala naplniť inscenačné predstavy domácich

i hosťujúcich umelcov. Interiérové malebné a akusticky výborné divadlo teda zatvorilo svoje brány. Ešte pred začatím rekonštrukcie existovali rôzne plány na jej budúce využitie. Najpreferovanejším bol variant – zriadiť v budove divadelné múzeum a otvoriť tu bábkové divadlo.

Obnovená historická budova divadla opäť žiari v plnej kráse, aj rekonštrukčne vylepšenými prevádzkovými priestormi. Dôležitú udalosť v divadelnom živote Prešova spečatilo pri slávnostnom otvorení aj odovzdanie symbolického kľúča bývalým riaditeľom DJZ Jánom Šilanom do rúk novoinštalovanému riaditeľovi Františkovi Javorskému a stalo sa svojím spôsobom zaväzujúce: vrátiť historickú divadelnú budovu jej pôvodnému účelu.

DITA MARENČINOVÁ



SCÉNA Z INSCENÁCIE PREDSTAVENIA SPEVOHRY DJZ V PREŠOVE

FOTO A. ŽILKA

VEČERY NOVEJ HUDBY, 14.-16. DECEMBRA 2001,
DIVADLO STOKA, BRATISLAVA

MAREK PIAČEK: *POSLEDNÝ LET* (LIBRETO: E. BONDY – E. KMEŤOVÁ, RÉŽIA: D. VICEN)

DANIEL MATEJ: *JOHN KING* (LIBRETO: Z. PIUSSI – L. BURGR, RÉŽIA: L. BURGR)

MARTIN BURLAS: *ÚDEL* (LIBRETO: M. BURLAS S CITÁCIOU TEXTOV L. WITTGENSTEINA, RÉŽIA: M. BURLAS)

LUBOMÍR BURGR: *SMŤ V KUCHYNI* (LIBRETO A RÉŽIA: L. BURGR)



POSLEDNÝ LET

Skončila opera v stoke?

Už dávno neožili bratislavské hudobné „kuloáre“ takým intenzívnym pohybom, ako po uvedení štyroch nových oper koncom minulého roka v divadle Stoka. Ševelí, šušká a šepoce sa stále: sú, alebo nie sú to opery?

V čase, keď Opera Slovenského národného divadla už roky evidentne nechápe ako jedno zo svojich poslání objednávanie, resp. uvádzanie pôvodnej domácej opernej tvorby, boli na pôde alternatívneho divadla uvedené štyri nové slovenské opery. Zmyslom týchto riadkov však nie je kritika dramaturgie „prvej“ scény.

„Opery v Stoke“ sú výstupom Združenia Pre súčasnú operu. Burgrova *SmŤ v kuchyni* a Burlasov *Údel* boli uvedené vo svojich obnovených premiérach, novinkami v pravom zmysle slova sú Piačekov *Posledný let* a Matejov *John King*. Každopádne, uvedenie všetkých štyroch oper v rámci troch Večerov (novej hudby) malo svoju spoločenskú razanciu a dramaturgický zmysel: štyri nové opery na jednom festivale upozornili na asynchrón s „pohybmi“ v „kamennom“ divadle a zároveň fungovali ako generačná, resp. skupinová výpoveď.

Aj keď diskusie o príslušnosti k tomu či onému žánru sa dnes zdajú byť irelevantné a niekdajšie definície bezzubé, predsa len: opera je vraj hudobno-dramatickým druhom, v ktorom má hudba podstatnú úlohu. Od muzikálu, spevohry či činohry so scénickou hudbou sa líši práve mierou dominan-

„Musíte mi veriť, aj keby to bolo len zo súcitu!“
„....Pesničky, výšivky, to nie je kultúra – to majú všetky primitívne národy... Našťastie nikto nevie, aký je ten národ v skutočnosti.“

(z opery *Posledný let*)

cie a integrovanosti hudobnej zložky v dramatickom celku. Mnohí od hudby v opere očakávajú schopnosť „veľavravne“ sprostred-

kovať emócie – operným fanúšikom v takom prípade neprekáža ani absencia adekvátneho javiskového tvaru, či bizarnosť libreta, ktoré dovolí umierajúcej hrdinke ešte niekoľko minút spievať tie najkrkolomnejšie koloratúrne pasáže, v reálnom živote vyžadujúce dokonalý zdravotný stav. Aplikujúc tieto klasické kritériá (či kliše?) – a uvedomujúc si ich dobovú absurdnosť – na spomínané diela príslušníkov „športovej cameraty“, zostáva konštatovať, že „Opery v Stoke“ operami sú aj nie sú (čo samozrejme nevypovedá o „kvalite“ diel a inscenácií ako takých). Hudba naozaj je – aj keď v rôznej miere – integrálnou súčasťou všetkých štyroch diel, zároveň však (snáď s výnimkou *Posledného letu*) sa často ocitá v polohe scénickej ilustratívnosti, resp. doplnku. (Nie je to však tak aj v prípade vo svete úspešne uvádzaných Glassových oper s indifferenčnou minimalistickou hudbou?). Významným momentom vo všetkých uvedených dielach je humor, prameniacy predovšetkým z parodizovania operného žánru a jeho kliše, ovplyvnený poetikou divadla Stoka



SMŤ V KUCHYNI

„Vieš čo varím?“ – Čo? „Kapustu.“
Vždy, keď mám depresiu, varím kapustu.“

(z opery *SmŤ v kuchyni*)

„Verdiho, rodinu, civilizáciu a budúcnosť máme radi všetci.“
(Martin Burlas)

i špecifickosťou jeho publika. V Stoke „funguje“ ako vtip aj to, čo inde pôsobí trápne, resp. inak. Na druhej strane, aj vulgarizmy toho najhrubšieho zrna tu málokomu vyrazia dych a v tomto prostredí vyznieva vtipne napríklad už samotné „operné“ spievanie. S tým všetkým autori rátať. Typicky „stokovské“ sú najmä hovorené pasáže a dialógy (*John King, Smrť v kuchyni*) za účasti a často z pera výraznej Zuzany Piusi. Sú síce zdrojom špecifickej divadelnej poetiky a pobavenia publika, zároveň však tieto hovory „o živote a o ničom“ miestami stierajú kontúry medzi jednotlivými libretami. Každý zo štvorice autorov rezignoval na libreto s klasickou dramatickou výstavbou a mnohí neodolali princípu koláže, alúzií a citátov, pričom krajný pól predstavuje *John King*, programovo písaný ako sled organicky do seba zapadajúcich remakov.

„Prvá bulímystická opera“ *Smrť v kuchyni* od **Lubomíra Burgra** (1964) prináša výjavy z každodenného manželského života „obyčajných ľudí“. Začarovaný kruh partnerského spolužitia, životné sklamanie, nevera, banálnosť každodenne sa opakujúcich dialógov... Zdá sa, že východiskom je len Smrť... Burgr sa zatiaľ asi najintenzívnejšie zo skupiny zaoberá poetikou operného žánru, resp. hudobného divadla a v *Smrti v kuchyni* využíva ako režisér rôznorodé vyjadrovacie prostriedky, napríklad dvoj-obsadenie hlavnej protagonistky či „playbackovanie“ hovorených pasáží na predhratý záznam, vytvárajúc asynchrónny posun v „obrazoch“ a bizarnú významovú rovinu komunikácie. Fatálnu „nekompatibilitu“ Muža a Ženy podčiarkujú ich odlišné hudobné svety: Žena sa pohybuje v „tragických a depresívnych“ mantineloch operného kliše, Muž zase v „banálnejšom“ muzikálovom idióme. Publikum si bude asi dlho pamätať Ženin telefonát kamarátke v štýle operného recitátu s koloratúrou na slove „varím“...

Údel („Prvá masochistická opera“) od **Martina Burlasa** (1955) je „najzahmlenejším“ dielom štvorice. Minimum akcie na scéne, až oratoriálna statickosť podčiarkujú náznakovosť sujetu, v ktorom sa do popredia derú frustrácia, depresia a úzkosť. Znie melancholická, neoromantická hudba. Duševný (vzťahy na pracovisku) i telesný (fitness) masochizmus končí kolapsom hrdinu (i diela?). Celá opera sa „odohrá“ medzi dvoma civilizačnými zvukmi: predohrou je tu pípanie počítača pri „registrácii“ a epilógom zase pípanie monitora EKG po „kolapse“.

Opera *John King* („ballad opera“) od **Daniela Mateja** (1963) je vystavaná z alúzií a citátov známych operných diel a je čitateľná v dvoch rovinách: ako paródia operného žánru – jeho kliše i pátosu sprievodnej mašinerie – aj ako sled obrazov, abstrahujúcich námety zo súčasného života Slovákov. Komplex menejcnosti, „emigrantský“ komplex, motív večného (a dobrovoľného) „trápenia“, ktoré predsa musí mať zmysel... Názov opery je len slovnou hračkou a aj jej hudba akoby bola výsledkom hry. Predohra

„The name of this place is John King.“
– Who is John King? „John King was the first rock singer. Baroque singer.“

(z opery *John King*)



ÚDEL

(i dohra) je hudobne i textovo vystavaná z piesne *Aká si mi krásna*. Vnímateľná je však len jej pôsobivo statická „bezčasovosť“ a fragmenty slov, redukované na akési vzdychy a výdychy. Recitáty hlavnej hrdinky akoby boli vystrihnuté z opier priekopníkov slovenskej hudobnej moderny. V čísle *John King* zase motív (hudba?) z Händlovho *Mesiáša* vplynie do koloratúrnej pasáže Kráľovnej noci z Mozartovej *Čarovnej flauty*...

Posledný let s minimalistickou hudbou **Mareka Piačeka** (1972) tvorí „Dvanásť pohľadov na M. R. Š.“. Libreto vychádza z výrokov Milana Rastislava Štefánika a jeho súčasníkov o ňom. Piaček si ako jediný vybral historický námet a aj keď ignoruje klasické operné libreto a hlási sa ku Glassovmu modelu „obrazov“, je podľa mňa zo všetkých „najopernejší“. Demýtizovaný Štefánik tu oživa ako zúfalý hrdina bez istoty, že o jeho mesianistické poslanie niekto stojí. Hudobná aj inscenačná štylizácia oscilujú paradoxne medzi krajnými polohami: naivitou a patetickosťou. Zatiaľ čo v prípade spomínaných troch opier sú ich partitúry úzko späté s režijnými koncepciami, v *Poslednom lete* dokáže partitúra žiť svoj vlastný život a je otvorená rôznym pohľadom i divadelným prostrediam. Vo

Vicenovej inscenácii je opera rámcovaná prostredím múzea, v ktorom je jeho sprievodca – hovorená postava (F. Kovár) – raz rozprávačom, inokedy zase činohrným alter ego hlavnej postavy (S. Beňačka).

Všetky predstavenia boli vypredané a do Stoky pritiahli nielen tradičné publikum, ale aj médiá, operných recenzentov či dramaturgov Opery SND... Išlo o nízko rozpočtový projekt, realizovateľný zrejme len v prostredí alternatívneho divadla, ktorého societa nebazíruje ani na scénickej výpravnosti, ani na precíznosti hudobného naštudovania (apropro, a čo úroveň orchestrov v „kamených“ divadlách?). Odporcovia klasického operného repertoáru si prišli na svoje: speváci nielen výborne spievali, ale aj hrali a režiséri ponúkali prinajmenšom vtipné divadlo. Svoju pravdu budú mať zrejme aj tí, čo celý projekt považujú za operný „fade out“, ale aj tí, podľa ktorých Združenie Pre súčasnú operu tento žáner na Slovensku resuscitovalo. Zápletky je teda jasná...

ANDREA SEREČINOVÁ



JOHN KING

ROZHLASOVÝ ZÁPISNÍK

Ak obídeme atmosféru Vianoc (resp. času krátko po nich) a v nej tvorenú väčšinu rozhlasových relácií s hudobným i nehudobným obsahom, zostáva iba málo programov, ktoré nepoznačila sviatočná sentimentalita. K ním nepochybne patrí **Nočná pyramída**, vysielaná na stanici Slovensko 1 – z 20. na 21. decembra m. r. Hosťom redaktorky **Hany Beranovej** bol v tomto nočnom diskusnom fóre **Sergej Kopčák**, náš popredný operný spevák – basista, od roku 1983 stály hosť Metropolitnej opery v New Yorku. Kontroverzná osobnosť Sergeja Kopčáka, v rokoch 1974-1996 tiež sólistu Opery SND, vzbudzuje pri jeho pravidelných návratoch domov záujem nielen čitateľov krásneho spevu, ale i novinárov. Pravdou je, že ani jedným, ani druhým umelec nevychádza v ústrety. Na obdivovateľov síce nezanevrel, ale pre nezhody so súčasným vedením SND odmieta vystupovať na Slovensku. Pravda, okrem SND sú tu aj iné inštitúcie, ktoré by mohli (a mali) s Kopčákom otvoriť dialóg... Novinárov a publicitu umelec neobľubuje, vyhýba sa jej a ak niekomu dovoľí, aby ho „vyspovedal“, je to skôr výnimka než pravidlo. Takýto malý zážrak sa podaril známej rozhlasovej redaktorky Hane Beranovej, ktorá sa vyznačuje nielen vynaliezavosťou a odvahou pri získavaní svojich hostí (najmä do **Zrkadlenia**, exkluzívnej rozhlasovej relácie, venovanej kultúre a osobnostiam z rôznych druhov umenia), ale najmä pripravenosťou na každý vstup pred mikrofón. Tak to bolo aj v prípade Sergeja Kopčáka, ktorého má „prečítaného“ z dobre vedenej dokumentácie a z umelcových dostupných operných a koncertných vystúpení. A tak jej nočné dialógy so svetoznáмым basistom neboli improvizáciou, ale rozhovorom dvoch rovnocenných partnerov v rozhlasovom štúdiu. Beranová má odvahu – ale aj schopnosť – klásť aj provokatívne otázky na ktoré Sergej Kopčák, napodiv, otvorene odpovedal. Dotýkali sa najmä jeho „nevydarených“ štúdií na VŠMU, neskôr peripetií v Bulharsku, kde sa mu síce darilo u vokálneho pedagóga, ale do života zase osudovo zasiahol rok 1968, o následných ťažkostiach Kopčáka pri uplatnení sa doma, o narastajúcich úspechoch v slovenských divadlách a napokon o jeho výraznej kariére v SND a v zahraničí. Hovorilo sa tiež o nie jednoduchjej povahe umelca a jeho komplikovaných vzťahoch k našej prvej národnej divadelnej scéne... Kto mal iný názor na vec, mohol sa telefonicky ozvať priamo do štúdia. Nestalo sa tak. Na linke boli (azda až na jedného poslucháča) len Kopčákovi čítelia. Spevák bol

vďačný za ich obdiv, no mohol byť k ním ústretovejší v nasmerovaní na svoje novšie CD (bez propagácie vydavateľstva či predajne). Stačilo povedať, že slovenskí predajcovia hudobní a zvukových nosičov majú možnosť doobjednať si CD, ak je o ne záujem. Oni si už zistia kde a ako... Faktom je, že 11 zvukových nosičov s hlasom Sergeja Kopčáka je buď beznádejne rozobraných (z produkcie OPUS-u), alebo inak nedostupných (nahrávky z iných, väčšinou českých vydavateľstiev, kde vyšli S. Kopčákovi aj ostatné tri CD s piesňami Rachmaninova, Glinku a Dvořáka, J. Beneša a J. Filasa). Slovenský rozhlas mal tiež zaradiť do vysielania ukážku zo spomínaných novších nahrávok Kopčáka (hoci zo súkromného archívu hosťa), pretože naozaj tvoria vrchol piesňovej interpretácie. Bez ohľadu na túto chybičku krásy patrila Nočná pyramída s Hanou Beranovou a našim svetoznáмым basistom Sergejom Kopčákom k sviatočným zážitkom, prevyšujúcim mnohé čisto umelecky zamerané relácie.

Rozohrávky – pod týmto názvom sme 5. januára počúvali na rozhlasovej stanici Devín (15.00-16.00 h) reláciu autorky **Lýdie Dohnalovej** a redaktorky **Marty Földesovej**. Má to byť cyklus relácií – vždy s inými hudobnými hosťami. Nová relácia z produkcie **Redakcie symfonickej, opernej a komornej hudby** Slovenského rozhlasu sa nezakladá ani tak na umne premyslenom umeleckom slove, ako na autorom originálne vybraných a pozvaných hosťoch, ktorí majú čo povedať o sebe a o svojom smerovaní v hudbe, resp. o reflexii dnešného sveta. Ostatní spolupracovníci relácie hosťom takmer nevstupujú do monológov a dialógov, skôr slovo jemne dotvárajú hudobnými ukážkami z tvorby aktérov. Žiaľ, v rozhlase sa zaužívala prax neuvádzať názvy skladieb, ktoré tak tvoria skôr ilustratívnu zvukovú kulisu. Táto prax anonymity by sa mala po rokoch – nielen v tomto prípade – zmeniť.

Hosťia Lýdie Dohnalovej boli zaujímaví a nekonformní. Skladateľov zastupovala **Ľubica Čekovská**, autora a interpreta vo vážnom i populárnom žánri predstavoval vynikajúci slovenský trubkár **Juraj Bartoš**. Myšlienkové vstupy hostí boli v mnohom mozaikovité, ale z jednotlivých skĺbkov sa dal poskladať obraz dvoch zaujímavých osobností, ktoré uvažujú farbisto a mladistvo o svete, ktorý ich obklopuje v treťom tisícročí. Poslucháč si možno aj povzdychol nad optimizmom, ktorý na neho zavalil

z rozprávania dvoch reprezentantov mladej (a vekovo strednej) slovenskej hudby.

Treba si priať, aby aj ďalšie **Rozohrávky** boli rovnako zaujímavé, netradičné a priniesli pohľady na osobnosti našej hudby. Vďaka aj za nový autorský a redakčný prístup!

Na záver: Keď som porovnala celodennú intenzívnu rozhlasovú reklamu Nočnej pyramídy so Sergejom Kopčákom (podobné však bývajú aj pri iných hosťoch nočných kontaktných programov) a skromné rozhlasové avízo špecificky hudobnej relácie Rozohrávky, zamyslela som sa, či sa v tomto smere nedá niečo robiť najmä zo strany Redakcie symfonickej, opernej a komornej hudby SR, ale tiež z programového centra Slovenského rozhlasu. Poslucháčom pri podobnej nerovnováhe priamej propagácie a viacročnej absencii rozhlasového týždenníka často unikajú zaujímavé rozhlasové činy, najmä tie hudobné.

TERÉZIA URSÍNYOVÁ

ZO SLOVENSKÝCH OBRAZOVIEK

Keď som prijala ponuku redakcie sledovať hudobné dianie v Slovenskej televízii, netušila som, akú ľahkú a súčasne náročnú úlohu som na seba zobrala. Ľahkú preto, že v STV je hudby (myslím vážnej) pramálo. Náročnú zas kvôli faktu, že písať a komentovať situáciu, kedy nič nové nevzniká, je priam absurdné. Nové hudobné relácie sa nevyrábajú a ich eventuálna perspektíva závisí – pochopiteľne – od finančných zdrojov. Teda budúcnosť viac než hmlistá... Začala som teda pátrať. Najprv v ohlasovaných programoch tejto verejnoprávnej inštitúcie, potom na základe kontaktov v redakciách, ktoré sa venujú vážnej hudbe. Natrafila som na rôzne hudobné programy typu „šlágerparád“, na kaviareň Slávia, aj na záznam koncertov z trnavského Dobrofestu – i na záznamy z minulých ročníkov Bratislavských jazzových dní. Zbytočne som však hľadala avízo na hudobnú publicistiku, prezentovanú v relácii Da Capo (ako som sa dozvedela, od tohto roka je zrušená), či na skladateľské a interpretačné profily, medailóny umelcov, ktorými sa tak radi pýšime smerom do zahraničia. Zbytočne som hľadala záznamy koncertov z festivalov, ktorých na Slovensku nie je až tak málo, pričom nemám na mysli len BHS, ktoré sú v STV ka-

POKRAČOVANIE NA STR. 32

PARAFRÁZA NA TÉMU

Jana P. Kučeru: „...je hodne Hitlera ve Wagnerovi“

(ISE, Institut pro stredoevropskou kulturu a politiku 2001, 382 s.)

Zámerom publikácie, ktorá sa pred niekoľkými mesiacmi objavila na pražskom knižnom trhu, je vyvolať diskusiu. To je potiaľ správne, pokiaľ text tematizuje obsahy predpokladajúc aktualizáciu tak, aby sa buď pôvodné názory na tému zhodnotili, alebo aby sa doterajšie postoje korigovali. Hoci sa niektoré témy pre ich historickú vyčerpanosť javia ako hermetické, s takou témou sa autor vyrovnáva, relevancia diskusie vyvoláva však oprávnenú skepsu. Z historiografického hľadiska sú témy spôsobilé pre myšlienkovú renesanciu, rozhodujúci je však cieľ, ku ktorému smerujú v kontexte spoločenskej akceptácie, a následná diskusia musí prebehnúť bez samoučelných mechanistických znakov. V tom spočíva snaha autora, ktorý sprostredkováva precesuálnosť Wagnerovho myslenia na pozadí skladateľovej publikačnej činnosti, jej bezprostredných, dobovo viazaných i následných ohlasov, až do roku 1945.

Autorova publikačná aktivita je pozoruhodná (*Dějiny evropské civilizace*, zv. 1 a 2, 1997, *Dějiny Prahy*, zv. 1 a 2, 1998, *Kroniky českých zemí*, 1999, *Předěly staletí*, 2000 a i.), čo dáva tušíť dobre organizovanú tímovú prácu a rutinu. Navyše, ak má autor vydavateľa, akým je Institut pro stredoevropskou kulturu a politiku, a kniha je grantom Nadace Open Society Found Praha, tak voľba témy a inšpiračný zdroj sú zjavné. Záujem o skladateľa a jeho tvorbu je sekundárny, pozornosť sa upiera na postavu Hitlera a jeho osobné styky s wagnerovskou rodinou. Upresnenie titulu *Kapitoly z estetiky politiky* sa javí ako ústretové voči v Spojených štátoch propagovanej „political correctness“, zameranej viac na etiku politickej praxe než na kategoriálny systém estetiky, ktorý je s politickou praxou metodologicky nezlúčiteľný.

Predložená publikácia, s atraktívnym názvom vzhľadom na situáciu v kultúre postsocialistických krajín, by mohla mať aj názov „Je hodne Marxa, alebo komunizmu ve Wagnerovi“! Wagner vystupuje v úlohe revolucionára, je „homo politicus“, ako Kučera vecne konštatuje, hlása utopické názory, je utopický socialista, sympatizuje

s anarchistami, je „romantický antisemita“. Myšlienkový svet skladateľa je, ako vieme, konfliktný, ba v pomere voči jeho okoliu účelový. Keď sa revolucionár domáha „silného a krásneho človeka, nech mu revolúcia dá silu, umenie krásu“ (Umenie a revolúcia), tak tlmočí ideály, hodné Marxa. Napokon, medzi totalitnou predstavou nie-



ktorých ideológií niet podstatného rozdielu, azda len v tom, že národný socializmus otvorene propagoval holokaust. Jeho obeťami boli z ekonomických dôvodov najprv občania židovského vierovyznania, v skutočnosti sa program vyhladzovania týkal aj farebných, Slovanov a d. Podobne, ako je vo všeobecnosti zaužívané, autor pracuje s pojmom antisemitizmus nie vecne, nakoľko sa tento týka národov semitského pôvodu všeobecne. Rozvoj antisemitizmu má vhodnú pôdu všade tam, kde spoločnosť prechádza morálnou krízou a sociálnymi konfliktmi. Akceptovanie násilia a ideologizovanie nerovnosti ľudí vo vývoji dejín ak-

celerujú a tým prehlbujú spoločenské konflikty. Stali sa pôdou pre národný socializmus v Nemecku a predpokladom pre diktatúru (K. R. Popper: *Zum Thema Freiheit. Zur Theorie der Demokratie*). J. P. Kučera to síce dáva tušíť, no v popredí jeho záujmu ostávajú jednotlivé postavy, čo evokuje predstavu o zámere autora personifikovať vzťah Wagner-Hitler v podobe modelovej situácie pre formujúci sa neofašizmus a intenzifikáciu nacionalizmu v bezprostrednej prítomnosti. Aby čitateľ dešifroval zakódovaný, prípadne subtilný zámer autora, osobnosť Wagnera by musela byť výraznejšie fixovaná v povedomí širokej verejnosti, a to hlavne u mladšej generácie, a informovanosť o dobových dejinách by musela byť lepšia. Tomuto zámeru napomáha systematika autorovho postupu pri spracovaní témy, názorové premeny sledované v teoretických prácach publikovaných Wagnerom, propagácia jeho tvorby rodinou, prívržencami, účelové „využívanie“ jeho tvorby kultúrnou propagandou atď.

J. P. Kučera text rozvíja na pozadí mytológie, estetiky a politiky, teda v sotva zlúčiteľných ideových vrstvách. Preto bolo Wagnerovo myslenie v tomto kontexte a vo vzťahu ku skutočnosti odsúdené na zlyhanie. V hudbe bol racionálny len potiaľ, pokiaľ ju koncipoval, a to ani nie v libretách preplnených nepravdepodobnosťou a dramaturgickými zvratmi. Skladateľove filozofické výpady mohli byť atrakciou v podobe salónneho teroru voči okoliu. Jeho myslenie bolo príliš ovplyvnené subjektivismom, než by sa prejavilo v rovine logickej postupnosti.

J. P. Kučera už má skúsenosti s Wagnerom. K opere ho dovedla prax operného dramaturga v Prahe, čo bolo možno aj podnetom vzniku vecne koncipovanej publikácie pojednávajúcej o živote a poskytujúcej chronológiu vzniku opier skladateľa: *Richard Wagner – drama zrotené hudbou* z roku 1995.

Množstvo informácií, pozostávajúcích prevažne z vecných údajov, citácií, ich hustota bez komentára, nevytvára predpoklady, aby sa publikácia stala četbou pre širšiu verejnosť.

Že sa ešte vôbec diskutuje o skladateľovom ideovom – myšlienkovom svete a o jeho aplikácii na diela, v istom zmysle zapríčinila historiografia, ktorá predkladala interpretácie často z pozície subjektivismu. V tejto súvislosti výnimkou sú práce, ktoré sa zaoberajú skladateľovou kompozičnou technikou a metódou jeho kompozície. Interpretátori sledovali v prvom rade veľký význam jeho diela, ostatné skutočnosti len konšatovali, podceňovali, v reinterpretáciách falzifikovali. Pravdaže tu dochádza k protirečeniu, kam možno ľahšie vpliesť Wagnera, než hociktorého iného skladateľa, lebo je autorom synkretického žánru, ktorý komplementárnosťou textu, drámy a hudby je intencionálne ideologizovaný, alebo ho tak možno interpretovať. V prípade Bedřicha Smetanu to nikoho nenapadlo, ani v prípade Antona Brucknera, Franza Liszta, Eduarda Hagerupa Griega a podobne, hoci umelecky rovnako vyrástli z národného pátosu romantickej školy 19. storočia. Pravda, verbálne boli opatrnejší, lebo sa nedali zviest absurdnosťou subjektívneho preceňovania s absenciou autokritiky, ako ju Wagner cielene nasadzoval, a okrem toho boli inteligentnejší, Bruckner navyše až pokorný.

Wagner „úspešne“ zviazol autora a ten ho ako takého vpletá do siete svojho myšlienkového sveta. Stranou ostávajú prešetrovania a zdôvodňovania objektívnych súvislostí sociálnych, spoločensko – kultúrnych, psychologických diferenciácií a ich prepojenia na historický mechanizmus, na vzťah príčiny a účinku, na kategóriu náhody v dejinách. Autor publikácie je interpretátorom faktu. A napokon, čo je diskutabilné vyše 100 rokov po smrti skladateľa, ktorý kompozično-technicky pripravil pôdu pre ďalší rozvoj opery v 20. storočí?

Znalc opernej hudby 19. storočia vie, že Wagner, na rozdiel od C. M. Webera, vytvoril nový model národnej opery a ním ovplyvnil napríklad aj J. L. Bellu, ktorý Kováčom Wielandom vytvoril úplne iný apercipovaný umelecký obraz v slovenskej opernej tvorbe (M. Blahynka: *Zur Frage der Entwicklungsgeschichte des slowakischen Oper-schaftens des 20. Jahrhunderts*). Ako treba o takejto kauze diskutovať podľa názorového rozpätia J. P. Kučeru?

Mýtus a symbol v umení menia obraz a účinok v súlade s rozvojom dobových ideí. Aj Logem (*Prsteň Nibelungov*) personifikovaný intelekt mení svoje oznámenie zoči – voči počítačovým systémom, kresťanské symboly *Tannhäusera*, *Lohengrina*, transcendentálnu etiku kresťanstva *Parsifala* poníma ateista a súčasník v styku s racionálnosťou denného života v rizikovej spoločnosti modifikovane. Umelecké dielo pôsobí predovšetkým bezprostredným estetickým účinkom, hoci z teoretického hľadiska je jeho sociálna determinácia pre estetickú predstavivosť a tvorivú fantáziu smerodajná. Dôkazom tohto prepojenia je aj Wag-

nerovo dielo. Táto komplementárnosť je narušená v okamihu, keď dôjde k aplikácii skladateľovej ideológie na jeho tvorbu. To sú situácie, ktoré interpretátor musí obísť. Je to postoj, ktorý si autor zvolí. Skutočným objektom kritického nazerania autora je Wagner so svojimi provokatívnymi charakterovými vlastnosťami ľudsky nevyrovnaného a slabého človeka, až po osobný, emocionálny vzťah Winifred Wagnerovej k Hitlerovi. To je síce atraktívne poznanie, ale pre pretrvávajúce napríklad hudobno-umeleckej hodnoty Izoldinej smrti je bezpredmetné. J. P. Kučera interpretuje dejiny Wagnerovej rodiny priamočiaro, na vzostupnej krivke s orientáciou na antisemitizmus, politickú dezinformovanosť, počnúc Wagnerom, pokračujúc Cosimou a vrcholiac Winifredou – tam musí skončiť nerozhodne, lebo svojrázny postoj zaujala aj komisia, ktorá vyšetrovala nacistické aktivity nemeckých občanov. Text sa rozvíja ako historický film hollywoodskej produkcie.

Odkrývanie prepojenia ideológie a mýtu, jeho symbolizovanie od *Rienziho* po *Parsifala* nazývať vlastnosťou nemeckej národnej kultúry, je veľmi simplifikované. Kým vzniklo jednotné Nemecko v podobe národného štátu, ktorý ústi do prvej svetovej vojny a neskôr do fašistickej totality, neodvíjalo sa tak jednoznačne na pleciach protagonistov, akými boli Luther, Frídrih II., Hegel, Bismarck, Wagner, Hitler. Nemecký národ nie je menej či viac predestinovaný pre národný socializmus než hociktorý iný národ. Prešiel protirečivejším a zložitejším dejiným vývojom, než aký sa nám odvíja z predmetného textu, hoci tieto konfliktné situácie možno v ňom tušiť. Funkčnosť Wagnerovej hudby v kultúrno – politickej praxi fašistického Nemecka súvisela so sociálno – politickými, ekonomickými a psychologickými faktormi vývoja v Nemecku v prvej polovici 20. storočia. Popisovaná fascinácia Wagnerom bola v tomto smere v skutočnosti menšia, než sa javila. Je síce pravda, ako uvádza autor, že Hitler obdivoval Wagnerovo dielo. Či však niečo vedel o princípe nekonečnej melódie, či vedel odlišný príznačné motívy, či rozlíšil, či je príznačný motív témou, je otáznosť, je ale dôležité pre plnohodnotnú apercepciu hudby.

Z obrazu Wagnera ťažila jeho rodina i fašistická kultúrna politika. Jeho opera nezohrávala väčšiu propagandistickú úlohu než filmová produkcia Hollywoodu, budovateľské piesne, filmová produkcia v Nemecku počas vlády fašizmu. Možno je len náhoda, že nik si nevšimol militantnosť v hudbe republikána Beethovena. Zjavný problém spôsobuje interpretácia postojov Wagnerových súčasníkov a nasledovníkov, z ktorých mnohí nemohli súhlasiť a ani nesúhlasili s Wagnerovým ideovým svetom, a napriek tomu ho obdivovali. Neskôr sa to najvýraznejšie prejavilo v postoji Thomasa Manna, ktorému autor venuje podstatný

priestor a tento postoj akceptuje, pokúša sa ho analyzovať, stanovisko k nemu ale nezaujíma. V Mannovom vzťahu k Wagnerovi sa výrazne prejavilo protirečenie medzi kritickým nazeraním spisovateľa a jeho chápaním významu Wagnerovej hudby, jej pôsobenie na poslucháča a zážitok z nej.

Tak ako je text koncipovaný, „provokuje“ zamyslieť sa nad generáciou umelcov pôsobiach v predchádzajúcom režime a kritikejšie sledovať pôsobenie umelcov v postmoderne vôbec. Wagner bol popri Meyerbeerovi prvý výrazný umelec, ktorý cielene a s plným vedomím využíval slabosti svojich súčasníkov a v súlade s rozvojom kapitalistickej ekonómie kapitalizoval aj svoje umenie. Schopnosťou vytvárať mýtus okolo vlastnej osoby predbehol súčasníkov aj nasledovníkov. Nejedna pophviezda koná dnes rovnako ako Wagner, len s tým rozdielom, že Wagnerova hudba zaznieva ešte sto rokov po jeho smrti. V zásade rozdiel medzi pochybným charakterom skladateľa a medzi hercom, športovcom, takzvaným spevákom užívajúcim drogy, alebo zamlčujúcim štátu odvody z daní, je iba v „maličkosti“. Wagner je lepší umelec. Je síce pravda, že nik nemôže uveriť realite absurdnej lásky *Tristana a Izoldy*, opera však ešte stále predstavuje umeleckú hodnotu, umeleckou kvalitou percipientovi sprostredkúva bezprostredný estetický zážitok, je symbolom a metaforou umeleckého diela 19. storočia v najlepšom zmysle slova.

Zaujímavá publikácia necháva nezodpovedaných niekoľko otázok: azda latentne upozorňuje na potrebu kriticky posúdiť tvorbu umelcov v totalitnom režime, prípadne umelcov politicky angažovaných? To by znamenalo rozlúčiť sa s tvorbou takrečeno jednej generácie. Alebo má vyvolať diskusiu, či akceptovanie Wagnerovej hudby (už postavenie problému z tohto zorného uhla je odsúdené na neúspech), jeho kompozičná metóda sprostredkovávajú informáciu a sémantiku ešte obsahovo naplnenú a pretrvávajúcu v komunikačnom kontexte medzi tvorbou a apercepciou poslucháča? Zatiaľ je skladateľova hudba ešte stále hudobno – kultúrnou hodnotou. Alebo chce autor upozorniť na nebezpečenstvo vzťahu ideológie a umenia, kde hranice boli a budú aj naďalej priepustné, prípadne konfliktné? Vecne – Wagner nepotreboval Hitlera a jeho kultúrnu politiku, skôr Hitler potreboval Wagnera. Azda sa autor nechal uniesť politicky ladeným zámerom i témami objavujúcimi sa v posledných rokoch a aktualizujúcimi ideologizovanie v umení, prípadne jeho funkcionalizovanie politikou, objasňujúce židovstvo, svetoobčianstvo, európske naladenie skladateľov židovského vierovyznania. Či takéto vyčleňovanie na „my a tí iní“ bude prínosným dedičstvom pre budúcnosť európskej kultúry, ukáže čas. Nie je tomu tak dávno, čo Európu otriasli následky klasifikácie ľudí.

INGEBORG ŠÍŠKOVÁ

Juraj Pospíšil

Hudba pre 12 sláčikových nástrojov, op. 21

Ľubomír Chalupka

Keď sa začiatkom 60. rokov v slovenskej hudbe s novou naliehavosťou vynárala otázka konfrontácie domácich tvorivých výchoďsk s nevyužitými podnetmi z európskej hudby 20. storočia a najmä z okruhu vtedajšej „Novej hudby“, bolo zrejme, že pri jej zodpovedaní nepôjde len o uspokojenie individuálnych nárokov a radikálnych zámerov niektorých mladých nastupujúcich skladateľov, ale o principiálnejšiu vývojovú stratégiu celej slovenskej hudby smerom k otvorenosti, smelšej inovácii a k polyštýlovému vrstveniu. Prijatie serializmu, či aleatoriky (metód, spolu s elektroakusticky preparovaným materiálom považovaných za dobové atribúty avantgardnej orientácie), sprevádzané nivelizáciou tradičných tonálnych vzťahov, formových usporiadaní a zvukového ideálu, ktoré s nekompromisnou priamočiarosťou sprostredkovali v svojich skladbách z rokov 1961–62 Peter Kolman a Ladislav Kupkovič, sa dotýkalo postupne a v menej konzekventnej podobe nielen ich vrstovníkov, ale reagovali naň aj starší absolventi kompozičných tried na VŠMU. Ak dovtedy najnadanejší z nich – Ladislav Burlas, Juraj Pospíšil, Pavol Šimai a Ivan Hrušovský – zotrvali vo vlastnej skladateľskej praxi v úcte ku štýlovo-estetickej orientácii svojich pedagógov, pod tlakom vonkajších stimulov (napr. návšteva festivalu Varšavská jeseň v roku 1962, Prehliadka novej slovenskej tvorby v marci 1963, uvoľňovanie rezervovaného stanoviska z oficiálnych postov, riadiacich hudobný život voči smeru inšpirácií mladých autorov), ale aj v dôsledku vnútorného rozhodnutia nezostať v atmosfére inovačne nasmerovaného úsilia v ústraní, začali rozširovať svoje kompozično-tvorivé zázemie a prehlbovať záujem o proklamované zdroje inovácie. Kým Burlas tak činil viac ako teoretik (v rade informatívnych príspevkov o kompozičných technikách a nových formotvorných princípoch v tvorbe 20. storočia), ostatní jeho uvedení spolužiaci prišli s opusmi, v mnohom odlišnými od ich predchádzajúcej orientácie. Najpriamočiarejšie sa v tomto smere vyvíjal Juraj Pospíšil.

Začiatky Pospíšilovho vývoja poznamenala úcta k českej romantickej tvorbe (Dvořák, Suk), prepájaná s obdivom k hudbe Leoša Janáčka. Táto afinita k dvom výrazne protikladným inšpiráciám, vyplývala jednak z moravských koreňov skladateľa (nar. r. 1931

v Olomouci, začal študovať kompozíciu na JAMU v Brne v triede Janáčkovho a Novákovho žiaka Viléma Petrželku), ale aj z jeho záujmu vytvárať štrukturálne celky z kontrastných zdrojov. Odborné štúdiá dovŕšil v roku 1955 na bratislavskej VŠMU (patril medzi prvých odchovancov Cikkerovej triedy). Úcta k tradícii sa premietla v emocionálnej priamočiarosti Pospíšilových raných skladieb – lyrická kantiléna v absolventskej *Serenáde*, meditatívna nálada v kantáte *Margita a Besná* (1956), široké gestá programovo motivovanej ilustratívnosti v *1. symfónii* (1957) a v *Reflexiách* pre komorný orchester (1958), kde autor prejavil zmysel i pre iróniu a grotesknosť na pozadí klasicizujúcej formy. Obdiv k Janáčkovej tvorbe sa stal dôležitým katalyzátorom Pospíšilovho formovania, z neho re-

zultovali atribúty modernejšej kompozície – formová otvorenosť, vzrušivosť a rapsodickosť, úsečnosť dikcie, aditívna stavebnosť, členitosť do línií a pásiem, pohybová impulzivnosť – ktoré narúšali pôvodnú, skladateľom rešpektovanú statizujúcu formovú a výrazovú základňu. Toto narúšanie sa v náznakoch prejavilo už v symfonických metamorfózach *Piesň o človeku* (1960) a zreteľnejšie v cykle piatich klavírných skladieb *Monológy* (1959).

Náročnosť tvorivého recipovania Janáčkovej hudobnej reči v bezprostrednom susedstve romantizujúcich prostriedkov, ale i skutočnosť, že Pospíšil vnútorne viac inklinoval k meditatívnosti, striedmosti a k určitému metodicky dávkovanému výberu zdrojov kontrastu, vplývala na to,

že skladateľ janáčkovskú vášnivosť až exaltovanosť prenášal do svojich skladieb prvého tvorivého obdobia opatrne, prostredníctvom interpolácie ostinátnych rytmických figúr a náklonnosťou k úsečnosti aditívne koncipovanej tektoniky. Opatrnosť, názornosť a až určitá inštruktívnosť exponovania jednotlivých elementov kontrastu vyplývala aj z Pospíšilovej pedagogickej profesie – od absolutória vyučoval na bratislavskom Konzervatóriu hudobnú teóriu a neskôr i kompozíciu. Spomenutá štýlová floskula zostala v skladateľovej tvorbe prítomná i v 60. rokoch, kedy sa zriekal tradičného romantického inventára v štádiu osvojovania expresionistických podnetov a adopcie nových kompozičných techník z okruhu druhej viedenskej školy i z výsledkov vývoja v 50. rokoch v darmstadtskom prostredí.

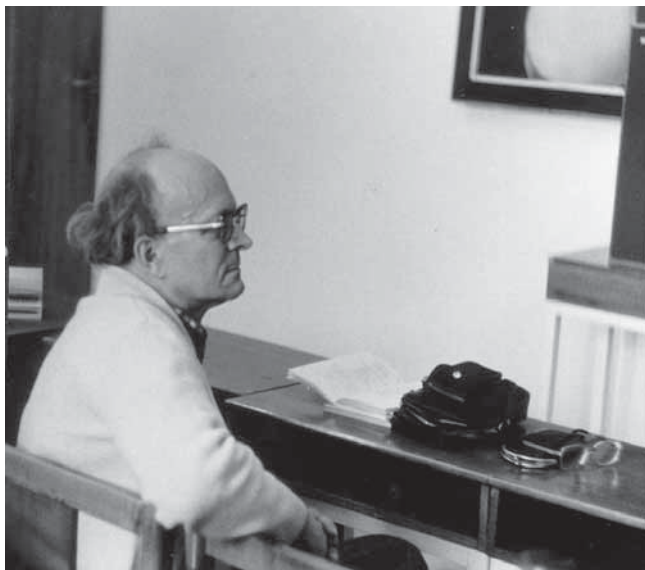
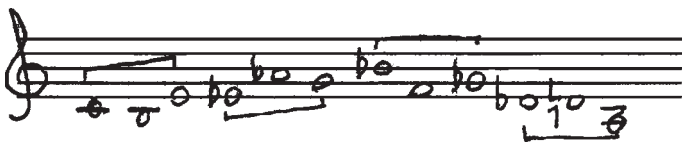


FOTO ARCHIV

Príklad 1



V *Sonáte pre sláčiky* (1961) sa Pospíšil pohyboval ešte na bezpečnej pôde rozšírenej tonality, tradičnej polyfónnej techniky a harmonickej väzby medzi melodickými nápadmi a akordickou vrstvou. Vo finálnej časti sa objavuje evolučnejší spád hudby, zvlnený kontrastnými parentézami, čo naznačuje suitovú cyklickosť v úspornom priestore. V 2. *symfónii* (1963) s podtitulom „Hmlovina v Andromede“ (ide o názov románu, skladba vznikla z asociácií pri jeho čítaní) nastal v skladateľovom vývoji dôležitý prelom. Nemožno ho identifikovať len v spôsobe koncentrovaného vyjadrovania – zatiaľ čo 1. *symfónia* trvala 40 minút, táto necelú štvrtú hodinu – ale aj príklonom k viazanej atonalite dvanásťtónovej chromatickej zásobníci, pričom selekcia intervalov poukazuje na prijatie seriálnej organizácie vzťahov medzi tónmi. V melodických postupoch i akordických tvaroch dominujú veľkoseptimové intervaly, skladateľ siahol (v prológu a epilógu symfonického cyklu) i k zdrojom nových sónických kvalít (clustre, glissandá, aleatorikou motivovaný predpis, kedy pri interpretácii nezáleží na presnom intonačnom vyladení, ale na tmavom a hutnom zvuku). Scherzo, stredná časť diela, je riešené tradičnejšie. Na jednej strane tak 2. *symfónia* znamenala pre skladateľa priestor pre odvážne prijatie tých kompozičných postupov, ktoré ešte nemal zažité, pôsobili na neho inšpiratívne a potreboval sa s nimi vyrovnáť, na druhej strane kontrast (z technického hľadiska rozpor) medzi Scherzom a okrajovými časťami motivoval hľadanie homogenizujúcich prostriedkov na báze makroštruktúry. Pospíšil toto hľadanie zúročil v rade komorných skladieb, napísaných po 2. *symfónii*.

Päťčasťové *Glosy* pre dychové kvinteto (1964), šesťčasťové *Protirečenia* pre klarinet a sláčikové kvarteto (1964), či sedem častí cyklu *Trojveršia* pre 9 nástrojov (1966) sú svedectvom dôvery skladateľa voči dramaturgii cyklickej aditívnosti, ktorá zaručuje plánované kontrasty. Zámer výrazovo nuansovať a diferencovať jednotlivé časti spomenutých skladieb sa premieta aj do podtitulov (napr. v častiach skladby *Protirečenia* ide o sled označení „Vzdušne a pôvabne“, „S dramatickou nástojčivosťou“, „Mŕtvo, neskôr stupňovaný vzruch“ atď. – podobné „modely“ prednesovej realizácie sú prítomné i v *Glosách* i *Trojveršiach*), ktoré poukazujú na skladateľovu spriaznenosť s expresionizmom druhej viedenskej školy ako dovŕšením intencií neskorého romantizmu. Dôsledná polylinearita, fragmentárnosť motivických nápadov a intervalová disciplína sú štrukturálnymi ekvivalentmi tejto spriaznenosti. Pospíšilovi bola sympatická disciplína seriálnej organizácie, ktorú spoznával pri štúdiu Schönbergových, Bergových a Webernových partitúr, aj určitá elegancia dodekafonických štruktúr (v *Protirečeniach* napr. exponoval dve koncentrické série), pokúšal sa aj o adaptáciu webernovského sústredenia na detail voľbou punktualistickej faktúry (v *Trojveršiach*). Sprievodným momentom poznačujúcim jeho tvorbu v sledovanom období bolo, že evokovaná prísnosť štrukturálnych vzťahov sa dôsledne nezachovávala. Pospíšil sa stotožnil s ideou ponímať dvanásťtónovú zásobnicu ako základnú paradigmu pre vyvodzovanie dostatočne elastických väzieb medzi prísnou a voľnou organizáciou vzťahov medzi tónmi. Vlastný kontakt s technickými podnetmi odvodenými z tvorby predstaviteľov druhej viedenskej školy a následného vývoja v západoeurópskej hudbe po roku 1945 pochopil ako nevyhnutný, smerodajný a oprávnený pre štýlovú orientáciu svojej generácie – snažil sa o to aj v publicistickej oblasti (spomeňme jeho zaniatenú polemiku v roku 1966 so sofistickou estetickými názorov E. Šimunka). Na jednej strane inklinoval ku klasickej dodekafonickej metóde vyčerpania všetkých dvanásť

tónov v iniciálnom lineárnom tvare, nepovažoval však za potrebné zachovávať štrukturálnu konzekventnosť (jeho záujem o serializáciu zostal na úrovni výškových vzťahov medzi tónmi). Zvolenými dodekafonickými motívami – lebo s výnimkou cyklu *Trojveršia* sa Pospíšil nezriekol tradičnej tektonickej sily motívu – sa iniciuje lineárnosť evolučného procesu. Vertikálne tvary sa pritom stávali komplementárnou či sekundárnou dimenziou celku. Ak sa z dôvodov kontrastu vysúvali do popredia, stavali buď na polyakordike tradičných tvarov – napr. v *Recitativo ad aria* pre akordeón (1964) sa dvanásťtónový komplet vyčerpáva kumuláciou troch zmenšených septakordov, resp. dvoch šesťzvukov, odvodených z celotónovej stupnice – alebo (zriedkavejšie) clustrovým navrstvovaním. Pospíšil zreteľne osciloval medzi seriálnym a modálnym typom selekcie intervalov, kedy niektoré intervaly získavali hierarchické postavenie (napr. v *Sonáte pre organ*, 1965, je základné tkanivo postavené na čistej kvarte). Iným typom oscilácie medzi prísnou a voľnejšou štruktúrou v Pospíšilovej tvorbe z polovice 60. rokov bolo preverovanie vzťahu chronometrickej a tradičnej metrickej notácie – napr. s týmto až metodicky názorným zámerom je koncipovaný cyklus *Glosy*.

Dokumentom preklenutia spomínaných rozporov, ale najmä presunutia dôrazu od vonkajšej demonštrácie jednotlivých techník a štrukturálnych väzieb k ich organickému začleneniu do syntagmy diela ako expresívne pulzujúceho procesu, sa stala *Hudba pre 12 sláčikových nástrojov*, ktorá vznikla roku 1965. V nej Pospíšil zúročil viaceré postupy preverované na predchádzajúcich skladbách – polylinearita zabezpečovaná kontrastom medzi celistvými melodickými líniami a komplementárne prebiehajúcimi motivickými útržkami, fragmentárnosť plynutia, drobenie dvanásťtónového radu, sústredenie sa na detaily, zmenšovanie rozmeru jednotlivých plôch, prudkosť kontrastov, problém rozmanitej regulácie rytmicko-metrickej vrstvy, tvorili dostatočnú množinu skúseností. V *Hudbe* prišlo k ich organickému zapojeniu do služieb tektonicky skĺbené-

Príklad 2

Príklad 3



ho celku, kde vládne „zrozumiteľnosť“ medzi racionálne rozvrhnutým plánom štruktúrnych vzťahov a obnažovaním z neho selektovaných detailov v nových tvarových, zvukových i formotvorných súvislostiach.

Na začiatku skladby možno rekonštruovať dvanásťtónovú sériu, ktorej intervalová stavba pripomína štruktúrnu prísnosť zreých skladieb Antona Webera (*Sláčikové kvarteto*, op. 28, *Orchestrálne variácie*, op. 30), inšpirujúcu k využitiu momentu analógie na báze mikroštruktúr. Séria (PR. č. 1) predstavuje zoskupenie 4 trojtónových subsérií, ktorých intervalová konštelácia (čistá kvarta s malou sekundou) prezentuje varianty na princípe klasického kvaternionu (originál, rak, inverzia, rak inverzie). Túto dispozíciu k technicky elegantnej a precíznej práci však Pospíšil nevyužil v zmysle klasickej seriálnej metódy, ale ako podnet k transformácii intervalových kvalít do motivických nápadov a sónických štruktúr. Hneď na začiatku po melodickom vstupe uvádza spomínaný komplet aj akordicky ako introdukciiu k následnej jednote medzi horizontálnym a vertikálnym chápaním intervalov v zmysle modálnej harmónie a upozornenia aj na jeho sónické dispozície. Kvarta v spojení so sekundou sa v ďalšom priebehu stáva zvukovým ideálom a zároveň bunkou lineárneho pohybu, veľkoseptimové a malononové skoky odvodené z malej sekundy sú základom širokého rozkmitu melodických figúr. Dôsledne chronometricky kontrolovaná pulzácia dovoľuje elastické zmeny, plynúce z napätia medzi pravidelnosťou a nepravidelnosťou tvarovania línií a vrstiev, medzi približovaním sa k tradičnej rytmicko-metrickej artikulácii a vzdďalovaním sa od nej. Novou kvalitou, prítomnou v *Hudbe*, je prechod od polylinearity k typu stratofonickej faktúry, ktorá zabezpečuje rozmanitú a pôsobivú variabilitu východiskových štruktúr. Napríklad prvú gradáciu skladateľ docielil tak, že prepasil tradičnú akordiku (kumulácia čistých kvínt), sónickú vrstvu tvorenú pohybom troch iniciálnych intervalových buniek a kantabilnú líniu s prudkým vpádom „janáčkovského“ motívu, charakteristického väzbou veľkej sekundy a čistej kvarty (jedného z melodických archetypov zrelého štýlu veľkého hukvaldského rodáka) (PR. č. 2).

Kvarto-kvintové štruktúry v akordike a veľkoseptimové kroky ako jadro motivických nápadov tvoria konštantu harmonických súvislostí. Približne v polovici 8 minútovej skladby sa jasné kontúry tvarov zahmlievajú v asynchrónnom pletive, je to akoby určité intermezzo, zadosťučinenie Pospíšilovho štúdia možností aleatoricky uvoľneného pohybu (PR. č. 3). V ďalšom priebehu prichádza k čiastočnej repríze prvého dielu, vystuženej novou konfrontáciou vrstiev. Tu sa najzreteľnejšie prejavil Pospíšilov invenčne a inovačne transformovaný vzťah k podnetom z Janáčkovej tvorby, keď pre ňu príznačnú aditívnu, vzrušene projektovanú dikciu a nekonvenčnú zvukovosť pochopil ako východisko k dobovo aktuálnej technike montáže kontrastných elementov. Základ tvorí expresívne pôsobiaca väzba ostinátnych figúr s úsečnými motivickými hlavica-ami (PR. č. 4). Z tejto konfrontácie plynúce logické vygradovanie procesu, po ktorom nasleduje epilóg s postupným zamlknutím jednotlivých nástrojov komornej zostavy.

Hudba pre 12 sláčikových nástrojov predstavuje výrazovou zomknutosťou, jednotou medzi štruktúrou, zvukovosťou a dynamizmom nielen tvorivé vyústenie Pospíšilových hľadání, ale aj opus, dokumentujúci v kontexte celej slovenskej tvorby 60. rokov schopnosť nielen prijatia, ale aj funkčného prehodnotenia sprostredkovaných podnetov z prostredia dobovej „Novej hudby“, ale aj možnosť ich koexistencie s niektorými staršími, navonok protikladnými postupmi, či vzormi. *Hudba* ako „zrelá a emocionálne účinná“ kompozícia zarezovala v ohlasoch kritiky už pri svojich prvých predvedeniach – napr. v rámci Prehliadky novej tvorby slovenských skladateľov roku 1967. (Žiaľ, neexistuje jej záznam na zvukových nosičoch.) V ďalších kompozíciách zo sklonku 60. rokov Pospíšil nepoľavoval z nastúpeného trendu – kým *Villonská balada* pre klarinet a klavír (1966) nadviazala na cyklus *Protirečenia*, v 3. *symfónii* (1967) sa skladateľ pokúsil o rozvinutie idey asynchrónnosti – polytempa, nadväzujúcej na podnety z tvorby Ch. Ivesa („Three places ...“), resp. K. Stockhausena (*Gruppen*) – realizácia *Symfónie* predpokladala súznenie troch komorných súborov, rozmiestnených na pódii, hrajúcich v rozmanitých tempách. 3. *symfónia* však nebola predvedená, čo symbolicky sprevádzalo fakt, že s koncom sledovaného desaťročia sa akoby zákonite vyčerpával rozkmit Pospíšilových tvarovaní vlastného hľadania kontaktov s dobovými aktuálnymi podnetmi.

Príklad 4



Pramene:

Partitúra – Juraj Pospíšil: *Hudba pre 12 sláčikových nástrojov*. Bratislava: Panton 1970.

Literatúra:

- FALTIN, P.: Juraj Pospíšil: II. symfónia. In: *Slovenská hudba* 9, 1965, č. 4, s. 177.
 POSPÍŠIL, J.: K niektorým problémom súčasných kompozičných metód. In: *Hudobní rozhledy* 16, 1963, č. 12, s. 491-492.
 FALTIN, P.: New Music in Slovakia. In: *Slovenská hudba* 11, 1967, č. 8, s. 343-347.
 ČUBERKA, B.: Villonská balada pre klarinet a klavír Juraja Pospíšila. In: *Slovenská hudba* 13, 1969, č. 1, s. 16.
 MOKRÝ, L.: Hudba na Slovensku. In: *Československá vlastivěda*. IX. Umění, Zv. 3. Hudba. Praha: Horizont 1971, s. 179-196.
 POSPÍŠIL, J.: Niekoľko myšlienok o výchove skladateľa. In: *Slovenská hudba* 15, 1971, č. 1, s. 1-8.
 HOCHÉL, S.: Juraj Pospíšil 50-ročný. In: *Hudobný život* 13, 1981, č. 1, s. 7.
 GODÁR, V.: Jubileum Juraja Pospíšila. In: *Hudobný život* 23, 1991, č. 2, s. 7.
 CHALUPKA, L.: Slovenská hudba 20. storočia. Vývoj po roku 1945. In: *Dejiny slovenskej hudby* (Ed. O. Elschek), Bratislava ASCO 1996, s. 273-341.
 FALTIN, P.: Slovenská hudobná tvorba po roku 1956. In: *Slovenská hudba* 23, 1997, č. 3-4, s. 175-210.
 ZVARA, V.: Juraj Pospíšil. In: *100 slovenských skladateľov*. Bratislava NHC 1998, s. 230-232.
 CHALUPKA, L.: Avantgarda '60. In: *Slovenská hudba* 26, 2000, č. 1-2, s. 59-105.
 BOKES, V.: K jubileu Juraja Pospíšila. In: *Hudobný život*, 33, 2001, č. 2, s. 2.

Londýnske impresie

Dvojročné postgraduálne štúdium skladby som absolvovala v Londýne na jednej z najstarších akadémií, na Royal Academy of Music (RAM), u prof. Pattersona. Akadémii založil lord Burgherson roku 1822, roku 1830 sa jej patrónom stal kráľ Juraj IV. Hudobná akadémia viktoriánskeho štýlu sa pyšne vypína v srdci Londýna, len pár krokov od Baker Street a Oxford Street, v obklúčení krásneho Regents Parku. Bývala som v Mary Traveyan Hall – študentskom dome, len dvadsať krokov od školy, s výhľadom priamo na park. Treba podotknúť, že štvrt obývajú veľmi solventní, zväčša starí Londýňania. Stretávala som ich či už na koncertoch RAM, či na prechádzkach v parku. Neskôr som sa dozvedela, že niektorí z nich sú čestnými členmi RAM Clubu, inými slovami, sponzormi školy. Šťastný bol ten spolužiak, ktorý mohol učiť dieťa z rodiny „english upper class“.

Vrátim sa však ku chodu školy. RAM poskytuje študentom vzdelanie na vysokej umeleckej úrovni, s dôkladne vypracovaným študijným plánom. Vychovala mnohých špičkových umelcov, ako napríklad Johna Barbirolliho, Harrisona Birtwistlea, Simona Rattlea, dnes umeleckého vedúceho Berlínskej filharmónie a ď., a viacerí z nich nateraz pôsobia na RAM. Hlavná budova akadémie si zachováva svoj pôvodný vonkajší i vnútorný vzhľad. Triedy sú opravdu nasýtené atmosférou dávnych čias. Niektoré z nich sú pomenované podľa významných hudobných osobností Anglicka, napríklad Sir Henry Wood Room, Sir John Barbirolli Room a i. Vedľajšia budova, York Gate Building, slúži hlavne na cvičenie. Mimoschodom, v každej triede kraľuje jedno krídlo, niekde aj dve. Škola má bohatú knižnicu, kde možno nájsť skutočne všetko, dokonca aj zachované rukopisy W. A. Mozarta, L. van Beethovena, F. Liszta a ď. V RAM sa nachádza počítačová miestnosť, kde študenti skladby môžu prepisovať svoje kompozície do notového softvéru. A hneď vedľa sa nachádza ďalšia miestnosť s približne 15 počítačmi napojenými na internet. Hneď na začiatku štúdia si môže každý študent zriadiť vlastnú e-mailovú schránku. Na RAM pôsobí študentská únia na čele so študentskou radou, každoročne sa volí jej prezident. Únia poskytuje rôzne zábavné školské a mimoškolské aktivity. Takmer každý týždeň sa na škole niečo deje a musím konštatovať, že máločo upevňuje kolektív školy tak, ako práve pravidelné stretávanie sa pri relaxe. Na druhej strane v škole vládne

prísna pracovná disciplína a študenti vydávajú zo seba absolútne maximum. Denno-denne sa v koncertných miestnostiach školy koná minimálne jeden koncert. Funguje tam niečo ako koncertný manažment, ktorý stimuluje, podporuje a organizuje študentské koncerty, ktoré sú neodmysliteľnou zložkou v procese umeleckého vývoja adeptov interpretačných odborov. RAM má asi päť orchestrov (komorný, sláčikový, dychový orchester až po veľký symfonický orches-

predstavenia). *Diary of events* je príručkou s presným popisom najpodstatnejších akcií „Highlights“ všetkých katedrií RAM. Každá katedra odovzdáva svojim študentom vlastný pracovný plán na štvrtrok, v ktorom oboznamuje čo, kde a kto bude na nasledujúcej hodine prednášať, pre ktoré nástrojové zoskupenie sa bude komponovať, až po termín odovzdania skladby, kto bude interpretom, prípadne aký orchester a dirigent (študent) dielo naštuduje. Komu-



JEDNO ZO VZÁCNÝCH STRETNUTÍ S ARVO PÄRTOM

ter, hlavným dirigentom je vedúci katedry dirigovania, v tomto prípade Andrew Collins, potom študent dirigovania a samozrejme hosťujúci profesor, ktorý vedie majstrovské kurzy. Publikum tvoria spolužiaci, priatelia, pedagógovia či sponzori školy.

Jednou zo silných motivácií pre študenta sú súťaže vypísané RAM. Je ich skutočne veľa. Porotcami sú jednak pedagógovia RAM, alebo pozvaní špičkoví umelci. Do súťaží sa zapája skoro každý, keď nič iné, obdržia aspoň vzácne pripomienky k ich hre na nástroji... Tí úspešnejší sú ocenení slušnou finančnou čiastkou. Každý štvrtok škola vydáva tzv. *Diary of events*, kde sa uverejňuje každodenný program školy (koncerty, majstrovské kurzy pre všetky nástrojové zoskupenia až po dirigentov a skladateľov, premiéry diel študentov skladby či operné

nikáčna sieť medzi katedrou – pedagógom – študentom, lepšie povedané medzi katedrami, pedagógmi a študentmi je absolútne prepracovaná. Každá katedra má svojho zástupcu, sekretára, ktorý obtelefonováva, zháňa a vybavuje. Výsledok skutočne stojí za to. Napísané skladby študentov sa interpretujú na workshope, napríklad jedným z orchestrov školy pod taktovkou študentov dirigovania. Musím podotknúť, že úroveň interpretov – študentov je skutočne veľmi vysoká. Myslím si, že správna organizácia nie je ani tak otázkou peňazí, ako otázkou vôle spoločne sa podieľať na dobrej veci.

Jedným z kulminačných podujatí roka na RAM je festival, ktorý je vždy venovaný niektorému zo žijúcich svetových skladateľských osobností – podľa možností za ich

osobnej účasti (RAM už navštívili Witold Lutoslawski, Sir Michael Tippett, Krzysztof Penderecki, Olivier Messiaen, Hans Werner Henze, Luciano Berio, Eliot Carter, Alfred Schnittke, György Ligeti, Arvo Pärt). Do priebehu festivalu sú priamo zapojení aj študenti skladby. Každému z nich je určené hudobné zoskupenie (aj dirigent – študent školy), pre ktoré napíše skladbu, a tak je skladba na festivale premiérovaná. V druhom ročníku štúdia skladby som bola požiadaná napísať skladbu pre veľký symfonický orchester v rámci Arvo Pärt festivalu 2000. Skladba *Turbulence* zaznela na hlavnom koncerte festivalu spolu s dvoma Pärtovými symfóniami a Sibeliovou 7. symfóniou pod taktovkou známeho Nehme Järviho, Edwarda Gardnera, za prítomnosti Arvo Pärta, ale aj iných význačných osobností, ako napríklad Dimitrija Smirnova,



FOTO ARCHIV AUTORŮ



FOTO ARCHIV AUTORŮ

Elena Firsova, Viktora Ekimovského, s účasťou vydavateľských spoločností Schott, Universal Edition, Novello atď. Koncert nahrávala britská stanica BBC 3. Bola to úspešná premiéra a jeden z najkrajších zážitkov z RAM vôbec. S Arvom Pärtom udržiavam živý kontakt doteraz.

Neodmysliteľnou súčasťou štúdia v zahraničí, bez ktorej sa nedá v Londýne ani len pohnúť, sú financie. Mohla som študovať vďaka dvom plným štipendiám, ktoré pokryli len školský poplatok. Jeden rok

ma vyšiel na 12 000 libier ako občianku štátu nepatriaceho do Európskej únie (študenti, radšej počkajte, dokiaľ nebudeme v EÚ, poplatky budú o polovicu nižšie!). Ubytovanie si každý musí zabezpečiť sám. Mne sa podarilo získať dvojročný tzv. *residential scholarship of Her Majesty Queen Mother*, a to iba vďaka tomu, že som obdržala plné školné z RAM a tieto dve strany sa medzi sebou dohodli. Stravovanie – tu pomôže lepší sponzor, alebo sa treba vydať za prácou, ale veľmi opatrne, aby práca nekradla vzácny

Z PREMIÉRY TURBULENCE

A

SLÁVNOSTNÉ ODOVZDÁVANIE DIPLOMOV

čas na štúdium. Škola si vyžaduje veľké pracovné nasadenie, čas na oddych i na koncertný život. Takže, študenti, hor' sa na internet, do finančných inštitúcií doma i v zahraničí, zaplavujte ich listami, žiadosťami. Kto hľadá, nájde!

Keď si premietam všetky tie menej príjemné aktivity pred odchodom na štúdium do Británie, krúti sa mi hlava (prijímačky, zháňanie, telefónne účty, korešpondencia, e-mail). Ak by som to všetko ale mala správne hodnotiť, bola to dobrá škola komunikácie, manažmentu. Aj počas štúdia na RAM nám zdôrazňovali, že umelec sa v prvom rade musí postarať sám o svoje uplatnenie aj úspech, počnajúci realizáciou špičkových umeleckých výstupov, neustálym samovzdelávaním sa, živým kontaktom s hudobným svetom doma i v zahraničí, až po vybudovanie si vlastného adresára. Zásadou je, aby umelec neustrnul na jednom bode a mal snahu tvrdo na sebe pracovať. Možností je veľa, závisí len od nás, aby sme si dokázali vybrať správny smer a vytrvalo v ňom pokračovali...

ĽUBICA ČEKOVSÁ

ROZHLASOVÝ ZÁPISNÍK — POKRAČOVANIE ZO STR. 25

pitolou samou osebe. Slovenská televízia vyčlenila životný priestor vážnej hudby na okruhu STV 2. Jej výrobu, resp. vysielanie má na starosti Producent'ské centrum zábavy a hudby. Patrí sem komorná a symfonická hudba, hudobno – dramatické diela, profily autorov, interpretov, telies. Vysielací čas je vyhradený v nedelu (aj to nie každú) večer po 22. hodine. Striedavo

je možné v tomto čase zachytiť snímky, ktoré sa na obrazovku dostali pod heslom Vyberáme z archívov (nedávno napríklad inscenácia Straussovho *Netopiera* z roku 1974), či nakúpené zahraničné programy, zaplatené možno pred rokmi. Môže to byť jeden z dôvodov, že sa do vysielacieho času vôbec dostali... Je nádej, že tohto roku sa objavia na televíznej obrazovke aj nové programy,

ktoré sú už údajne naplánované a pripravované. Na ich realizáciu nechýba veľa, len to podstatné – financie – a k tomu trpezlivosť a optimizmus všetkých, ktorým na hudbe v STV ešte záleží. Uvedomme si (pri nízkej sledovanosti týchto programov, teda hlavného argumentu na zníženie pozornosti a investície), je nás ešte stále dosť, ktorým vážna hudba v našej televízii chýba. A mali by sme dbať, aby nás v budúcnosti nebolo menej, ešte menej, až...

MARTA FOLDEŠOVÁ

Famózný Gounodov Romeo a Júlia vo Viedni

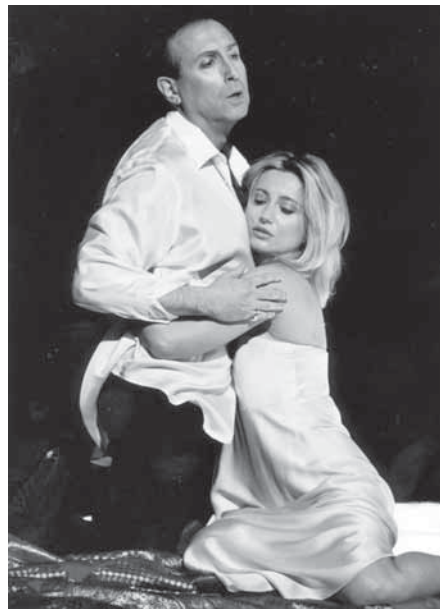
EMÓCIE
VYJADRENÉ SVETLOM

Notoricky známy príbeh tragickej lásky veronských milencov, v operných dielach viac či menej verne zrkadliaci shakespeareovskú predlohu, ožil v uplynulých dňoch v neobvyklej a fascinujúcej podobe. Gounodov *Romeo a Júlia* sa po 83 rokoch a po prvýkrát vo francúzskom origináli vrátil na javisko Viedenskej štátnej opery. Bol to návrat triumfálny, lámajúci nielen interpretačnú tradíciu samotného diela, ale predovšetkým otvárajúci dosiaľ netušené možnosti divadelného vyjadrenia opery prostredníctvom svetelnej réžie. Dokonca aj na viedenské publikum a kritiku, zvyknutých na nejednu variáciu „režisérskeho operného divadla“, pôsobil javiskový tvar diela šokujúco.

Dôvod? V zozname inscenátorov totiž ostala kolónka scénografa neobsadená. Na tomto mieste čítame meno „svetelného architekta“, ktorého funkcia v tejto produkcii nahrádza klasického výtvarníka. Režisér **Jürgen Flimm** sa vybral cestou odmietnutia kulís a rekvizít, pričom vizuálnu výpoveď postavil na kombinácii svetelnej interpretácie deja s detailnou prácou na charaktere postáv. Úspech odvážnej koncepcie zaručovalo angažovanie medzinárodne renomovaného svetelného architekta **Patricka Woodroffa**. Anglický umelec, známy z rockovej a popovej branže, už štvrtstoročie spolupracuje s nie menšími hviezdami než Rolling Stones, Elton John či Tina Turnerová. Svoje bohaté skúsenosti s využívaním najmodernejších výtvarných svetelnej techniky ako sprostredkovateľa – nie ilustrátora! – deja, po prvýkrát vložil do služieb opery. Gounodova partitúra ho oslovila špecifickou harmóniou a dynamikou, meniacou sa v súlade so striedajúcimi sa emóciami. Práve na tomto princípe vystaval Flimm s Woodroffom *Romea a Júliu*.

Päťica pohyblivých panelov vysiela z tmavého pozadia javiska celé spektrum svetelných a farebných impulzov, ktoré nespočetnými kombináciami lúčov, kontrastov a iných ťažko opísateľných fines, vytvárali priam magickú atmosféru. Pre každý obraz, každý pohyb deja je vytvorená špeciálna svetelná zostava: raz jemne a emotívne podmaľujú lyrické polohy, raz ostro presvecuje „vnútro“ postáv, inokedy dvíhaním panelov a vyžarovaním do hľadiska akoby objímala publikum a vŕhala ho do diania, nadobúdajúceho v niektorých výjavoch (scéna vraždy) náladu akčných filmov. Rád podčiarkujem, že Woodroffovo svietenie nikdy ne-

predstavovalo samoúčelný ornament, nepokúšalo sa vonkajším efektom ohúriť zrak diváka. Naopak, dej priamo tlmočilo, bezprostredne interpretovalo emócie hrdinov. Nového viedenského Gounoda však neprofilovala výlučne svetelná réžia. K ojedinelému výsledku prispel veľkým dielom i samotný Flimm presným tvarovaním charakterov postáv. V mladej Talianke **Stefanii Bonfadelliovej** našiel ideálny typ dievčensky nevinný, vizážou autentický a herecky citlivý Júlie, zatiaľ čo z **Neila Shicoffa**, ktorého fyzický vek už



STEFANIA BANFADELLI A NEIL SHICOFF
V HLAVNÝCH ÚLOHÁCH VIEDENSKEJ INSCENÁCIE

prekročil päťdesiatku, doslova „vyrobil“ portrét romantického mladíka.

Keďže na scéne niet kulís, o dôsledné zvládnutie pohybovej stránky sa postaral choreograf **Renato Zanella**. Pracoval nielen s baletom (hoci veľké číslo je škrtnuté, na javisku ostáva šesť tanečných párov), ale i so zborom, aktívnym najmä počas plesu u Kapuletovcov a počas pouličných bitiek, a rovnako so sólistami. Výsledok bol opäť skvelý. V prológu, teda v scéne, keď zbor vysvetľuje príčinu veronskej tragédie, zavedie nás Flimmova réžia zrejme do pitevne, kde sú na ležadlách prikryté mŕtve telá Romea a Júlie. Vzápätí, na plese u Kapuletovcov, sa Júlia predstaví ako rocková hviezda, spievajúca vstupnú áriu v džínsoch a s mikro-

fónom. Postupne sa z ľahkovážno-koketnej polohy mení jej charakter na milujúcu, obety schopnú a v mene lásky umierajúcu dievčinu. Ani povestná balkónová scéna nepotrebuje typickú kulisu. Stačí jednoduchá plošina a svetlo. Rovnako záver: dojímavý pravdivosťou, psychologickou drobnokresbou (Júliino rozhodnutie siahnuť po dýke) a zavŕšený poslednými krokmi umierajúceho páru, kráčajúcimi akoby v ústrety hviezd nemu nebu.

Šťastím viedenskej inscenácie Gounodovej opery bolo, že súčasne s fascinujúcim javiskovým obrazom ponúkla aj výnimočne kvalitné hudobné naštudovanie. **Marcello Viotti** z možných verzií vychádzal zo štvrtej, z roku 1888, vynechal však baletné číslo ako nepodstatnú daň dobovým požiadavkám grand opery. V duchu režijnej koncepcie, ponímajúcej príbeh väčšmi komorne, aj dirigetova predstava sa niesla v rovine jemne nuansovanej lyriky, s presne vyváženou esenciou sentimentu, vnútorného dramatismu a ľúbostnej intimity. Orchester hral s nesmiernym emocionálnym nábojom, mätko, plasticky, technicky bezchybne. S obrovským speváckym a hereckým nasadením sa predstavil zbor Viedenskej štátnej opery, pripravený **Ernstom Dunshinom**.

Stefania Bonfadelli, ktorá si srdcia Viedenčanov získala už v Belliniho *Námesáckej*, opäť excelovala. Mladá Verončanka sa nespoliehala iba na optimálny zjav, ale do náročného partu Júlie vložila širokú škálu výrazových odtieňov. Technicky výborne ovládaný lyricko-koloratúrny soprán znie rovnako pôsobivo v jasných výškach, vrúcnych stredoch, ale i v tmavšej a sýtej spodnej polohe. Jej prejav je mimoriadne muzikálny, plastický, skrátka, dnes je to ideálna Júlia. Priznám sa, od Neila Shicoffa som po portrétoch zrelejších mužov nečakal, že sa dokáže s takou mierou vierohodnosti stotožniť s náruživou lyrikou Romea. Prekvapil ma precízne vykresleným charakterom, mladistvým gestom a pohybom, no predovšetkým strhujúcou vokálno-technickou kvalitou. Dlhé, elegantné legátové frázy, plnozvučné vysoké tóny, pružnosť kantilény dodávali Shicoffovmu portrétu punc najvyššej kvality. **Adrian Eröd** svojím debutovým Mercutio preukázal jadrný lyrický barytón, vyrovnaný v polohách, **Angelika Kirchsclagerová** bola chlapčensky milým, na bicykli sa prehánajúcim Stéphanom a **Walter Fink** sonórnym Laurentom.

Vo Viedenskej štátnej opere je k dispozícii inscenácia, ponúkajúca na báze vizuálnej nekonvenčnosti vzácnu súhru hudobnej, speváckej a javiskovej perfektosti. Je ukážkou toho, ako robí moderné divadlo a nekňokautovať pritom partitúru, ako kreovať postavy bez patetických gest, ako pokorne a zároveň odvážne čeliť zatuchnutosti a konvenciám. Aj preto je viedenský Romeo a Júlia veľkým poučením pre slovenského operného návštevníka. PAVEL UNGER

Aj keď sme v Hudobnom živote pred časom pripomenuli sólistické osobnosti Viedenskej štátnej opery, ktoré obohacovali bratislavské operné večery dvadsiatych, tridsiatych a sčasti aj štyridsiatych rokov uplynulého storočia, nebude ďaleko od pravdy konštatovanie, že tieto mená, až na výnimky (legenda Slezak, osobnými väzbami k nášmu mestu pripútaná Mária Némethová), dnešnej slovenskej opernej verejnosti nehovoria takmer nič. Pritom ide o mená, z ktorých nemalé percento tvorí históriu vokálneho umenia 20. storočia a dozaista ich lesk pretrvá naďalej. Ak nechceme ďalej zotrávať v dezinformačnom chaose širšieho historického operného kontextu, ktorým nás „obdarili“ roky izolácie v totalite, ak chceme spoľahlivo poznať dejiny našej prvej scény, mali by sme sa s týmito vokálnymi zjavmi bližšie zoznámiť.

Východiskovo treba pripomenúť, že Viedeň dlhodobo – prinajmenej od mozartovských čias – patrí medzi „päťku“ svetových operných centier, že história Staatsoper (do roku 1918 Hofoper) a jej predchodcu Theater am Kärntnertor, je históriou svetovej opery práve tak, ako sezóny berlínskych operných domov, parížskej Veľkej opery a Théâtre des Italien, londýnskej Covent Garden a rovnako približne sto rokov aj dianie v newyorskej MET. Opernému domu na Ringu neubudlo z jeho karátov ani potom, čo sa Viedeň z vladárskeho sídla bezbrehej monarchie stala „iba“ hlavným mestom malého stredoeurópskeho štátu. Ak sa tu dnes počas sezóny vystrieda v hlavných úlohách rozsiahleho repertoáru niekoľko desiatok sopranistiek, mezzosopranistiek, tenoristov, barytonistov a basistov (často až príliš rôznorodej kvality), je tiež dôsledok preplneného kalendára aktérov a obetí biznisu v jednej osobe, ako aj lacného hladu divákov aj intendatúr po nových a nových menách – v medzivojnovom období mala Staatsoper v podstate stabilizovaný sólistický súbor. V dôsledku prísneho výberu čísla protagonistov nepresiahlo tri tucty. Zato čo meno, to historický pojem.

Sotva sa v tých rokoch mohli inde nájsť vzorovejšie naštudovania mozartovské a straussovské, obsadenia viedenských premiér boli identické s plagátom festivalového Salzburgu. Skoro to isté platí o wagnerovských premiérach a ich premietnutí sa do bayreuthských obsadení. Vysokú úroveň mali aj naštudovania románskeho a slovenského repertoáru. Jednak preto, že rozdiely medzi „talianskou“ a „nemeckou“ vokálnou školou neboli zďaleka také priepastné ako v neskorších rokoch, hoci sa o nich paradoxne azda viac hovorilo, jednak prispelím sólistickej enklávy zo stredo- a východoeurópskych krajín. Darom, pre talenty od Krakova po Terst, od Álp po Čierne more zostala operná budova podunajskej metropoly aj po zmene politickej mapy cieľovou stanicou. Ambiciózny peštiansky Állami

Spievajúce SESTRY



ANNY KONETZNI



HILDE KONETZNI

Hadrabová, Ziková, Novotná, silná maďarská légia: Pataky, Svéd, Némethová, Andayová, Szantóová, Bokorová, Réthyová. Do tohto sólistického koša vhupli v polovici tridsiatych rokov aj dve mladé nádejné rakúske sopranistky, sestry Konetzni.

O spievajúce sesterské dvojice nie je v operných dejinách núdza – sestry Grisiove, Brambillaove, sestry Marchesiove, v rokoch veristickej konjunktúry sestry Fausta a Maria Labiaove, sestry Garciaove, ktoré vošli do lexikónov pod menami svojich manželov ako Malibranová a Viardotová. U nás poznáme sestry Kurbelove (Meierovú a Kittnarovú), vo Viedni nedávnych rokov to boli sestry Rysanekove. Ak však z Leonie Rysanekovej vyrástol jeden z najpozoruhodnejších sopranov druhej polovice minulého storočia, mladšia Lotte zostala lokálnym zjavom. Prežívanie v tieni tej druhej, úspešnejšej, sestrám Konetzni nehrozilo. Obe patrili k primadonám Staatsoper, tento post si držali prakticky dve desaťročia, prežili so súborom búrlivé roky Dolfusovej éry, fašizmu, bombardovanie, provizorium v budove Volksoper a Theater an der Wien. Svoje miesto prenechali nasledovníckam, až keď sa v polovici päťdesiatych rokov súbor opäť vrátil do zrekonštruovanej budovy na Ringu. Ako straussovské a wagnerovské interpretky zapísali sa aj do širšieho dejinného kontextu. Staršia zo sestier, Anny, by sa 12. februára dožila sto rokov.

Skrz – naskrz Viedenčanky, hoci Anny sa narodila v maďarskom Pécsi, začínali so spevom v kostolnom zbore a na rôznych dobročinných akciách. Pokiaľ Anny študovala na viedenskom Konzervatóriu u slávneho dánskeho tenoristu Schmedesa a začínala profesionálnu dráhu ako altistka v zbore Volksoper – mladšia Hilde (narodená vo Viedni 21. marca 1905) sa presadzovala ako špičková plavkyňa. O pár rokov neskôr však kopírovala sestrin osud, konzervatórium síce nedokončila, uplatnila však svoj soprán takisto v zbore druhého viedenského operného divadla.

Ako mezzosopranistka Anny debutovala v Chemnitz roku 1927. Začiatkom tridsiatych rokov ju Heinz Tietjen angažoval do berlínskej Staatsoper už ako sopranistku

a hneď v prvej sezóne jej zveril také náročné role, akými boli Straussova Ariadna a Maršalka a Verdiho Elena zo *Sicílskych nešpor*. Roku 1933 slávila prvé veľké úspechy za hranicami nemeckého operného teritória. V Buenos Aires spievala Izoldu a Kundry a s Brunnhildou ju Clemens Kraus pozval do viedenského predstavenia *Walkýry*. O rok natrvalo zakotvila v súbore svojho mesta. Súbežne debutovala v MET. K Izolde a Brunnhilde pridala Venušu a Ortrudu, pred vojnou spievala pravidelne v Covent Garden, účinkovala v Scale, Ríme, Paríži, vracala so do Teatro Colon. Na Salzburskom festivale debutovala roku 1935 pod Brunom Walterom ako Rezia z *Oberona* a ako Izolda. Tá bola azda jej najprofilovnejšou rolou. Spievala ju pri viedenskom dirigentskom debutu mladého Herberta von Karajana (1937), v tom istom čase pod Brunom Walterom v predstavení, ktoré nedospievala, pretože ho prerušil výbuch plynovej bomby nacistických provokatérov, spievala (pod Furtwänglerom) Izoldu aj v ten večer, keď hitlerovská armáda pokračovala rakúske hranice. A Izoldin kostým obliekla aj v Theater an der Wien (1946), keď Josef Krips naštudoval toto prelo-

mové dielo ako prvú viedenskú povojnovú wagnerovskú premiéru. Za zvuku spojených bombardérov v máji 1944 oslávila Maršalkou 75. výročie budovy Staatsoper, ktorá onedlho ľahla popolom – po vojne, 6. októbra 1945, začína Leonorou z *Fidelie* dekadu súboru v Theater an der Wien.

Hilde odchádza za sestrou do Chemnitz, hosťuje tu v role Sieglinde a po jednej sezóne v Jablonci nad Nisou (doklad o hustote opernej siete v Sudetoch!) zakotví v pražskej nemeckej opere. V apríli roku 1935 hosťuje po prvý raz v rodnom meste ako Alžbeta v *Tannhäuserovi* a o rok sa so sestrou

stretávajú už v tom istom súbore. Podobne ako Anny spoluputujú históriu viedenskej opery. Tri dni pred anšlusom spieva hlavnú ženskú rolu v premiére Salmhoferovej opery *Ivan Sergejevič Tarasenko*, o pár dní neskôr, už za prítomnosti Göringa a v tieni zástav s hákovým krížom, Leonoru z *Fidelie*. 1. mája 1945 je vo Volksoper ako Mozartova grófka aktérkou vôbec prvého viedenského operného predstavenia po skončení vojnového požiaru (ten večer sa v berlínskych uliciach ešte strieľalo)! A pod Kripsovou taktovkou je aj Donnou Elvírou prvého povojnového *Dona Giovanniho*. Ešte pred voj-

charda Straussa postavy tak diametrálne odlišné ako rafinovane noblesná Maršalka a expresionistické – hektické Elektra. Jej veľký hlasový materiál dospel pomerne rýchlo až k dimenziám „hochdramatisch“. Z nie mnohých príležitostí románskeho repertoáru spomínajú staršie ročníky Viedencanov na jej Seliku z Meyerbeerovej *Afričanky*, na Santuzzu a Eboli, ktorými sa akoby tak trochu vrátila k svojim mezzosopránovým začiatkom.

Mladodramatický soprán Hildy Konetzní bol mäkkší a farebne pôsobivejší než sestrin, lyrickejší volumenom i výrazom. V jej bohatom repertoári nachádzame veľa partíí, ktoré prevzala po Lotte Lehmannovej (Sieglinde, Fidelio, Maršalka). Podľa niektorých svedkov bola v nich dokonca poetickejšia a vrúcnejšia než nemecká sopranová legenda. Popri mladodramatických partoch wagnerovských a straussovských preslávila sa aj v Gluckovej tauridskej *Ifigénii* a odo-pretý jej hlasu neostal ani Mozart. Popri úlohách slovenskej klasiky (Mařenka, Líza z *Pikovej dámy*) nachádzame

medzi jej úlohami aj verdiovské postavy (Aida, Desdemona). Historici sa sporia, ktorá zo sestier bola dokonalejšou Maršalkou. Faktom zostáva, že na javisku dokázali vytvoriť vokálne skvelé spoluhráčky vo *Valkýre* (Brunnhilde – Sieglinde), *Elektre* (Elektra – Chrysothemis) a dokonca aj v Smetanovom *Daliborovi* (Milada – Jitka). Na bratislavskom javisku sa v tridsiatych rokoch, ani počas vojnových sezón neobjavili, patrili však k súboru, ktorého mnohé osobnosti boli Bratislave tých rokov dôverne známe. O nich nabadúce.

JAROSLAV BLAHO



STAATSOPER WIEN, DOBOVÁ FOTOGRAFIA

FOTO ARCHIV AUTORA

nou spieva na festivale v Salzburgu, v Scale, na javiskách Severnej i Južnej Ameriky. Často hosťuje v londýnskej Covent Garden, kde roku 1938 debutuje dosť unikátnym spôsobom. Počas prvého dejstva zaskakuje za indisponovanú Lotte Lehmannovú (Maršalka v *Gavalierovi s ružou*). Na rozdiel od Anny, ktorá definitívne odchádza v polovici päťdesiatych rokov a paralyzovaná zomiera v septembri 1968, Hilde sa s javiskom lúči dlhšie, a to celou sériou menších charakterových postáv. Sestru nasleduje v apríli 1980.

Profilovými postavami Anny Konetzní boli veľké wagnerovské heroíny, z opier Ri-

Slovenský rozhlas, Rádio Regina Bratislava

Mýtna 1, P.O.Box 55, 81755 Bratislava
tel.: 5727 3750-9, 5727 3764, fax: 5249 5585
VKV 104,4 MHz SV 792 kHz

Pondelok – Piatok

Rádiobudík	5.00 h
Rádiotrh práce	8.35 h
Hudobné pozdravy	11.05 h
Spektrum	15.05 h
Ozveny dňa	17.30 h
Zo zlatého fondu	20.05 h
Nočná galaxia (po.-štv.)	22.30 h

Sobota

Hudobné pozdravy	14.05 h
Bratislavská revue	9.30 h

Nedeľa

Hudobné pozdravy	14.05 h
Kultúrna revue	9.30 h
Ľudia z križovatiek	9.00 h
Ozveny dňa	17.30 h

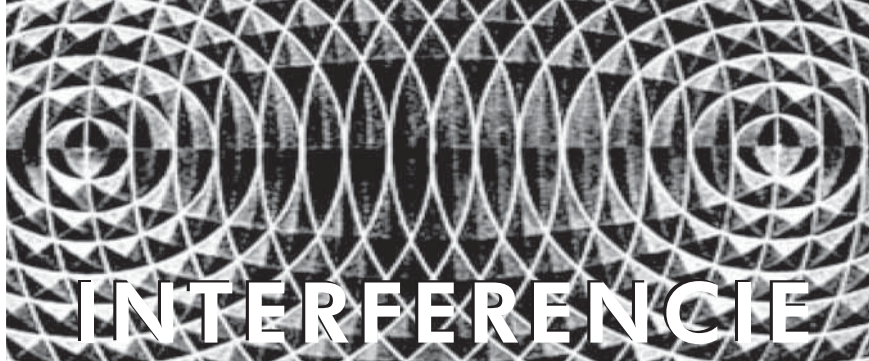
WORLD MUSIC? – JAZZ?

Počúvajte relácie trojice

Vlado Šmidke – Igor Krempaský – Karol Navrkal
každý piatok o 23.00 h

HVIEZDA FM

100,3 MHz (Bratislava) – 88,8 MHz (Nitra) – 97,6 MHz (Banská Bystrica) – 98,8 MHz (Liptovský Mikuláš)
www.musicmarket.sk



INTERFERENCIE

DRUHÝ LIST Z ALDEBARANU (K BIOLÓGII UMENIA – NIČ PRE BIOLÓGOV...)

Peter Roháč

Lebo krása, Faidros, zapamätaj si to, iba krása je božská a zároveň viditeľná, a tak je teda cestou zmyslovosti chlapče, cestou umelca k duchu. Myslíš si však, milý môj, že nájde raz pravdu a lásku, pravú mužnú dôstojnosť ten, koho cesta k duchovnosti vedie cez zmysly? Alebo sa skôr domnievaš (sám si to rozhodni), že je to cesta nebezpečne príjemná, skutočne bludná a hriechna, a nevyhnutne vedie na scestie? Lebo musíš vedieť, že my básnici nemôžeme kráčať cestou krásy bez toho, aby sa k nám nepripojil Eros a nenanútil sa nám za vodcu; hoci sme svojím spôsobom hrdinovia a počestní bojovníci, sme ako ženy, lebo vášeň je naším povznesením, a našou túžbou musí byť vždy láska — taká je naša slasť i hanba. Vidíš už teraz, že my básnici nemôžeme byť ani múdri ani dôstojní? Že sa nemôžeme vyhnúť blúdeniu, že sa musíme stať roztapašníkmi a dobrodruhmi citu? Majstrovská stavba nášho štýlu je klam a bláznovstvo, naša sláva a dôstojný stav je fraškou, dôvera davu nanajvýš smiešna, výchova ľudu a mládeže pomocou umenia je priodvážna, nepodliehajúca dojatiu. Veď ako by mohol byť vychovávateľom ten, ktorému je vrozený nenapraviteľný a prirodzený sklon k priepasti? Môžeme ho síce odtajiť a získať dôstojnosť, ale čo ako sa vykrúcame, priťahuje nás. Tak sa teda zriekame rozkladného poznania, lebo poznanie, Faidros, nemá dôstojnosti, ani prístnosti; vie, rozumie, odpúšťa, bez postoja a formy; má sympatie s priepasťou, samo je priepasťou. Preto ho rozhodne zavrhneme a naše úsilie naďalej patrí jedine krásu, čím chceme povedať prostote, veľkosti a novej prístnosti, inej bezprostrednosti a tvaru. Ale tvar a bezprostrednosť, Faidros, vedú k opojeniu a žiadostivosti, môžu doviesť ušľachtileho k príšernému citovému zločinu, ktorý jeho vlastná krásna prísnosť zavrhuje ako podlosť, vedú k nej nás básnikov, vravím, lebo nedokážeme sa povýšiť, vieme len vybočiť.

THOMAS MANN (Smrť v Benátkach)

Ucho, orgán strachu, sa mohlo vyvinúť tak bohato, ako sa vyvinulo len v noci a prítmí temných lesov a jaskýň, v súlade so spôsobom života bojazlivého, to znamená najdlhšieho ľudského veku, aký vôbec kedy jestvoval: za svetla je ucho menej potrebné. Z toho vzišiel charakter hudby ako umenia noci a prítmnia.

FRIEDRICH NIETZSCHE (Ranné zore)

HLADÁ SA ORI

Len málokde rozpor medzi – *myslím, teda som* a *cítim, teda som* – obnažuje tak príkro descartovský omyl ako vo vzťahu k úvahám o hudbe.¹ Z tohto pohľadu je téma *O pôvode hudby* situovaná v tých najnižších zákutiach zostupnej špirály viac či menej iracionálnych teórií. Otázkou zostáva, či nie je práve preto taká príťažlivá...

Mnoho omylov v diskusii o hudbe a umení vyplýva z absencie definovania pojmu, ku ktorému je smerované kritické skúmanie. V nasledujúcom kontexte sa s hudbou operuje ako s organizovaným zvukom organického pôvodu, analogicky k životu ako organizovanej forme hmoty.² V ére postromantických vedcov to bol Charles Darwin, ktorý poukázal na hmlisté súvislosti medzi emóciou, hudbou a reprodukčnou zdatnosťou a implikoval dávne objavenie sa hudby a spevu („*extremely ancient arts*“) a vo svojich úvahách pokročil až k hľadaniu príbuzných javov u ostatných živočíchov.^{3, 4}

Pravdou je, že nespočetne veľa živých tvorov vydáva zvuky, mnohé „spievajú“ (dokonca lepšie než niektorí ľudia...), no dispo-

nujú len obmedzeným repertoárom a k spevu pristupujú takmer výhradne z teritoriálnych a sexuálnych príčin. Podobné prvoplánové motivácie k neverbálnej komunikácii existujú v celom spektre živých ríše, no u žiadneho iného druhu, okrem človeka, ich prirodzený výber neformoval do takej transcendentnej podoby, v akej ich používame my. Názory na evolúciu kognitívnych schopností sa rôznia a takisto polymorfné sú aj názory na miesto hudby v ľudskej evolúcii.⁵ Aj keď je nutné zmieriť sa s faktom, že reálny príbeh o vzniku hudby sa nikdy nedozvieme, fantastická cesta za dobrodružstvom a vzrušením z nej by mali vynahradiť márnú snahu mysle.

EROS, HRA, NOC A UCHO

Naši predkovia vstúpili do paleolitu ako nízke a podľa súčasných estetických kritérií mrzké stvorenia s mdlým rozumom a vystúpili ako bytosti s prakticky totožným sociálnym mozgom, emočnými schopnosťami a fyziognómiou, akými disponuje súčasný človek. Príčiny, ktoré vyústili do takejto prevratnej metamorfózy, boli rôz-

ne, avšak náhodný prirodzený výber selektoval človeka v smere preferencie sebauvedomenia a rozvoja kognitívneho aparátu. Hamletonián bol vcelkom úspešne zodpovedaný – byť a nebyť zjednený. Logika lovu priniesla prebytok potravy a prebytok času, ktorý inak vyplňal lov spolu so zberom. Ovocím idiognózie sa stal strach a raný človek vyriešil prvotné dilemy hrou. Umenie bolo ešte univerzálne a nie je dôvod neveriť, že jeho funkcia bola funkciou totemu, mýtu a symbolu. Umenie ako hra, ktorej pestovaním sa stimulovala myseľ. Cirkadiánne rytmy – striedanie dňa s nocou, tlkot srdca, prípadne zvuky vydávané ostatnými organizmami mohli byť ohňom, ktorý vznietil pochodeň hudby. Impulz, ktorého produkt pretrval do dnešných dní aj keď v ťažko rozoznateľnej a od bahna svojho pôvodu vzdialenej forme. Akoľvek, nič z toho nevysvetľuje fakt, že hudba prešla filtrom selekcie a udržala sa nielen v génovej rieke z raja, ale i v mémovej. Darwinovská evolúcia selektuje v hrubom priblížení fenotyp, teda manifestáciu určitých vlastností, ktoré sú v rôznej miere kódované genotypom, a teda konkrétnymi génmi. Preferencia prirodzeného výberu sa javí ako účelná a zmysluplná. No je to len mätúce zdanie.

Jeden z možných pohľadov uvažuje o hudbe ako o forme evolučnej adaptácie.⁶ Analógie sa hľadajú v koevolučnom partnerovi hudby – v jazyku, ktorý je na rozdiel od hudby menej abstraktný a môže plniť exaktnú komunikačnú funkciu. V rámci sociálnych vzťahov komunitne žijúcich predkov mohla hudba zohrať dôležitú úlohu pri sexuálnej preferencii, teda v zmysle pohlavného výberu. Nadväzujúc na Darwina sa uvažuje o tom, že v evolúcii človeka sa emócie stali samostatnou evolučnou silou, a objavil sa emocionálny výber, preferujúci slasť a všetko, čo ju generuje.⁷ *E pluribus unum* – z mnohých indícií jedna: tvor, ktorý demonštroval akési hudobné nadanie, mohol byť druhým pohlavím preferovanejší ako jediniec, ktorému taká schopnosť chýbala. Hranie na hudobnom nástroji a/alebo spievanie (v širšom zmysle slova akákoľvek umelecká aktivita) vyžadujú minimálne kvalitné ovládanie jemnej motoriky a koordináciu svalov, empatiu, emočnú hĺbku, dobrú pamäť, čo mohlo pôsobiť príťažlivo pri sexuálnom výbere. A tak sa selektoval uvedený „hudobný“ fenotyp, čím dochádzalo k preferencii genetických predispozícií, ktoré ho umožňovali. Hudba by sa tak v striktné (neo)darwinovskom ponímaní stala adaptáciou alebo jej artefaktom na expanzívny pocit strachu, ktorý priniesla idiognózia, s tým, že počas fylogénzy sa tento vzťah postupne rozvoľňoval, až kým sa hudba nestala ontickou. Pôvodné symbolické motívy a vzorce, umožňujúce formovanie hudby ako ľudského umenia, mohli zostať ukryté hlboko vo vtedy ešte len tvarujúcom sa sociálnom mozgu. A pravdepodobne sú tam dodnes. Prvým objektom umeleckých predstáv sa stal človek samotný, až neskôr zrejme ako súčasť rituálov začal svoje introspektívne sklony rozvíjať v podobe magických odtlačkov rúk na jaskynných stenách. Hudba ako subtilná súčasť pravekých hier – uchovávaná mémami – prinášala slasť a paleolitný hudobník bol jej prométeovský darca. Temná predstava noci spred úsvitu civilizácie: v prudkom repetitívnom rytme dochádza k delirickému tancu, k *la danse de la vie* našich infantilných predkov, kde ešte na krátky okamih neexistuje rozdelenie na tých, ktorí sa dívajú a na ktorých je dovolené dívať sa. A keď k tejto schizme dôjde, už nie je možné „rozoznať tanečníka od tanca“⁸. K tým istým

hviezdám, ktoré vyvolávali pitoreskné záblesky vedomia, k tým o zlomok času neskôr makabrický potomkovia Dionýzov vysielajú rádiové vlny a vesmírnym tichom putujúce posolstvo ľudstva – list z Aldebaranu a Bachovu hudbu⁹. Úžasná trajektória – z hĺbok prebúdajúcej sa kreativity, z fyzického obmedzenia vlastnej existencie až k umeniu, ktoré ich presahuje. Trajektória, ktorou vedno s človekom prešla aj hudba.

SVET PODĽA JACOBA: EVOLÚCIA AKO BRICOLAGE

Kultúrna evolúcia je darwinovský proces. Nemožno však bezmyšlienkovite a apriórne vtesnávať kultúru doslovne do zvieracej kazušky. Zneisťujúcim môže byť zdanlivý paradox, spočívajúci v tvrdení, že ak prirodzený výber je slepým a bezúčelným, ako je možné priblížiť evolúciu komplexného systému, ktorý predstavuje hudba? Taktným zamlčaním faktu, že zážitok (z) hudby, je sám osebe natoľko intenzívny, že je poznaním a pochopením zároveň, je možné extrapoláciou niektorých jedinečných črt biologickéj evolúcie dospieť aspoň k ako-tak emergentnému výkladu. Na úrovni interakcií individuálnych molekúl je možné evolúciu považovať za kognitívny proces¹⁰. Na úrovni organizmov takisto.

Jeden z esenciálnych postulátov darwinovskej evolúcie spočíva v tvorbe náhodných zmien genetického materiálu, v ich následnej náhodnej preferencii prirodzeným výberom a v prípade pretrvávajúceho selekčného tlaku aj k reprodukcii tej populácie génov, ktoré niesli príslušnú mutáciu a vďaka nej získali výhodu a adaptovali sa na prostredie.

Náhoda je nečakaná zmena takmer akéhokoľvek parametra, ktorý ovplyvňuje reprodukčnú zdatnosť – fitness individua. Logicky, organizmus má na adaptáciu pomerne krátky čas a zjavnou tendenciou evolúcie je využívať už dostupný materiál. V trochu násilnom porovnaní – céziové hodiny sú schopné merať čas s atómovou presnosťou, no v inej situácii môžu byť (evolúciou) využité na rozbíjanie kokosových orechov.¹¹ François Jacob – francúzsky genetik, nazval túto schopnosť evolúcie termínom *bricolage* (čosi ako zmajstrovávanie, alebo foneticky bližšie koláž)¹². Nepredvídateľnosť prirodzeného výberu „prinútila“ evolúciu ku komponovaniu pestrej zmesi variácií na prevzatú tému. Takouto *bricolage* možno dospieť až ku tak komplexnej štruktúre, akú predstavuje oko. S trochou odvahy by podobnosť o hudbe emergujúcej sa sledom mnohých *bricolage* v kontinuu kultúrnej evolúcie do

dnešných podôb, nemuselo znieť až tak šialene.

SVET PODĽA MATÚŠA: 22,14

Z tejto perspektívy sa pôvodná podoba hudby nemusí stotožňovať s jej súčasnou podobou aj keď ňou môže byť do istej miery determinovaná. Pôvodne nešpecifické a univerzálne umenie mohlo pod vplyvom emočného výberu a evolučnej adaptácie prekonať podobnú metamorfózu, akou prešiel človek. Trochu drsnou iróniou z našich kultúrnych dejín je, že istý čas sme pravdepodobne kanibalizovali *Australopithecus*, ktorý dospel k sebauvedomeniu rozpoznaním črt vlastnej tváre v Makapansgatskom okruhu dávno pred tým, než sa stal sústom predchodcov dnešného človeka. „*Lebo mnoho je povolaných, no málo kto bude vybraný.*“ Oslava života a smrti, ako



HIERONYMUS BOSCH: ZÁHRADA POZEMSKÝCH ROZKOŠÍ (DETAILY)

istý druh sociálnej liturgie, bola od svojich prapočiatkov úzko spätá s hudbou. Možno sa artikulácia zvuku, snaha po jeho organizácii objavila v ľudskej evolúcii viackrát nezávisle od seba, možno len raz a potom sa divergently vyvíjala, každá s vlastným vektorom a dnes napriek rozdielnosti fenotypu, sú si hudba západnej civilizácie a hudby prírodných národov, či orientálnych kultúr intuitívne blízke. Ich *ori* je totižto ohniskom, v ktorom sa zbiehajú sebauvedomenie a ohromná sila biologickej a kultúrnej evolúcie, do ktorých transcendentného zrkadla sa s tichým úžasom pozeráme. A počúvame.

CODA

Hra a pôžitok, ktoré predstavujú hľadanie počiatkov života alebo hudby, sú detsky zábavné, pokiaľ sa odohrávajú neformálne a neberú sa vážne. Akonáhle sa prekročí istá hranica, zhorí na nej detskosť a zostane len horký popol detinskosti. Takými zvyknú byť deti vtedy, keď ich hra prestáva baviť. V liste z Aldebaranu sa píše,

že na tretej planéte smerom od Slnka žijú tvory, ktorých obrazy sú súčasťou posolstva vesmírnej sondy. No príbeh, ktorý predchádzal jej vyslaniu začal dávno, veľmi dávno, na úsvite ľudského veku, keď otázky *odkiaľ sme, kto sme a kam smerujeme* driemali ešte v tme rodiciach sa atómov hviezdneho prachu. Nech už je pôvod hudby akýkoľvek, náznaky z exaktných vied vzbudzujú domnienku, že hudba sa mohla vyvinúť ako evolučná adaptácia alebo jej artefakt do súčasnej autotelickej podoby. Vlny dichotómie medzi ostrosťou *myslím* a rozmazanosťou *cítim* však rúcajú pieskové kontúry podzrivých hľadaní počiatkov hudby, čím ich vopred odsudzujú na zánik. Bez hudby by bol život omylom.¹⁶ Zaiste nie bez podobných úvah. Tak teda tvoríť: komponovať a hrať! Aby nadchádzajúce generácie nemuseli meniť posolstvo, ktoré tá dnešná vyslala. Alebo aby mal kto ešte odpovedať na prípadnú odozvu. Druhým listom z Aldebaranu.

A tu sú ich obrazy... A tu je ich Hudba...

rohac@fns.uniba.sk

POZNÁMKY:

- ¹ Na tomto mieste považujem za nutné pripomenúť, že som v pozícii *asinus ad lyram*, vzhľadom na hudbu a umenie vôbec a ak ich v akomkoľvek texte spomínam, tak snáď len v miere nevyhnutnej na ich interpretáciu v kontexte darwinovskej evolúcie, bez ambície vstupovať do vôd, v ktorých vzhľadom na štruktúru môjho ne-vzdelania je klesanie ku dnu zákonom, nie možnosťou. Ako chabé ospravedlnenie mi prichádza na um trochu paradoxná da Vinciho myšlienka, tak, ako ju uvádza E. Solmi a cituje S. Freud: „Kto sa v spore názorov opiera o autoritu, pracuje skôr s pamäťou než s rozumom.“
- ² Vedome organizovať zvuk je schopný jedine človek. V snahe vyhnúť sa paranoickým argumentom je nutné narábať s týmto vymedzením v dobrej viere. Napokon tak ako s každým.
- ³ Darwin, C.: *The Descent of Man and Selection in Relation to Sex*, London 1871.
- ⁴ Darwin, C.: *The Expression of the Emotions in Man and Animals*, London 1872.
- ⁵ Dve hlavné teórie o evolúcii kognície pochádzajú od M. Donalda (*Origin of the modern mind*) a S. Mithena (*Prehistory of the mind*). O postavení hudby v evolúcii existuje mnoho špekulácií, najvýznamnejšie (najznámejšie?) formulovali N. Kogan (*Reflections on aesthetics and evolution*), D. Sperber (*Explaining Culture*) a S. Pinker (*How the mind works*). Prehľadne a kriticky sú spracované v Cross, I.: *Music, cognition, culture, and evolution*, In: *Annals of the New York Academy of Sciences*, Jun; Vol. 930:28-42, 2001.
- ⁶ Argumenty v prospech hypotézy o hudbe ako forme evolučnej adaptácie sumarizuje a predkladá D. Huron. (*Is music an evolutionary adaptation?*, In: *Annals of the New York Academy of Sciences*, Jun; Vol. 930:43-61, 2001).

- ⁷ Kováč, L.: *Potreba syntézy prírodných a kultúrnych vied*, In: *Vesmír* 78, Akademie věd České republiky, červen 1999. Na tomto mieste autor okrem iného poukazuje na pretrvávajúci a bežný omyl v chápaní kultúrnej evolúcie ako lamarckovského procesu.
- ⁸ V origináli „...O brightening glance, how can we know the dancer from the dance?“ W. B. Yeats, *Among school children*, The Tower, 1928.
- ⁹ List z Aldebaranu je napríklad s 2. Brandenburským koncertom súčasťou posolstva našej civilizácie, ktorý nesie vesmírna sonda Pioneer 10. Zdravujúca zodpovednosť, ktorá zaväzuje: veď keď si predstavíte, že vašu skladbu alebo vašu interpretáciu by si mohol vypočuť niekto vzdialený pár miliárd svetelných rokov od vás a že kontakt tretieho druhu s extraterestriálnou kultúrou by sa nemusel uskutočniť práve preto...
- ¹⁰ Kováč, L.: *Fundamental principles of cognitive biology*, In: *Evolution and Cognition* 6: 51-69, 2000.
- ¹¹ Menej agresívnu analógiu aj keď sofistikovanejšiu, predstavuje evolučný pôvod lineárnych mitochondriálnych genómov, ktorý aj napriek vynechaniu v tomto prípade irelevantných detailov, môže pôsobiť repelentne – nič pre hudobníkov! Analýza sekvencie príslušného génu kódujúceho mtTBP (mitochondrial telomere-binding protein) izolovaného z mitochondrií istého druhu eukaryotického organizmu (kvasinky), priniesla zaujímavý poznatok, že mtTBP je homologický k nešpecifickým jednovláknovú DNA viažúcim proteínom – SSB (single-stranded DNA binding). Evidentná sekvencná príbuznosť mtTBP s prokaryotickými a mitochondriálnymi SSB proteínmi naznačuje, že mtTBP by mohol predstavovať príklad evoluč-

- nej adaptácie pôvodne sekvenčne nešpecifického mitochondriálneho SSB proteínu na faktor, ktorý špecificky rozpoznáva a chráni jednonerefazcové úseky mitochondriálnej teloméry. Duálna úloha, ktorú môže zohrávať mtTBP, je teda evolučnou *bricolage*. Evolúcia z mnohých relevantných dôvodov preferovala využitie „starého“ proteínu na „novú“ funkciu.
- ¹² Jacob, F.: *Evolution and tinkering*, In: *Science*. Jun 10; Vol. 196 (4295):1161-6, 1977. F. Jacob je spolu s André Lwoffom a Jacquesom Monodom laureátom Nobelovej ceny za fyziológiu a medicínu za rok 1965, ktorú obdržali za objavy vedúce k objasneniu regulácie expresie bakteriálnych genov (model operónu *lac*). Termíny *bricolage* a *bricoleure* použil pred Jacobom francúzsky kultúrny antropológ Claude Lévi-Strauss.
 - ¹³ Tomáška, L. – Nosek, J. – Fukuhara, H.: *Identification of a putative mitochondrial telomere-binding protein of the yeast Candida parapsilosis*, In: *Journal of Biological Chemistry*, Vol. 272: 3049-3056, 1997.
 - ¹⁴ Nosek, J. – Tomáška, L. – Pagáčová, B. – Fukuhara, H.: *Mitochondrial telomere-binding protein from Candida parapsilosis suggests an evolutionary adaptation of a nonspecific single-stranded DNA-binding protein*, In: *Journal of Biological Chemistry*, Vol. 274: 8850-7, 1999
 - ¹⁵ Tomáška, L. – Makhov, A. M. – Nosek, J. – Kucejová, B. – Griffith, J. D.: *Electron microscopic analysis supports a dual role for the mitochondrial telomere-binding protein of Candida parapsilosis*, In: *Journal of Molecular Biology*, Vol. 305: 61-6, 2001
 - ¹⁶ Nietzsche, F.: *Götzen-Dämmerung*, C. G. Naumann, Leipzig 1889.



INTERLAN
Computer Networks

*Scriptorium Musicum,
spol. s r. o.
hudobné vydavateľstvo
sadzba nôt*



LEGENDY MEDZI NAMI CHARLIE HADEN

TRI ROKY, KTORÉ OTRIASLI JAZZOM (1959 – 1961)

Spomínané informačné medzery neplatia okrem iného pre prvé tri LP, na ktorých sa Haden uviedol ako člen kvarteta Ornetta Colemanana na značke Atlantic, sú to: *The Shape of Jazz to Come* (1959), *Change of the Century* (1959) a *This Is Our Music* (1960). Tieto albumy svojho času v Bratislave akoby spadli z neba: r. 1964 som ich získal od samotného Bernta Rosengrena a po odvysielaní v rozhlasovej relácii Zo sveta jazzu som ich počúval denne, až kým nezačal byť praskot hlasnejší než hudba. (To, ako sa Rosengren a ostatní škandinávski hudobníci, patriaci medzi špičku vtedajšej európskej scény, objavili na pódiu kaviarne hotela Carlton, ako si ich rôzne bratislavské bary a kaviarne pohadzovali ako horúci zemiak, až im napokon už radšej platili, len aby nehrali..., je „story“, ktorá od našej témy odbočuje...)

Formácia Coleman–Cherry–Haden–Higgins vyvolala v jazzovom svete intenzívny záujem, aký táto hudba odvtedy azda ani nepamätá (podobný fenomén svojho času znamenal nástup bebopu). Vďaka tejto pozornosti prestúpil 10. septembra 1959 dvadsaťjedenročný Haden na newyorskom debute Colemanovho kvarteta (domestikovaného v Los Angeles) spolu so svojimi spoluhráčmi z anonymity do hviezdnej situácie. V klube Five Spot sa tiesnili veľikáni: Sonny Rollins, Gunther Schuller a dokonca Leonard Bernstein s rodinou. Pri bare postával samotný kráľ kontrabasistov Charles Mingus, o ktorom bolo známe, že nikam nechodí a tentoraz sa pozorne díval Hadenovi „na prsty“.

Hudbu kvarteta vtedy nazývali *new thing* (nová vec), zakrátko sa ujalo označenie *free jazz*, a potom, čo sa nové hnutie začalo rozširovať a štrukturalizovať, uplatnil sa širší výraz: jazzová avantgarda (v tomto rámci sformuloval Coleman v 70. rokoch vlastný systém, tzv. harmolodickú koncepciu).

Enormný záujem o *new thing* je zdôvodnený situáciou v jazzu koncom 50. rokov. V tom čase oba základné smery – kultivovaný europeizujúci west coast jazz i černošský spontánny hard bop (nadväzujúci na bebop) – zdanlivo vyčerpali svoje možnosti. V duchu vtedajšieho ponímania jazzu ako hudby neustále sa meniacej, vyjadrujúcej aktuálnu dobu a predstavy nových, tvorivých individualít, sa čakalo na neobvyklý, prevratný vývojový impulz. Hudba Colemanovho kvarteta vyvolala vášnivú diskusiu, ktorá vyhovovala tejto „spoločenskej objednávke“ a v jej mozaike nachádzame tie najrôznorodejšie polohy. Odporcovia hovorili o absencii prv-

Prínos KONTRABASISTU (SKLADATELA A BANDLEADERA) CHARLIEHO HADENA PRE JAZZ UPLYNULÝCH 45 ROKOV JE SÍCE VŠEOBECNE AKCEPTOVANÝ, NAPIEK TOMU NIE JE JEDNODUCHÉ ADEKVÁTNE SPRACOVAŤ JEHO PROFIL. PROBLÉM SPOČÍVA V ŤAŽKOUCHOPITELNEJ ROZHĽAHLosti A DIVERZIFIKOVANOSTI UNIKÁTNEJ HUDOBNEJ KARIÉRY, KTOREJ MÍLNIKMI SÚ NEOBVYKLÉ PROJEKTY. Z DESIATOK ALBUMOV, NA KTORÝCH PARTICIPOVAL HADEN, SOM SA K MNOHÝM OSOBNÉ NEDOSTAL, A TAK BOLO V NIEKOTRÝCH PRÍPADOCH NEVYHNUTNÉ SPOLAHNÚŤ SA NA INFORMÁCIE „Z DRUHEJ RUKY“.

kov, bez ktorých jazz nemôže existovať, o kakofonickom jazz, primitivizme a šarlatánstve, na druhej strane niektoré veľké authority (najmä Schuller, Gil Evans, John Lewis) novým snahám jednoznačne aplaudovali.

AKO SA STAŤ AVANTGARDISTOM?

Pokiaľ nejde o hudobných podvodníkov, vyžaduje to mimoriadnu empatiu a atypické hudobné myslenie. Každopádne, nahrávky



Ornetta Colemanana pred spoluprácou s Hadenom ešte nemôžeme považovať za zrelé, a to vo veľkej časti preto, že vtedajší poprední westcoastoví kontrabasisti, ktorí s ním hrali, neakceptovali konzekventne Colemanove predstavy. Roku 1958 na jeho druhej LP *Tommorrow Is the Question* (Contemporary) sa pri kontrabase striedali Red Mitchell a Percy Heath: nahrávky mali ešte obvyklú formu (piesňovú alebo bluesovú), ako aj pevné tonálne zakončenie v jednotlivých tóninách. A tak sa z nich vynára predovšetkým jeden novátorský rozmer: tvorba tónu (neurčitý ideál naturálneho zvuku, v rámci kto-

rého Colemanov plastický saxofón pripomína ľudové nástroje alebo bezprostredné detské muzicirovanie) a predovšetkým použitie prirodzeného ladenia (Coleman vychádzal z prirodzenej organizácie jednotlivých tónových pomerov, ktorá je výslednicou tzv. prírodného súzvuku, daného radom alikvotných tónov).

Po príchode Charlieho Haden a nové kvarteto dovedlo naznačené smerovanie ku konzekventnej celistvosti. Colemanov a Cherryho melodický prúd sa stal nezávislým jednak od funkčnej harmónie a neakceptoval ani vo vtedajšom jazzu už zavedené modálne systémy. Išlo tu o zrovnoprávenie všetkých tónov chromatickej stupnice v rámci prirodzeného ladenia a o ich schopnosť získavať funkcie dočasných tonálnych centier. Prínos Charlieho Haden a k tomuto konceptu podrobnejšie rozoberá vo svojich dvoch knižných prácach John Litweiler: v Colemanovej monografii (*Ornette Coleman. A Harmolodic Life*. Morrow, New York 1995), ako aj v práci *The Freedom Principle: Jazz After 1958* (Quill, New York 1984), kde o. i. konštatuje: „Na nahrávkach pre značku Atlantic z r. 1959 počuť, ako Haden správne pochopil hlavné smerovanie Colemanovho a Cherryho harmonického pohybu. Haden vyberá

kontrabasové tóny, ktoré sa viacznačne alebo konsonantne viažu k frázam sólistov, a línie odvodzuje od vedenia hlasov sólistov (v niektorých pasážach vytvárajúc k nim harmonický kontrapunkt).“

VÝNIMOČNÝ TALENT

Vznik nekonvenčného hudobného výrazu nebol v prípade *new thing* generovaný premeditovanou, teoreticky podloženou evolúciou. Korene hudobných predstáv jeho protagonistov hľadáme skôr v nadviazaní na impulzy pôvodných prejavov afroamerického hudobného folklóru ako aj country music.

Charles Edward Haden sa hlási k svojim country koreňom, ktoré zásadne poznamenali jeho osobnosť. Narodil sa 6. augusta 1937 v mestečku Shenandoah (štát Iowa) v teritóriu, kde dodnes žijú pôvodné prejavy hudby bielych osadníkov (napríklad hillbilly). Od začiatku života bol vystavovaný muzicirovaniu. Jeho rodičia a súrodenci tvorili rodinný ansámbl, v ktorom – okrem hry na nástrojoch – každý spieval a v zborových pasážach sa jednotliví speváci striedali vo vedení hlasov. Svoju produkciu predvádzali každodenne naživo vo vlastnej rozhlasovej show a príležitostne aj pred obecnosťou. Charlie Haden neuveriteľne rýchlo spoznal celý repertoár, presne sa strieľal aj do viachlasného spevu, a tak ho už ako dvojročného (matka ho držala v náručí, aby dočiahol na mikrofón) prezentovali ako „zázračné dieťa“ pod menom Yodeling Cowboy Charlie (jódľujúci kovboj Charlie). Až do svojich pätnásť rokov účinkoval Haden každý deň v rozhlase; okrem country music mal rád blues, a rodinný ansámbl sa púšťal aj do imitovania dobových swingových vokálnych skupín ako Andrew Sisters či Pied Pipers.

Na kontrabase sa Haden začal učiť ako štrnásťročný, chodil na hodiny k miestnemu učiteľovi a mieru jeho nadania dokazuje skutočnosť, že po dvoch rokoch okrajového učenia sa klasického „arco“ spôsobu hry poslal demo nahrávky do Oberlin College a ponúkli mu plné štipendium. Napriek tomu, že rodičia boli nesmierne hrdí na to, že sa stane „vážnym“ hudobníkom, Haden štipendium neprijal. Nerád (a nie veľmi pohotovo) hral z nôt, skôr podľa sluchu zázračne rýchlo absorboval akýkoľvek druh hudby. Navyše v tom čase už počúval jazzové platne a rozhodol sa, že to je smer, ktorý chce nasledovať. V Down Beate našiel inzerát losangeleskej jazzovej školy (Westlake College of Modern Music), kam ho opäť bez problémov prijali, lenže škola neposkytovala štipendiá, a tak bol Haden hneď po príchode do Los Angeles nútený hrať čo najviac v rôznych kluboch. Takmer instantne sa prepracoval medzi elitu westcoastovej scény, chcel s ním hrať prakticky každý hudobník, ktorý ho počul. Dôkazom uznania etablovanej jazzovej špičky bolo angažmán s altaxofonistom Artom Pepperom (1956) a s experimentálnymi nekonvenčnými smermi sa dostal do kontaktu ako člen tria klaviristu Paula Bleya, s ktorým aj prvýkrát nahrával (LP: *Solemn Meditation*, G.N.P., 1957).

FREE JAZZ A POSTCOLEMANOVSKÁ ÉRA

S Ornettom Colemanom sa Haden zoznámil náhodne na jam session po vystúpení kvarteta Gerryho Mulligana. Vtedy neznámeho Colemanu po prvých tónoch požiadali, aby nekazil hudbu ostatným a prestal hrať. Haden však bol od začiatku Colemanovým prístupom fascinovaný. Vypátral jeho bydlisko a začali spolu súkromne nacvičovať vo dvojici. Po niekoľkých mesiacoch zostavili kvarteto, no neverili, že ich existenčne udrží „nad vodou“. K presadeniu im pomohol klavirista John Lewis – vo vtedajšom jazeze popredná autorita (jeho Modern Jazz Quartet bol na vrchole komerčných a umeleckých úspechov) – a vybavil im nahrávanie už spomenutých LP na značke Atlantic, ako aj newyorské angažmán, ktoré malo pôvodne trvať dva týždne, no neustále sa predlžovalo, až sa tu kvarteto usadilo natrvalo (až do svojho rozpadu r. 1962).

Posledným projektom, na ktorom Haden participoval ako člen Colemanovho kvarteta, bolo prevratné LP *Free Jazz: Double Quartet*, ktoré dalo názov celému smeru (nahraté v decembri 1960, vyšlo v Atlantic r. 1961). Colemanov ansámbl spolu s ďalším štvorčlenným combom (Eric Dolphy, Freddie Hubbard, Scott LaFaro, Ed Blackwell) naplnil dve strany 40-minútovej platne netematickou spontánnou hudbou, v ktorej sa voľne križovali improvizácie všetkých zúčastnených hudobníkov.

Hadenov odchod z kvarteta bol nedobrovoľný. Stal sa závislým na drogách (deriváty opia), nasledovalo náročné úspešné liečenie, a preto nebol v rokoch 1961–1964 hudobne aktívny. Po návrate hral dva roky s triom nedoceneného klaviristu Dannyho Zeitlina. Skutočný návrat pozornosti však Hadenovi priniesla dlhoročná spolupráca s Keithom Jarrettom. Tá začala už v dobe, keď Jarrett hral v kvartete Charlesa Lloyda, a to na prvej platni jeho tria (*Life Between The Exit Signs*, Vortex, 1967). Trio príležitostne pokračovalo v aktivite aj počas mesiacov, keď Jarrett hral na elektrickom klavíri s Milesom Davisom (1970 – 1971), čo podstatne zvýšilo jeho popularitu. Jarrettova sláva rástla ďalej najmä vďaka sólovým klavírnym koncertom a široká popularita sa preniesla aj na jeho ďalšie projekty, na ktorých až do r. 1977 participoval Haden. Roku 1971 trio (Jarrett, Haden, Motian) rozšírili na kvarteto a štvrtým členom sa stal tenorsaxofonista Dewey Redman, nasledovateľ Colemanovho štýlu, ktorý odvtedy patrí k základným Hadenovým hudobným partnerom. Charakter hudby kvarteta však Jarrett len čiastočne nechal pod colemanovským vplyvom a svoje vtedajšie smerovanie označoval ako „universal folk music“. Išlo tu o priam žonglérske prepájanie rôznorodých smerov a Hadenovi vyhovovala možnosť pretavenia názvukov folku, country a blues do plnokrvného a osobitého jazzového výrazu, kde sa jeho kontrabas výrazne pričinil o strhujúci drive formácie. Od r. 1974 Haden participoval aj na Jarrettových projektoch mimo amerického kvarteta, a to s jeho európskymi formáciami (s Janom Garbarekom), kde zasa uplatnil svoju ďalšiu silnú stránku – vrúcny, romantizujúci lyrizmus.

Paralelne s pôsobením u Jarretta, v rokoch 1968–1972 Haden naďalej intenzívne hosťoval na albumoch a príležitostne i na koncertoch Ornetta Colemanu. Treba však povedať, že ako pravovernému zástancovi akustickej hudby mu už nebolo blízke nové Colemanovo smerovanie, tak ako sa prejavilo v skupine Prime Time. Okrem elektrického soundu (v duchu konvencie fusion) sa tu „nový Coleman“ od hudby pôvodného kvarteta odlišoval aj rockovým feelingom zdvojenej rytmiky (2 basové gitary a 2 bicie nástroje), čo u Hadena (a vo všeobecnosti u priaznivcov nezabudnuteľnej hudby obdobia 1959–1961) vyvolávalo nostalgiu, ktorú dovoľoval v kolektívne vedenej formácii Old and New Dreams, pôsobiacej v období 1976–1980 (a príležitostne vystupujúcej aj v ďalších rokoch). Spolu s Hadenom ju tvorili ďalší členovia niekdajšieho Colemanovho kvarteta (Don Cherry, Ed Blackwell) a samotného Colemanu nahradil Dewey Redman.

LIBERATION MUSIC ORCHESTRA

„Čistá“ hudba Old And New Dreams, oživujúca vo svojom repertoári vtedy už klasické skladby z éry *new thing*, znamenala pre Hadena (a v širšom zmysle pre free jazz) posun k uvedomeniu si vlastnej historickej. Tento proces začal už na rozhraní 60. a 70. rokov, keď si avantgardní hudobníci kladli otázky o zmysle nadobudnutej slobody. Hľadanie nových ciest uplatnenia free jazzu viedlo o. i. k melodizácii a štrukturalizácii, ako aj k prepojeniu fixovaných aranžmánov a voľných plôch.

Jednou z nových ciest sa stala ideologizácia hudby v duchu radikálnej spoločenskej atmosféry konca 60. rokov. Černošský free jazz (napr. Archie Shepp) sa pripojil k ideovému rámcu extremistických černošských hnutí (typu Malcolm X a pod.) a rétorika Ha-

denovho konceptu je poplatná dobám ešte dávnejším – 50. rokom a princípom tzv. socialistického realizmu. Charlie Haden sa r. 1969 ako leader vydal smerom vytvorenia unikátneho ansámbľu Liberation Music Orchestra. Celý vonkajškový ideový rámec „súboru“ by síce mohol vyhovovať aj Zdeňkovi Nejedlému, no len do dočítania sprievodného textu (jednotlivé sleeve notes si výnimočne písal Haden sám – asi nenašiel autora podľa svojho vkusu). Postačí krátka ukážka z textu k prvej LP (*Charlie Haden and Liberation Music Orchestra*, 1969): „Hudba v tomto albume je venovaná vytvoreniu lepšieho sveta: sveta bez vojen a zabíjania, bez rasizmu, bez biedy a vykorisťovania. Ide nám o svet, v ktorom si vlády uvedomia dôležitosť života a ich úsilie sa zamerať na jeho ochranu, miesto na ničenie. Dúfame, že sa dožijeme novej spoločnosti osvety a múdrosti, kde sa kreatívne činy stanú dominantnou silou v živote ľudu.“ Treba dodať, že Haden svoj slovník nezískal večerným štúdiom marxizmu-leninizmu – formoval sa už v detských rokoch, keď sa stotožnil so sociálnou ľavicovou vetvou folkového hnutia 30. a 40. rokov (napr. skupina Almanac Singers a pod.). Nikdy nehovoril o komunizme a Sovietskom zväze, jeho základnými témami sú antifašizmus a občianska vojna v Španielsku, antikolonializmus, utopická sociálna spravodlivosť, pacifizmus a odpor k vietnamskej vojne, podpora kubánskej revolúcie (v tomto rámci vždy spomína Che Guevaru, nikdy nie Castra) a iných juhoamerických revolúcií, ako aj kritika afrického apartheidu. Hudobne sa však celý projekt dostal do úplne inej polohy, než akú predstavuje jeho verbálny rámec. Hadenovi „spolubojovníci“ z nášho prostredia, hovoriaci jeho slovníkom, by sa zhrozili hneď po prvých zvukoch kakofonickej kolektívnej improvizácie a cudzie by im boli aj lyrické fragmenty, názvuky flamenca, deformované citácie pochodov... Nepresvedčili by ich ani exaltované bigbandové pasáže. Nahrávky vznikli v spolupráci s aranžérkou Carlou Bleyovou, s ktorou si Haden hudobne výborne rozumel, a to napriek tomu, že Bleyová používa pre svoje tvorivé koncepty diametrálne odlišné texty, inšpirované surrealistickou poetickou imagináciou. Od r. 1969 Haden oživuje Liberation Music Orchestra v rôznorodej intenzite s presávkami až do súčasnosti (v 80. rokoch mal dokonca dva ansámble rovnakého mena, a to v New Yorku i Los Angeles).

Osu projektu Liberation Music Orchestra tvoria tri základné albumy (koncerty a platne nahrané naživo opakujú štúdiový repertoár – podrobnejšie údaje vrátane názvov skladieb a obsadenia uvádzame v diskografii). Ústrednou témou prvej LP *Charlie Haden and Liberation Music Orchestra* (v reedícii aj na CD) sú španielske interbrigády, a hudobné prvky, spojené s touto udalosťou, sú do celkovej mozaiky pretavené na tú dobu vonkomcom neobvyklým spôsobom. Repertoár tvoria jednak španielske ľudové piesne, aktuálne otextované počas občianskej vojny (*El Quinto Regimiento*, *Los Cuatro Generales*, *Viva La Quince Brigada*), ďalej mobilizujúci song Eislera a Brechta *Pieseň zjednoteného frontu* (*Song Of The United Front* – do nahrávky je bezo zmeny fragmentárne začlenená Eislerova pôvodná klavírna úprava), ako aj hudba z dokumentárneho filmu *Morir A Madrid* (Zomrieť v Madride). Ďalšiu repertoárovú ro-

vinu tvoria pôvodné skladby Haden a (*Song for Ché*), Carly Bleyovej (*Drinking Music*) a Ornetta Coleman a (*War Orphans*).

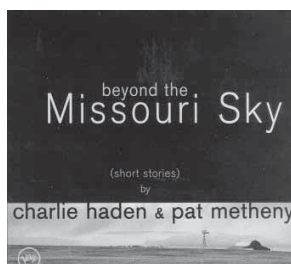
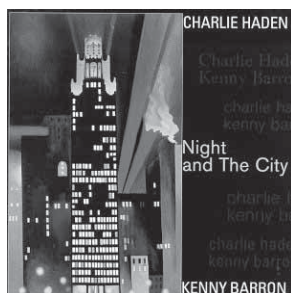
Hadenov projekt mal výraznú odozvu a vyniesol mu imidž politicky prenasledovaného, čo akcelerovalo dosah jeho snažení. Na jednej strane siahli prvú LP v USA z predaja na žiadost' akcionárov vydavateľa pre jej protiamerický obsah a po koncerte v Portugalsku r. 1971 Haden dokonca zatkli (na pódiu hovoril o zločineckých praktikách neokolonializmu), na druhej strane získal predtým nečakané ocenenia (napr. prestížne Guggenheimovo štipendium za skladateľský prínos). Druhý album nahral Liberation Music Orchestra r. 1982 pod názvom *Ballad of the Fallen* (ideový rámec: opäť španielska občianska vojna, ako aj tematika revolučných pohybov v juhoamerických krajinách s dôrazom na Chile a Salvador) a stretol sa s nebývalým úspechom (bol o.i. ocenený ako album roka v ankete Down Beatu r. 1984). Posledný diel trilógie, *Dream Keeper* (1990), je podľa mienky recenzentov vyvrcholením a prehĺbením Hadenovej kompozičnej práce. Máme na mysli titulnú suitu (v úprave C. Bleyovej) na texty básní Langstona Hughesa zo zbierky *The Dream Keeper and Other Poems*; centrálnou témou je v tomto prípade rasizmus a situácia v Južnej Afrike. Hudobný úspech bol opäť unikátny: projekt označili ako album roka v oboch anketach Down Beatu, získal nomináciu Grammy a ďalšie ocenenia v rôznych časťach sveta (napr. cenu Charlesa Crosa vo Francúzsku, Album roka v japonskom časopise *Swing Journal*).

MIESTO HORE

Postavenie Charlieho Haden a medzi kontrabasistami ilustruje unikátny rekord: dvanásť rokov bol prvým kontrabasistom v anketach Down Beatu (od r. 1979) a v súčasnosti sa spoľahlivo udržuje medzi prvými piatimi v ktorejkoľvek relevantnej ankete. To naznačuje o.i. aj mieru záujmu o jeho hudbu. Haden prináša do súčasného jazzu ako leader mnohé podnetné konceptuálne počiny a ako sideman participuje na neprehľadnom množstve zaujímavých nahrávok a koncertov ďalších osobností.

Spriaznenou dušou číslo jeden je pre Haden a od začiatku 80. rokov Pat Metheny. Napriek generáčnym a mentálnym rozdielom (o sedemnásiť rokov mladší Metheny má širokú popularitu aj u nešpecializovaného obecnstva, Haden je zase kapacitou vo „vnútri“ jazzu) ich spája pôvod z rovnakého teritória (americký Stredozápad) a inklinácia k tamojšej country hudbe. Na Haden a zapôsobil aj Methenyho hlboký vzťah k ranému Colemanovi, preto sa pričínil o realizáciu unikátneho zámeru a sprostredkoval účasť Coleman a na Methenyho albume. Na tento účel vzniklo kvarteto (ku Colemanovi, Methenymu a Hadenovi sa pridal bubeník Jack DeJohnette) a disk *Song X* (Geffen, 1985) sa priradil k najzávažnejším jazzovým počinom 80. rokov. Líniu spoločného záujmu o jazzovú štylizáciu hudby teritória svojich koreňov uplatnili Metheny a Haden v duu na spoločnom disku *Beyond the Missouri Sky* (Verve, 1996), vďaka ktorému sa Haden po viacerých nomináciách konečne ocitol na listine víťazov Grammy.

Haden upozornil na seba aj ako objaviteľ a podporovateľ nových talentov. Zasadil sa o americké uplatnenie fenomenálneho



kubánskeho klaviristu Gonzala Rubalcaba (spoznal ho r. 1985, keď ešte žil na Kube) a od r. 1987 spolupracuje na viacerých albumoch s klaviristkou Geri Allenovou. Konzekventnou líniou posledného desaťročia je Hadenov inovatívny návrat k hudbe svojho detstva. V tomto kontexte pripomeňme duo s klaviristom Hankom Jonesom, s ktorým nahral spirituály, gospels a folkové piesne na disk *Steal Away: Spirituals, Hymns and Folk Songs* (Verve, 1994 – pozri portrét Jonesa v Hudobnom živote č. 2002/1). Výnimkou v Hadenovej diskografii je výlet do sveta autentického blues, na ktorý sa vydal v spoločnosti chicagského bluesmana (kedysi ústneho harmonikára skupiny Muddyho Watersa) Jamesa Cottona na albume *Deep In The Blues* (Verve, 1995).

Novým rozmerom je aj zoskupenie, ktoré Haden založil r. 1986 a ktoré pôsobí v stálom obsadení až do súčasnosti (Ernie Watts – ts., Alan Broadbent – p., Larence Marable – dr. + príležitostní hostia) a doteraz vydalo šesť CD. Ide zdanlivo o konvenčnú formáciu zakvotvenú vo sfére straightahead jazzu westcoastového typu. Vybočenia nejdú smerom k avantgarde, ale skôr do dávnejšej minulosti k staršiemu jazzu a k povojnovej komerčnej populárnej hudbe, traktovanej zvláštnym spôsobom. Napríklad v albume *Haunted Heart* (ďalšia nominácia Grammy) Haden do hudby

sampluje úryvky pôvodných nahrávok z čias svojho detstva. „Chcel som, aby sa ľudia cítili ako v 40. rokoch. Vtedajšia populárna hudba v Spojených štátoch bola taká nádherná. Frank Sinatra, Pied Pipers, Duke Ellington, Tommy Dorsey, Billie Holidayová. Vtedy bola populárna hudba pre mňa hlbšou hodnotou. A pritom sa predávali miliónové náklady.“

Roku 1989 usporiadali v rámci jazzového festivalu v Montreali Poctu Charlieemu Hadenovi, ktorá pozostávala zo série ôsmich koncertov a pod názvom Montreal Tapes vyšli záznamy z koncertov na značke Verve. Haden tu viedol obnovený Liberation Music Orchestra, freejazzové trio s Donom Cherryom a Edom Blackwellom, ďalej hral s Geri Allenovou, Paulom Bleyom a Egbertom Gismontim. Túto pôsobivú sumarizačnú prehliadku však nemožno chápať ako záver kariéry. Kontrabasista, ktorý ako jeden z mála ostal dôsledne verný akustickému nástroju, ktorý bol priekopníkom free jazzu koncom 50. a začiatkom 60. rokov, vedúcou silou multikultúrneho objaviteľstva s Liberation Music Orchestra (dávno predtým než existoval termín world music) a ktorý v 90. rokoch inovoval romanticko-sentimentálnu stránku svojho backgroundu, má ešte mnoho čo povedať. Každopádne, z jeho dielne zatiaľ vychádza jeden zaujímavý projekt za druhým.

CHARLIE HADEN • DISKOGRAFIA

Liberation Music Orchestra

1970: **Liberation Music Orchestra** (Impulse). Skladby: Song Of the United Front, El Quinto Regimiento, Los Cuatros Generales, Viva La Quinca Brigade, Song For Che, War Orphans, Drinking Music, Circus 68, We Shall Overcome. Obsadenie: Charlie Haden – b., Don Cherry, Mike Mantles – tp., Dewey Redman, Gato Barbieri – ts., Carla Bley – p., Howard Johnson – tuba, Roswell Rudd – tb., Bob Northern – lesný roh, Sam Brown – g., Andrew Cyrille – dr.;

1982: **Ballad Of The Fallen** (ECM). Skladby: El Segadors, The Ballad Of The Fallen, If You Want To Write To Me, Grandola Vila Morena, The People United Will Never Be Defeated, Silence, Too Late, La Pasionaria, La Santa Espina. Obsadenie: Charlie Haden – b., Carla Bley – p., Don Cherry, Mike Mantler – tp., Dewey Redman, Jim Pepper, Steve Slagle – saxes, Gary Valente – tb., Sharon Freeman – lesný roh, Mike Goodrick – g., Jack Jeffers – tuba, Paul Motian – dr.

1990: **Dream Keeper** (Blue Note). Skladby: Dream Keeper – Parts I., II., III., IV., Feliciano Ama, Canto Del Pilon, Hymn Of The Anarchist Women's Movement, Rabo De Nube, Nkosi Sikelel i Afrika, Sandino, Spiritual. Obsadenie: Carla Bley – dir., Charlie Haden – b., Tom Harrell, Earl Gardner – tp., Sharon Freeman – lesný roh, Ray Anderson – tb., Joe Galey – tubam Ken McIntyre, Joe Lovano, Branford Marsalis, Dewey Redman – saxes, Mick Goodrick – g., Amina Claudine Myers – p., Paul Motian – dr., The Oakland Youth Chorus.

1999 (nahraté 1989): **The Montreal Tapes** (Verve)

Quartet West (všetko na Verve)

1986: **Quartet West**; 1988: **In Angel City**; 1991: **Haunted Heart**; 1993: **Always Say Goodbye**; 1995: **Now Is The Hour**; 1999: **The Art of the Song**

Old And New Dreams

1979: **Old And New Dreams** (ECM); 1980: **Playing** (ECM); 1987: **A Tribute To Ed Blackwell** (Black Saint)

Leader a co-leader (výber)

1976: **As Long as There's Music** – s H. Hawesom (Artists' House); 1977: **Soapsuds, Soapsuds** – duo s O. Colemanom (Artist House); 1989: **Silence** (Soul Note) – s Ch. Bakerom; 1994: **Steal Away** (Verve) – s H. Jonesom; 1996: **Beyond the Missouri Sky** – duo s P. Methenym (Verve); 1998: **Alone Together** (Blue Note) – s L. Konitzom a B. Mehldauom; **Night and the City** (Verve) – duo s K. Barronom; 2001: **Nocturne** – s G. Rubalcabom, P. Methenym + hostia

Sideman (výber)

Geri Allen

1989: **In The Year of The Dragon** (JMT); **Segments** (DIW); 1990: **Live At The Village Vanguard** (DIW)

Ginger Baker

1994: **Going Back Home** (Atlantic); 1995: **Falling Off The Roof** (Atlantic)

Carla Bley

1968: **Escalator Over The Hill** (ECM); 1978: **Musique Mechanique** (WATT)

Jan Garbarek a Egberto Gismonti

1979: **Folk Songs** (ECM); **Magico** (ECM)

Ornette Coleman

1959: **The Shape Of Jazz To Come** (Atlantic); **Twins** (Atlantic); **Change Of The Century** (Atlantic); 1960: **This Is Our Music** (Atlantic); **Free Jazz** (Atlantic); 1966: **The Empty Foxhole** (Blue Note); 1968: **Live In Milano** (Jazz Up); **Ornette At 12** (Impulse); 1969: **Crisis** (Impulse); **Man On The Moon** (Impulse); **Broken Shadows** (Moon); 1970: **Friends And Neighbors** (Flying Dutchman); 1971: **Science Fiction** (Columbia); 1972: **Skies Of America** (Columbia); 1987: **In All Languages** (Caravan Of Dreams)

Fred Hersch

1986: **Sarabande** (Sunnyside)

Keith Jarrett

1967: **Life Between The Exit Signs** (Vortex); 1968: **Jazz Perfection** (Impulse); 1971: **Expectations** (Columbia Legacy); 1972: **NDR Jazz Workshop** (Norddeutscher Rundfunk); 1973: **Fort Yawuh** (Impulse); **Artists On Tour** (Impulse); 1974: **Treasure Island** (Impulse); **Backhand** (Impulse); **Death And The Flower** (Impulse); 1975: **Arbour Zena** (ECM); **Mysteries** (ECM); **Shades** (Impulse); 1976: **Bop Be** (Impulse); **Byablue** (Impulse); **Eyes Of The Heart** (ECM); **The Survivors Suite** (ECM)

Pat Metheny

1980: **80/81** (ECM); 1983: **Rejoicing** (ECM); 1985: **Song X** (Geffen); 1991: **Secret Story** (Geffen)

Gonzalo Rubalcaba

1990: **Discovery** (Blue Note); 1991: **The Blessing** (Blue Note); 1996: **Imagine** (Capitol)

VOĽNÝ ŠTÝL

DUŠANA HÚŠČAVU

PRI POHĽADE NA JEHO KARIÉRU SA VNUCUJE OZNAČENIE ŽIJÚCA LEGENDA. CHOĎTE SI HO VŠAK VYPOČUŤ, STRETNITE SA S NÍM A POCHOPÍTE TRÁPNOSŤ TEJTO FRÁZY VHODNEJ LEN PRE „ZASLÚŽILÝCH, NO VYSLÚŽILÝCH“...

V prípade slovenských jazzmanov vašej vekovej kategórie sú vždy zaujímavé dobové okolnosti prvých kontaktov s týmto druhom hudby...

Ako dieťa som hral na husliach... A čo sa týka jazzu – tak ako mnohí mladí ľudia v tom čase, aj ja som sa k tejto hudbe dostal prostredníctvom rádia. Podarilo sa mi naladiť nejakú americkú stanicu, kde pravidelne vysielali hodinovú reláciu o jasse. Malo to pre mňa príťažlivý punc tajomnosti a exotiky. V bratislavskom Lamači sme bývali pri železničnej stanici a zvykol som si len tak sám pre seba hrať na streche našej šopy. Tu ma počuli konzervatisti, ktorí odtiaľ cestovali domov na Záhorie a zavolali ma do ich amatérskeho big bandu. Po rokoch bol práve záujem o jazz dôvodom, pre ktorý som sa rozhodol ísť po maturite študovať na konzervatóriu.

Nebola to na tie časy kuriózna motivácia – ísť na konzervatórium kvôli jazzu? Nechceli ste byť pôvodne „klasickým“ klarinetistom?

Nie, nikdy som nad tým nerozmýšľal. Som veľmi individualisticky založený, nevyhovovala by mi orchestrálna hra. Aj keď som hrával v big bandoch, najradšej účinkujem v malých zostavách. S tým súvisí napokon aj to, že mám radšej voľnejší spôsob prejavu, než aranžovaný jazz a hranie z nôt. Takže, od začiatku mojou motiváciou bolo venovať sa jazzu. Uvedomoval som si to, čo je dnes v jasse už všeobecne vžitým názorom: keď chce byť niekto dobrý, musí byť hudobne vzdelaný a musí dokonale ovládať nástroj. Technické zvládnutie nástroja umožňuje nielen adekvátne sa hudobne vyjadriť, ale má aj priaznivé vplyvy na praktický hudobnícky život. Napríklad pri nahrávaní sa človek v štúdiu nedostane do úzkych, nie je potrebné jednotlivé sekvencie strihať po dvoch taktach, pričom sa často stráca celkový hudobný zmysel... Ja sám preferujem živé nahrávanie, nie postupné vrstvenie na predhratý playback s možnosťami strihov. A napokon ako autor musím byť schopný sprostredkovať svoju hudbu spoluhráčom, a na to je najideálnejší notový zápis. Učíť každého osobitne jeho part – to je amatérske a zdržuje to. Okrem toho, predtým, než som prišiel na konzervatórium, mal som už nejaké skúsenosti a často som bol svedkom toho, ako veľmi nadaní hudobníci narazili na vlastné amatérske mantinely a dostali sa na okraj hudobnej scény. Takže: hudobné vzdelanie, to je už dnes v jasse samozrejma vec, pozrime sa len na Ameriku: Berklee College of Music každoročne chrlí množstvo erudovaných hudobníkov.

Apropo, do akej miery sa na slovenskej jazzovej scéne už prejavil fakt, že na pôde bratislavského Konzervatória pô-



sobí big band a vy tu vyučujete saxofón s dôrazom na jazzovú interpretáciu?

Stále je to o tom, že ten, kto sa aj sám nestará o svoj jazzový vývoj, dosiahne málo v oblasti „čistého“ jazzu...

Pretrváva snád na Slovensku stále mýtus o nadaných jazzových samorastoch, živý zrejme legendami zakladateľských postáv jazzu?

Možno to tak povedať. Aj ja som tomu spočiatku veril, no čoskoro som začal k veci pristupovať s pokorou – páčila sa mi hudba, o ktorej som postupne zisťoval, že je taká náročná, že sa ju možno nikdy nenaučím hrať... Nedalo mi to však... Mnohí moji študenti prídu na konzervatórium s ambíciami hrať jazz, no často sa im zapáči rýchla kariéra v šoubiznise a ja zisťujem, že im asi nešlo ani tak o jazz ale skôr o to, ako sa čo najrýchlejšie stať slávnym a bohatým. Chápem, že mladých ľudí dnes kazí istý druh mediálnej prezentácie: CD si už dnes môže nahráť hocikto a nepomerne viac kusov predá známa televízna rosníčka než dobrý jazzový hudobník...

Ako sa dá vymaniť z tohto začarovaného kruhu?

Sú dva spôsoby: buď si človek najprv „zarobí“ a potom si dovoľ „luxus“ robiť to, čo ho naozaj baví, alebo sa pohybuje v kruhoch, kde sú peniaze a ochota sponzorovať jazz. Napokon aj mnohé veľké hviezdy jazzu – napríklad Herbie Hancock, Joe Zawinul – vydajú raz za rok CD so svojou osobnou výpoveďou, no v „medziobdobí“ sa tiež „živí“ všelijako, často ako štúdioví hudobníci. Aj moja „všestrannosť“ vyplýva z toho, že som sa musel nejako užiť. Veď na Slovensku je neporovnateľne menej jazzových príležitostí než v iných krajinách. Spočiatku som si myslel, že sa užitím štúdiovým hraním, no ukázalo sa, že tých príležitostí toľko nie je a väčšinu mojich nahrávacích aktivít nakoniec pokryli účinkovania v big bandoch. Dnes sa už štúdiovým hraním na Slovensku nedá vôbec živiť – jeden človek často supluje všetky nástroje zvukmi zo syntetizátora či z počítača. V Amerike je to iné – mnohí sa špecializujú na štúdiové hranie a robia všetko, od jazzu až po dychové sekcie v pop-music. Aj Breckera nájdete sólovať na CD hviezd, dokonca aj ako hráča v sekcii. Napokon, je to prirodzené – pre jazzmana nie je problémom hrať „komerciu“, skôr naopak:

sú to popoví hudobníci, ktorí sa často nevedia vymaniť zo zažitých klíšé a chýba im remeslo, technika. Štúdiové kapely tvoria často napríklad traja-štyria popoví hudobníci a jeden jazzman, ktorého tam spevák alebo kapelník chce mať na sóla alebo pre jeho špecifický prejav. Mňa si napríklad na niekoľko svojich platní pozval Dežo Ursiny, pretože ma poznal a vedel, že by sa mu do konceptu hodil môj spôsob hudobného vyjadrovania.

Učíte na bratislavskom Konzervatóriu. Do akej miery učíte saxofón ako „klasický“ nástroj, resp. kladiete dôraz na jazzovú interpretáciu?

Požiadavkou bratislavského Konzervatória je, aby sa vychádzalo zo saxofónovej školy, ktorá sa používa na parížskom Konzervatóriu a ktorá učí saxofón tak, ako každý iný nástroj, napríklad klarinet. Proti tomu nič nemám, pretože zvyčajne adeпти na saxofón bývajú rôzne technicky vybavení z hudobných škôl: spravidla technicky dobre sú na tom pôvodne flautisti a klarinetisti, horšie hobojsť či hráči na lesnom rohu... Saxofón sa totiž nevyučuje na väčšine základných umeleckých škôl.

Som tvorcom osnov a po dohode s vedúcim dychového oddelenia a riaditeľom školy som do nich zahrnul základy jazzovej improvizácie, frázovania a artikulácie, aby boli absolventi schopní uplatniť sa napríklad v big bandoch. Ide o individuálny prístup: ak príde do mojej triedy študent, ktorý už hráva jazz, tak môžeme, samozrejme, pracovať na iných problémoch ako so začiatčníkom. Saxofónová trieda vznikla ešte na ponet pána Trnečku, ktorý roky viedol školský big band a uvedomil si, že tu hrajúci saxofonisti boli vlastne klarinetistami „kaziacimi“ si v big bande nátlak a nedosahovali úroveň ostatných dychárov, hrajúcich na svojich „materských“ nástrojoch. Žiaľ, celá myšlienka zostala len v základnej polohe a nevzniklo jazzové oddelenie. Na škole sa vyučuje ešte jeden voliteľný predmet – jazzová improvizácia, resp. harmónia, ktorú vyučuje Matúš Jakabčic a tieto hodiny navštevujú aj moji študenti. Konceptne nie je na Slovensku jazzová výuka podchytená, zväčša ide o iniciatívy „zdola“, a dnes je napríklad bývalý školský big band akýmsi dychovým orchestrom s repertoárom od dychovej hudby cez vážnu hudbu po pop... Často mám pocit, že to, čo žiakov na hodine naučím, tam zase zabudnú... Mám však viacerých žiakov, ktorí ďalej pokračujú v štúdiu jazzu v Grazi, kde sú neporovnateľné študijné podmienky i možnosti kontaktov, a naopak aj študentku, ktorá sa chce venovať len vážnej hudbe.

Ako je na tom etudová a prednesová literatúra pre saxofón?

Zhánáme literatúru cez osobné kontakty, niečo sme dostali od pedagógov z parížskeho Konzervatória, existujú transkripcie etud pre klarinet, a hobojsť má v notovom zápise dokonca ten istý rozsah ako saxofón... Transkribujú sa aj prednesové skladby, jestvuje napríklad úprava Bachových Dvojhlasných invencií pre dva saxofóny... Čo sa týka pôvodnej literatúry, existujú saxofónové kvartetá a najmä z obdobia impresionizmu pochádza viacero diel pre saxofón: podľa mňa je jedným z najkrajších koncertantných diel pre saxofón Glazunovov koncert... Často sa k zaujímavým materiálom dostanem náhodou, v školskom archíve, kde nepovšimnute leží množstvo nôt z bývalých sovietskych vydavateľstiev – našiel som tu už celkom pekné, úplne neznáme veci...

Ako sa vám spätne javí vývoj slovenského jazzu?

V celkovom pohľade je rozpačitý. Pozitívne veci sú záležitosťou nadaných jednotlivcov, nie scény ako takej. Cítim tu absenciu jazzovej školy, nekonceptnosť výuky. Chýba tu podhubie, v „hre“ sú individuality a sólo výstupy. Šancu majú len ľudia s úžasnou výdržou, ktorí na seba tvrdo pracujú a nenechajú sa znechutiť – v tejto súvislosti musím spomenúť môjho veľmi nadaného a húževnatého žiaka Radoslava Tarišku, absolventa žilinského Konzervatória...

Zaujímavým fenoménom je, že talenty akoby viac prichádzali z „vnútrozemia“, nie z centra, z Bratislavy. V Bratislave akoby bolo niečo choré – je to metropola, najviac jazzových akcií, klubov, Bratislavské jazzové dni – napriek tomu tu chýba jazzové podhubie. Samozrejme, aj tu sú talenty, ale akoby ich počet nebol adekvátny veľkosti mesta a jeho kultúrnemu životu. Áno, individuality ťahajú vývoj dopredu, no na Slovensku je podhubie také úzke, až sa vytvára nepriaznivá atmosféra. Už v Čechách nájdeme viacero hudobníkov s podobným vkusom a prejavom – vďaka tomu je tu zdravá konkurenčná atmosféra, ktorá u nás chýba. Potom sa nevieme sami na seba reálne pozrieť, často preceňujeme každého talentovaného človeka, pretože ho tu nemáme s kým porovnať. Talenty často upadajú pod vplyvom nesebakritického preceňovania sa alebo naopak, zakomplexovanosti. Laco Déczi zutekal pred touto ťaživou atmosférou najprv do Prahy a neskôr až do Ameriky. Hovorieval, že nechcel byť „padlým orlom“.

S jazzovým podhubím úzko súvisí atmosféra a situácia v kluboch... V tých bratislavských akoby chýbala typická obojstranne inšpiratívna atmosféra. Ľudia nepočúvajú sústredene, hlučne konverzujú, konzumujú a zrejme sa oddávajú „dobrému“ pocitu, že im do toho vyhráva „iná“ hudba...

V Bratislave je to naozaj tak. Pre iné, pozitívne príklady však opäť nemusím ísť do zahraničia, do Viedne... Mám pocit, že hocikde inde na Slovensku, aj pri typických „krčmových“ hraniach, sú ľudia zorientovanejší a zainteresovanejší. Zažil som úžasný klubový koncert v Banskej Bystrici so zasväteným klubovým publikom, pospevujúcim si témy štandardov, reagujúcim na sóla... Takéto publikum sa však musí vychovávať a v Bystrici je to zásluha miestnej kapely, ktorú vedie kontrabasista Ragan. V Bratislave sa mnohí majitelia podnikov snažia vybudovať si imidž jazzových klubov, no nedokážu pritiahnuť cieľovú skupinu. Jednak klientela, ktorá navštevuje miestne podniky, nemá záujem o jazz a tí, ktorí oň záujem majú, zase nie sú ochotní vzdať sa z času načas pohodlia svojich bratislavských obyvateľiek... Problémom je aj absencia koncepcie v hudobnej dramaturgii – kluby nemajú svoj stabilný okruh hudobníkov, strieda sa tu príliš veľa rôznorodých formácií a s publikom potom nemožno dlhodobejšie „pracovať“. Aj hranie v kluboch by malo mať svoju dramaturgickú pravidelnosť a mala by sa tu pestovať istá hudobná orientácia, aby publikum vedelo, kde môže čo očakávať.

Nerezignovali však bratislavskí hudobníci na ambície vychovávať si klubové publikum?

Asi áno... Majiteľom klubov, ktorí chceli vlastniť „jazzové kluby“, akoby sa situácia vymkla z rúk – počul som, že zopár mojich mladších kolegov istá klientela takmer fyzicky napadla potom, čo zistila, že sa tu bude hrať jazz... Niekedy majiteľov upodozrievam z toho, že jednoducho chcú angažovať lacnú kapelu a jazzman, odkázaný na pravidelnú možnosť verejnej prezentácie, dnes stojí rozhodne menej než člen hociktorej dedinskej kapely.

Účinkovanie v orchestri Raya Charlesa, Shirley Basseyovej a Lizy Minnelliovej... boli to pre vás zaujímavé profesionálne skúsenosti, alebo skôr príjemné možnosti zárobku?

Pri pôvodnom impluze určite hrala rolu možnosť atraktívneho zájazdu a fakt, že som mal vždy rád soul i Raya Charlesa. Nakoniec sa ukázalo, že to bol v osobnom kontakte veľmi príjemný a milý človek. Na tomto zájazde dopĺňali pozvaní hudobníci, ako napríklad ja alebo Juraj Bartoš, Charlesov menší orchestr a pre mňa to bola úžasná skúsenosť. Prvým zaujímavým faktom bolo, že kapelníkom bol bubeník. U nás je nezvyčajné, aby bubeník poznal spomiatí celé aranžmány a zastupoval dirigenta. V černošskom ponímaní je rytmus prvoradý a v tomto prípade sa to prejavilo aj týmto spôsobom. Zjednodušene povedané: nebol tu nikto, kto by

mával rukami, len bicista „reval“ na sekcie počas hry, hecoval ich a tieto jeho slovné inštrukcie boli vlastne súčasťou prejavu kapely... Nebolo tu cítiť žiaden stres, napätie vo vzťahu kapelník–hudobníci, čo je zase bežné u nás. Raz po koncerte som prišiel za nevidiacim Charlesom a povedal som mu, že som ten, ktorý hral saxofónové sólo v tej a tej skladbe a Charles mi spontánne dal najavo svoju radosť: začal vyskakovať ako malé dieťa... To sú veci, na ktorých síce nestojí a nepadá môj život, no potešia – veď kedysi by mi ani nenapadlo, že si raz zahrám s Rayom Charlesom...

V orchestri Shirley Basseyovej bola iná situácia: pred orchestrom stál elegantný dirigent vo fraku. V sprievodnej kapele Lizy Minnellovej som sa zase stretol s neuveriteľne ťažkými aranžmánmi – človek by si povedal, že v celku zostanú nepovšimnuté... Keby som u nás napísal takéto krkolomné aranžmány, tak mi hudobník povie, že je to nehrateľné a tým je preňho vec uzatvorená. Tam neexistovalo priznať si, že sa niečo nedá zahrať. Bola to vec prestíže a napokon aj vedomia, že na tú-ktorú stoličku čaká niekoľko kandidátov, ktorí vás môžu okamžite vystriedať.

Aké boli tieto spevácke hviezdy v osobnom kontakte s hudobníkmi z orchestra?

Liza Minnellová bola veľmi milá, neustále z nej „voňal“ nejaký dobrý koňačik, bola uvoľnená, snažila sa s každým prehovoriť slovo-dve, potľapkávala nás po pleci – a to nebola len čisto prirodzená „ľudská“ vec, ale aj otázka jej profesionality. Američania totiž dávno vedia, že takéto prejavy hudobníkov uvoľňujú a zbavujú ich trémy. Vedia, že keď bude celý orchester uvoľnený, tak sa to pozitívne odrazí aj na celkovom výkone. Shirley Basseyová ma zase udivila tým, že hneď po príchode do hotela utekala do sály, dve hodiny sa rozvíčovala, potom sme mali skúšku, kde sa pre-

hral celý program a vzápätí naplno odspievala koncert. To bol obrovský fyzický nápor na hlasivky i celkový spôsob života. Takýto človek jednoducho nemôže po koncerte hýriť, oslavovať... Existujú, samozrejme, výnimky, no tie len potvrdzujú pravidlo, že tí, čo niečo dosiahli, musia mať obrovskú sebakontrolu a ochotu veľa obetovať z osobného času...

Koho si najviac vážite zo slovenských hudobníkov?

Zvyčajne klaviristov... Klavír je najťažší jazzový nástroj: musíte cítiť polyrytmicky, dokonale poznať harmóniu a keď to vezmeme zjednodušene – veľa času zaberie zvládnutie tohto nástroja. Na tomto nástroji sa nedá klamať. Nadaný saxofonista vie už po dvoch-troch rokoch čosi zahrať a s dobrým tónom sa mu už darí publikum aspoň vonkajškovo upútať. Klavirista musí najprv nástroj dokonale technicky ovládnuť a potom môže hrať, povedzme, aj jednoducho – to už je otázka výberu a vkusu. A ak by som mal konkrétne menovať, tak potom by to boli určite Gabo Jonáš, Pavol Bodnár, z ďalších inštrumentalistov určite Juraj Bartoš – to je prvý slovenský dychár, ktorý sa rozhodol zvládnuť jazzový jazyk aj po teoretickej stránke. Harmonické prechody sú pre dychový nástroj veľmi prácnou záležitosťou – nedajú sa analogicky odvodiť, ako napríklad na gitare... Musí tu dokonale fungovať spojenie medzi hlavou a prstami a v tých ťažších stupniciach je to doslova krkolomné. Potom však hudobník dokáže pohodlne hrať napríklad vo Fis dur či harmonicky bohaté skladby, ktoré mnohých odrádzajú... Okrem toho je Bartoš, samozrejme, excelentným trubkárom. Svetlom v mojom profesionálnom živote boli určite Laco Gerhardt, Karol Ondreička a saxofonista Juraj Henter – živé dôkazy toho, že aj Slovák môže hrať jazz tak ako Američan. Ich príklad ma povzbudzoval a aj vďaka tomu som neskončil niekde v bare (aj keď s domom na Kolibe...).

Počúvate ešte jazz vo voľnom čase?

Počúvam, najmä vďaka kontaktu s mladými hudobníkmi mám stále prísun nových nahrávok. Je zaujímavé i paradoxné zároveň, že sa im páči mainstream... Sám od seba sa však v poslednej dobe vraciam k tomu „starému“: Herbie Hancock, Ray Charles... Páči sa mi napríklad aj Scott Hamilton, ktorého považujem za osvetlenie v dnešnom elektronickom hluku... Aj keď mám rád aj Milesa Davisa, jeho Sextet zo 60. rokov... Pri Michaelovi Breckerovi mi vždy napadne, ako v čase, keď mal zdravotné problémy s krkom, hovorieval, že už necvičí veľa, len desať hodín denne... Ja teda toľko necvičím, no stále na sebe pracujem, napokon z jazzovej histórie mám veľa motivujúcich príkladov hudobníkov, ktorí hrali vo vyššom veku čoraz lepšie. Jazzman začína byť dobrý v štyridsiatke a keď mu to dovoľuje zdravie, tak stále hudobne rastie, aj keď určite už pomalšie. Pre mňa je obrovskou satisfakciou, že som sa naučil hrať hudbu, ktorá sa mi vždy veľmi páčila a stále je pre mňa zdrojom ustavičnej radosti. Mnohí orchestrálni hráči v mojom veku sa už nevedia dočkať, kedy im vypadajú zuby, aby mohli ísť do dôchodku. Ja sa toho desím...

PRIPRAVILA ANDREA SEREČINOVÁ

DUŠAN HUŠČAVA (1940)

- flautista, klarinetista, saxofonista, skladateľ a aranžér
- 1959 – 1965 Konzervatórium v Bratislave (klarinet)
- pôsobil ako člen: Traditional Club, Revival Jazz Band, Nový tradičný, VV Systém Vlada Valoviča, Esprit Band, Orchester Gustava Broma, Kvarteta L. Gerhardta, Slovenské jazzové kvinteto, Československé jazzové kvarteto... sólista, skladateľ a aranžér TOČR
- r. 1986 založil Kvinteto D. Huščavu
- r. 1992 získal Cenu L. Martoníka (jazzman roka)
- od r. 1995 vyučuje saxofón na Konzervatóriu v Bratislave

DISKOGRAFIA

Hudba pre saxofón, LP, Opus 1978

Modré klarinety, LP, Opus 1981

Slovak Jazz Mainstream, CD, Hudobný fond 1994

Neposlušné topánky,

CD, Hudobný fond 2001

s TOČR:

TOČR, LP, 1973

s VV Systémom:

Quasar, LP, Opus 1979

Syntax, LP, Opus 1982

s Orchestrom Gustava Broma:

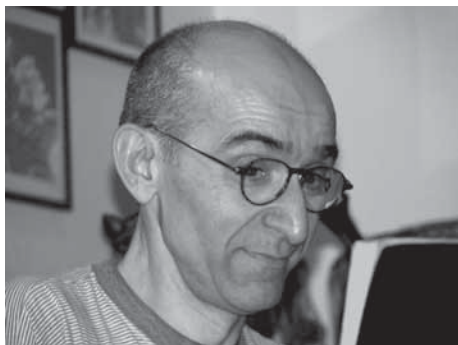
Jazz Rendezvous With Gustav Brom, LP, 1984



K A L E I D O S K O P

Gitarista **Pat Metheny**, ktorý sa posledné roky venoval koncertovaniu a nahrávaniu so svojím Triom, vydáva po rokoch CD so svojou legendárnou skupinou **Pat Metheny Group**. **Speaking of Now** vyjde koncom februára vo Warner Bros. a predstaví nových členov formácie: trubkára a vokalistu Cuong Vu, basistu a vokalistu Richarda Bonu a bicistu Antonia Sancheza. **Speaking Now** je prvým titulom formácie Pat Metheny Group od roku 1997, keď vyšlo CD *Imaginary Day*.

GABO JONÁŠ QUARTET V EURORADIO JAZZ SEASON



GABRIEL JONÁŠ, FOTO AUTOR

V piatok 25.1. sa v priestoroch štúdia 5 Slovenského rozhlasu v Bratislave uskutočnil výnimočný koncert. V rámci programu Euroradio jazz season sa prvýkrát v histórii predstavil slovenský jazz. Vďaka tomu mohli koncert počuť poslucháči v 16 krajinách Európy. Dramaturgovia sa spoľahli na to najlepšie, čo ponúka slovenská jazzová scéna: Gabo Jonáš Quartet v zložení: Rado Tariška (altsaxofón), Juraj Griglák (kontrabas, basgitar, bezpražcová basgitar), Martin Valihora (bicie) a samozrejme Gabo Jonáš (klavír, keyboards). Program bol zložený výlučne zo skladieb Gabo Jonáša, začínajúc pri kompozíciách z LP *Impressions* (1979) až po skladby, ktoré na koncerte odznali premiérovu. Väčšina z nich sa odohrávala na rytmickej platforme groove, ktorého neutíchajúci puls „strážila“ vitálna rytmika Griglák – Valihora. Nad tým sa odohrávali improvizácie talentovaného saxofonistu Rada Tarišku, ktorý je doma vo swingovej zostave i vo fusion. Hlavnou postavou večera bol však fenomenálny Gabo Jonáš, ktorého hra je presiaknutá vysokou mierou hudobnej invencie, vyniká svojou chytľavou hravosťou, podloženou majstrovským zvládnutím inštrumentálnej techniky i jazzového „remesla“. V 90-minútovom programe sa objavili len dve balady, jedna moderná mainstreamová kompozícia a jedna skladba v duchu klasického swingu. To len potvrdzuje súčasné smerovanie jazzu, ktoré má v Amerike už dlhodobejšiu tendenciu a pomaly preniká aj k nám, v podobe odklonu od swingového idiómu ku groove aj na tých „najakademickejších“ jazzových pozíciách.

Záverečná skladba, ktorá bola skôr sólovou exhibíciou všetkých hráčov, dostala preplnené štúdio do varu. Atmosféra bola príjemne uvoľnená, publikum spontánne reagovalo na chytľavé riffy, interakcia medzi hráčmi a divákmi bola intenzívna – v sále to „iskrilo“ pozitívnou energiou. Premiéra slovenského jazzu v európskych rádiách dopadla teda naozaj výborne a po všetkých stránkach na európskej úrovni.

ROLAND KÁNIK

K A L E I D O S K O P

20 najlepších albumov legendárneho jazzového flautistu **Herbieho Manna** sa vo februári ocitne na pultoch predajní v podobe exkluzívneho CD-boxu **Super Mann**. 13 CD a 165 trackov – to je číselná charakteristika novinky interpreta, ktorý vyrastal na bebop, no preslávil sa najmä hitmi v štýle bossa novy a uhladenej fusion music v 60. a 70. rokoch.

SLOVENSKÁ TELEVÍZIA POZÝVA

K SLEDOVANIU STRIHOVÝCH RELÁCIÍ
Z BRATISLAVSKÝCH JAZZOVÝCH DNÍ HORIZONT 2001

Každú tretiu sobotu v mesiaci, vždy o 23.00 h bude odvysielaných 50 minút venovaných vždy jednej formácii. Relácie ponúknu nielen výber z koncertov ale aj rozhovory, ktoré natočil s jednotlivými hudobníkmi Peter Lipa.

23. 3. STV2, 23.00 h

EMIL VIKLICKÝ TRIO

Trio v obsadení Emil Viklický – klavír, František Uhlíř – kontrabas a Laco Tropp – bicie spolupracujúce na crossoverových projektoch s českou speváčkou a cimbalistkou Zuzanou Lapčíkovou, podnetne spájajúcich jazz s moravským folklórom. Folklórnej inšpirácie sa drží trio aj na svojich samostatných vystúpeniach, o čom vypovedá aj minuloročný koncert na BJD.

20. 4. STV2, 23.00 h

BOBBY PREVITE

Dôležitá postava newyorskej downtown scény, bubeník Bobby Previte vystúpil na minuloročných BJD s jednou zo svojich formácií *Bump the Renaissance Band* v obsadení: B. P. – bicie, Curtis Fowlkes – trombón, Marty Ehrlich – tenor saxofón, Wayne Horwitz – klávesové nástroje a Steve Swallow – basgitar.

18. 5. STV2, 23.00 h

THE TWEETERS

Fusion trio založené v roku 1999 parížskym rodákom, bubeníkom Manu Katché. Členmi tria sú aj: Pino Paladino, vyhľadávaný basgitarista medzi rockovými a popovými hudobníkmi, a dlhoročný „dvorný“ Stingov gitarista Dominic Miller.

(MT, GR)

K A L E I D O S K O P

1. ročník Vienna International Percussion Festival sa uskutoční 27. februára – 3. marca vo Viedni. Vystúpi na ňom 30 umelcov z 12 krajín všetkých kontinentov. Dramaturgický záber bude siahať od súčasnej vážnej hudby cez jazz až po etnickú hudbu. Festival vznikol na základe spolupráce Universität für Musik und darstellende Kunst, na pôde ktorej sa uskutoční väčšina podujatí, s viedenským Konzerthausom a jazzovým klubom Porgy & Bess. Bohatý program otvorí celodenné medzinárodné sympóziu „Voices of Percussion“ (s voľným vstupom), pokračovať bude koncertmi, workshopmi a majstrovskými kurzami pre inštrumentalistov i skladateľov. Vrcholmi programu budú vystúpenia kultového švédskeho súboru Kroumata Percussion Ensemble a svetoznámej japonskej sólistky hry na marimbu Keiko Abe s rakúskym súborom Supercussion Vienna. Viac informácií sa možno dozvedieť na www.percussion-festival.at.

RICHARD STRAUSS

DIE LIEBE DER DANAE

L. Flaniganová, P. Coleman-Wright, H. Smith, W. Lewis, American Symphony Orchestra Leon Botstein Telarc 2001 80570, distribúcia DIVYD



Z bohatého hudobno-dramatického odkazu Richarda Straussa sme sa na slovenských divadelných javiskách mali možnosť stretnúť – a to tiež dávno – iba so štyrmi titulmi. Kompenzáciu tohto deficitu umožňuje, hoci v inej polohe, spoznávanie skladateľových diel nahratých na CD nosičoch. V minulom roku obohatila straussovskú kolekciu nová kompletná snímka opery *Die Liebe der Danae* (Danaína láska). Ide o jeden z posledných kompozičných počínov R. Straussa, určených pre javisko. Opera vznikla v dobe neutešených vojnových udalostí, pričom k Hofmannsthalovej skice sa skladateľ vrátil po tom, čo námet tejto „veselej mytológie“ po I. svetovej vojne z viacerých dôvodov odsunul. *Danaínu lásku* dopísal roku 1940, no pôvodne ju mienil uviesť až dva roky po pokoji zbraní. Clemens Krauss ho však presvedčil o skoršom termíne (Salzburg 1944), vyhlásenie „totálnej vojny“ však umožnilo absolvovať iba generálku. Oficiálna premiéra sa uskutočnila roku 1952, opäť na Salzburskom festivale, no vtedy už bol autor tri roky po smrti. Napriek žánrovému určeniu *Danaínej lásky* ako „veselej mytológie“, ide o partitúru stavanú na vážnejšej báze. Sólistické party sú nesmierne náročné, dramatické a vyžadujú spevákov schopných zdolávať dlhé frázy v najvypätejšej rozsahovej zóne. Hoci Strauss sa v neskorých dielach opieral skôr o mozartovský model, práve v tejto opere cítiť silné väzby na wagnerovskú kompozičnú poetiku. Partitúra obsahuje úžasné kontrasty, rafinované farebné kombinácie, zovnutornenú lyriku i vygradovanú drámu. Významným krokom k rehabilitácii partitúry – pred tohtoročným letným uvedením na Salzburskom festivale – je nový CD komplet.

Vznikol na základe živého uvedenia v newyorskej Avery Fisher Hall, kde American Symphony Orchestra dirigoval Leon Botstein. Napriek tomu, že ani v prípade dirigenta ani orchestra nejde o mená známych hviezd, nahrávka je vskutku straussovskou lahôdkou. Botstein s vytrbeným inštinktom obnažuje typické delikátnosti inštrumentácie, pracuje s bohatým spektrom farebných a dynamických nuansí. Kolektívne telesá i sólistov vedie k rešpektovaniu štýlu, k výrazovej poetike, k reflektovaniu obsahu. Lauren Flaniganová sa v titulnej role zaskvela prekvapujúcou technickou zrelosťou, vďaka ktorej bez újmy na kvalite tónu zdolala dlhé držané výšky a frázy. Jej tón má klenbu, objem, striebristý lesk. Dramatický barytón Petra Coleman-Wrighta si s wagnerovsky ladeným partom Jupitera výborne porozumel po stránke charakterovej, deklamačnej a výrazovej. Do nemenej exponovanej tenorovej roly Midasa vložil Hugh Smith svoj farebný, heroicky nadýchnutý hlas s presvedčivou technickou a štýlovou istotou. Na jedinečnosti nového CD sa podpisuje aj nefalšovaná atmosféra živého predstavenia.

PAVEL UNGER

ČAJKOVSKIJ

SYMFÓNIE Č. 5, 6

Česká filharmonie / L. von Matačič Supraphon 2001, SU 3544-2012.

Chorvátsky rodák Lovro von Matačič (1899-1985) žil v dvoch storočiach a jeho dirigentské umenie môžu obdivovať poslucháči aj v tom ďalšom, a to aj vďaka archívnej sérii vydavateľstva Supraphon. Oprašovanie, reštaurácia starších zvukových záznamov je výnosným obchodom podnikateľov s hudbou, najmä ak sa takto vzniknuté staronové nahrávky predávajú takmer za ceny tých nových. Pravda, milovníka vždy poteší, ak hudobné produkcie z dávno nedostupných gramoplatní uzrú svetlo sveta znova, teraz už v podobe CD nosičov. Matačičove nahrávky dvoch posledných Čajkovského symfónií z rokov 1960 a 1968 sú pravým klenotom, dokumentom úplne iného, bezprostrednejšieho vnímania a „robenia“ hudby, než je tomu zvykom dnes. Najmä pri počúvaní *Šiestej* som mal mnohokrát pocit, že ona inak znieť ani nemôže!

Tragické rozlúčkové dielo veľkého majstra oživa nevýslovne výrečným spôsobom; bolesť, rezignáciu a nádej Matačič pretavuje do mimoriadne expresívnej, skoro naturalistickej podoby. Nemáme tu do činenia s hodvábnym či žiarivým leskom dokonalého zvuku, ale s maximálne zvnútorneným, prežitým výrazom. Matačičovi nie je cudzie slobodnejšie narábanie s rubátom, v porovnaní s dnešným štandardom väčšia rytmická voľnosť (to platí predovšetkým pre *Piatu*) – zato tam, kde treba sústredene zobraziť ľudskú drámu, ako v jedinečne poňatom rozvedení prvej časti *Šiestej*, tam dirigent bezmála rezignuje na akúkoľvek agogiku, bez náznaku sklznutia do mechanickosti či povrchnosti. Matačič drží a ovláda stavebné kontúry tak, ako málokto. Napätie línie vytvára priestor pre nespočetné množstvo nádhery vypointovaných detailov, pre pružné frázovanie, pre oživovanie zdanlivo nepodstatných vedľajších hlasov. Matačič tiež účinne graduje bez toho, že by zrýchľoval. Dosahuje nepredstaviteľnú výrazovú intenzitu bez náznaku vonkajškivosti a patetizmu; volí skôr striedme tempá, no schopnosť sugestívne vykreslať a rozlíšiť nálady a charakteru mu pomáha vyvarovať sa jednotvárnosti. Tajomstvo umenia tohto veľkého interpreta spočíva najmä vo vzácnom fenoméne, ktorý možno označiť za skrotenú vášeň. Urputný boj nezmieriteľných protikladov, s rozuzlením kongeniálneho tlmočenia dvoch drahokamov hudobných dejín.

TOMÁŠ HORKAY

GEORGE BENSON BREEZIN'

Warner Bros. 2001

Roku 1976, keď vyšiel album *Breezin'*, bol už Američan George Benson vo svete renomovaným rhythm&bluesovým a jazzovým



gitaristom; ako sideman spolupracoval s organistom Jack McDuffom, mal za sebou niekoľko úspešných albumov v rôznych firmách. *Breezin'* bol však jeho debutom vo firme Warner Bros. Records a znamenal podstatný zlom v kariére, pretože sa stretol po prvýkrát s obrovským úspechom a predal sa v miliónových nákladoch.

Album tvorí päť inštrumentáliek a jedna pieseň. Jeho remastrovaná reedícia z roku 2001 obsahuje ešte 3 bonusové tracky navyše: pieseň *This Masquerade* v singlovej edícii, pieseň *Down Here on the Ground* a inštrumentálku *Shark Bite* – všetky vznikli počas nahrávania *Breezin'*.

Benson sa pôvodne snažil presadiť ako spevák a podarilo sa mu to práve týmto albumom vďaka hitu *This Masquerade* (prevzatý od rockového speváka Leona Russella), jedinej piesni na pôvodnom albume *Breezin'* – zásluhu na tom má producent Tommy LiPuma z Warner Bros. Records, ktorý Bensona vo firme presadil ako perspektívneho speváka. V *This Masquerade* Benson aj po prvýkrát na nahrávke predviedol svoj typický štýl scatového spievania a hrania melódie na gitare súčasne.

Nahrávanie albumu sa uskutočnilo v Capitol Studios v Hollywoode počas troch dní (6. – 8. januára 1976) a všetky skladby (s výnimkou titulnej *Breezin'*) sa nahrali na prvýkrát (!). Do projektu boli prizvaní tradiční Bensonovi spoluhráči: Ronnie Foster a Jorge Dalto – klávesy, Stanley Banks – basová gitara, Phil Upchurch – rytmická a basová gitara. Zostavu doplnili ešte žiadani hráči z L. A. a New Yorku: Harvey Mason – bicie a Ralph MacDonald – perkusie. Celá táto zostava, vedená Georgom Bensonom (sólová gitara, spev), dokonale feelingovo zladená a excelujúca v jednotlivých sólach, dala albumu *Breezin'* výsledný kompozično-aranžérsky tvar, aj keď polovica skladieb je prevzatá z repertoáru iných spevákov (samotný Benson skomponoval iba *So This Is Love?*). K výslednému zvuku podstatne prispeli aj orchestrálné aranžmány od Clausa Ogermana, „pravej ruky“ A. C. Jobima.

Breezin' nesporne patrí do základného fondu histórie populárnej hudby. Ocenený bol tromi Grammy a bol vôbec prvým albumom všetkých čias, ktorý vyhrával súčasne rebríčky v kategórii jazz, rhythm & blues i pop – vedel teda oslaviť „fajn-šmekrov“ aj bežných konzumentov.

PAVOL ŠUŠKA

BRATISLAVA

OPERA A BALET SND

So 16. 2. M. Dubovský: Tajomný kľúč
P. I. Čajkovskij: Spiaca krásavica
Po 18. 2. J. Strauss: Noc v Benátkach
Ut 19. 2. A. Ch. Adam: Giselle
Št 20. 2. G. Puccini: Bohéma
Št 21. 2. W. A. Mozart: Don Giovanni
Pi 22. 2. Carmina burana / Requiem
So 23. 2. W. A. Mozart: Čarovná flauta
St 27. 2. Zvonár z Notre Dame
Št 28. 2. G. Verdi: Nabucco
Pi 1. 3. B. Smetana: Predaná nevesta
So 2. 3. G. Rossini: Barber zo Seville
Ut 5. 3. C. Donizetti: Nápoj lásky
St 6. 3. S. Prokofiev: Romeo a Júlia
Št 7. 3. G. Donizetti: Lucia di Lammermoor
Pi 8. 3. G. Bizet: Carmen (1. premiéra)
So 9. 3. G. Bizet: Carmen (2. premiéra)
Po 11. 3. G. Bizet: Carmen (3. premiéra)
Ut 12. 3. G. Verdi: La Traviata
St 13. 3. Carmina burana / Requiem
Št 14. 3. G. Bizet: Carmen
Pi 15. 3. P. I. Čajkovskij: Panna Orleánska

NOVÁ SCÉNA

Ne 10. 2. Hamlet
Po 11. 2. Niekoľko rád horúce
Ut 12. 2. Hamlet
St 13. 2. Šiesti v pyžame
Št 14. 2. Balada o zlodejovi koní alebo cigáni idú do neba
Pi 15. 2. Balada o zlodejovi koní alebo cigáni idú do neba
So 16. 2. Šiesti v pyžame
Ne 17. 2. Beatles
Ut 19. 2. Niekoľko rád horúce
St 20. 2. Balada o zlodejovi koní alebo cigáni idú do neba
Št 21. 2. Balada o zlodejovi koní alebo cigáni idú do neba
Pi 22. 2. Šiesti v pyžame
Ut 26. 2. Balada o zlodejovi koní alebo cigáni idú do neba
St 27. 2. Balada o zlodejovi koní alebo cigáni idú do neba
Št 28. 2. Hamlet

SLOVENSKÁ FILHARMÓNIA

Ut 19. 2. Foyer SF
Musica aeterna, Peter Zajček, umel. vedúci,
Kamila Zajčková, soprán, Martina
Bernášková, flauta
F. Durante, A. Scarlatti, G. B. Pergolesi
St 20. 2. KS SF
Slovenský komorný orchester Bohdana
Warchala, Ewald Danel, umel. vedúci, Igor
Fábera, hoboj, Roman Mešina, fagot
A. Vivaldi, P. I. Čajkovskij
Št 21. 2., Pi 22. 2. KS SF
SF, En Shao, dirigent, Radovan Vlatkovič, lesný roh

R. Strauss, F. Schubert
Št 28. 2., Pi 1. 3. KS
SF, SFZ, Nicolae Moldoveanu, dirigent, Pavel
Kühn, zbormajster, Andreas Boyde, klavír,
Marta Beňáčková, mezzosoprán
P. I. Čajkovskij, S. Prokofiev
Ut 5. 3. Foyer SF
Moyzesovo kvarteto, Mariette Lentz, soprán,
Peter Hanzel, fagot
J. Fiala, M. Dubovský, F. Schubert, R.
Schumann
Št 7. 3., Pi 8. 3. KS SF
SF, Leoš Svárovský, dirigent, Peter Baran,
violončelo
J. Suk, B. Martinů, S. Prokofiev
St 13. 3. KS SF
SF, Paul Weigold, dirigent, Ildikó Raimondi,
soprán, Stephen Chaundy, tenor
Operetný galavečer
Št 14. 3., Pi 15. 3. KS SF
Slovenský komorný orchester Bohdana
Warchala, Ewald Danel, umel. vedúci,
Zuzana Suchánová, klavír, Tomislav
Baynov, klavír, Rastislav Suchán, trúbka
J. K. J. Neruda, W. A. Mozart

HUDOBNÉ CENTRUM

Mirbachov palác, Bratislava
Zač. 10.30 h
Ne 10. 2. HC so Spolkom slov. skladateľov
Klavírne duo Dezidera Kardoša
Daniela Kardošová a Tatiana Lenková
Tomáš Janošik, flauta, Mária Heinzová, klavír,
TA-HI-TI QUARTET (P. Krajniak, E. Pingitzer,
K. Kováčová, M. Ťažký)
Koncert k životnému jubileu skladateľa Júliusa
Kowalského
Ne 17. 2. HC so Spolkom konc. umelcov
Dychové kvarteto I FIAT (V. Rašková, M.
Šintál, P. Maurer, S. Bicač)
G. Rossini, W. A. Mozart, I. Hurník, J. Ibert, J.
Francaix
Ne 24. 2. Ján Slávik, violončelo, Daniela
Varínska, klavír
R. Schumann, L. Kupkovič, M. Woortvelt
Ne 3. 3. Kamil Mihalov, klavír
L. van Beethoven, J. Brahms
Ne 10. 3. HC so Spolkom slov. skladateľov
Dana Šašinová, klavír, Radoslav Šašina,
kontrabas
L. Kupkovič, I. Zeljenka, M. Linha, J. Hatrík
Organové koncerty pod Pyramídou
Peter Reifers, organ

KOŠICE

ŠTÁTNE DIVADLO KOŠICE

St 13. 2. A. Ch. Adam: Giselle
So 16. 2. G. Dusík — P. Braxatoris: Modrá ruža
St 20. 2. Mosty
Pi 22. 2. Pink Floyd, V rytme
So 23. 2. G. Dusík — P. Braxatoris: Modrá ruža

ŠTÁTNA FILHARMÓNIA KOŠICE

Ut 19. 2. Dom umenia
Klavírný recitál Petra Breinera
„Tangá“
Canara, Piazzolla, Gobi, Plaza, Breiner,
Rodriguez a d.
Úprava P. Breiner
Št 28. 2. Dom umenia
ŠFK, Domonkos Héja, dirigent
W. A. Mozart, F. Liszt

BANSKÁ BYSTRICA

ŠTÁTNA OPERA BANSKÁ BYSTRICA

Ut 12. 2. B. Smetana: Predaná nevesta
St 13. 2. G. Gregovič: Gypsy roots - čili —
cigánske korene
Št 14. 2. G. Verdi: Nabucco
Ut 19. 2. M. Stewart — J. Herman: Hello,
Dolly!
Št 21. 2. E. Bellini: Puritáni
Ut 26. 2. E. Kálmán: Grófka Marica
Št 28. 2. G. Verdi: Rigoletto

ŽILINA

ŠKO ŽILINA

Ne 10. 2. DU Fatra
Nedeľné matiné pre deti a rodičov
Hudobné fašiangy
Big Band žilinského Konzervatória, Miro
Belorid, dirigent, Jana Tarinová,
moderovanie
Št 14. 2. DU Fatra
ŠKO a poslucháči VŠMU v Bratislave
a Konzervatória v Žiline
Alexander Apolín, dirigent, M. Podhajský,
trúbka, B. Dugovič, klarinet, V. Kanta,
klarinet, M. Svetlík, husle

Št 28. 2. DU Fatra
ŠKO, Pavol Tužinský, dirigent
P. Hubert, F. Muller, V. Didi, Z. Gyore

RÁDIO DEVÍN / VÝBER HŽ

Št 21. 2.
6.05 Prelúdium (ŠK)
So 23. 2.
19.05 Komorná hudba (ŠK)
Po 25. 2.
13.35 Svetová komorná hudba (Debussy,
Dvořák)
19.05 Hudobné legendy (Menuhin, Kempf)
20.30 Eurorádio, satelit. prenos koncertu
Rakúskeho rozhlasu (Mahler, Zemlinsky,
Schoenberg)
Ut 26. 2.
00.41 Z hudobnej ponuky EBU (Orch. National
du Capitole Toulouse)
13.35 Iné časy... umelecký portrét E.
Kamrlovej
19.05 Hudobné legendy (Lucia Popp)
St 27. 2.
17.00 Cantate Domino — duchovné spevy
Ivana Hrušovského
19.05 Hudobné legendy (P. Fournier)
Št 28. 2.
16.00 Vzácné hudobné nahrávky (ŠK)
Pi 1. 3.
15.00 Stretnutie nad partitúrou
19.05 Hudobné legendy (V. Talich)
So 2. 3.
15.00 Motív jari v hudbe
Ne 3. 3.
10.05 Organový koncert (ŠK)
Po 4. 3.
22.05 Nočný symfonický koncert (ŠK)
23.05 Musica slovaca (ŠK)
So 9. 3.
15.00 Hudba a výtvarné umenie (ŠK)
19.05 Komorná hudba (ŠK)
(ŠK — Štúdio Košice)

INZERCIA • INZERCIA

KONKURZ

Generálny riaditeľ Slovenskej filharmónie vypisuje konkurz do orchestra
Slovenská filharmónia na miesto violončelistu.
Konkurz sa uskutoční 16. apríla 2002 o 13.00 h v Koncertnej sieni Slo-
venskej filharmónie.
Požadované vzdelanie: konzervatórium alebo VŠ.

Podmienky konkurzu

Povinná skladba- jeden z veľkých violončelových koncertov, ktoré si uchá-
dzač vyberie
L. Boccherini: prvé časti s kadenciou B dur
J. Haydn: prvé časti s kadenciou C dur, D dur
C. Saint — Saëns
A. Dvořák
P. I. Čajkovskij: Variácie na rokokovú tému
Voľná skladba podľa vlastného výberu.
Hru z listu oznámime prihláseným uchádzačom písomne.
Prihlášky prijíma a informácie poskytuje personálne oddelenie SF, Mede-
ná ul. č. 3, 816 01 Bratislava.



MOZARTOV TÝŽDEŇ 2002

BRATISLAVA 6. – 18. MAREC

5. ROČNÍK MEDZINÁRODNÉHO FESTIVALU
POD ZÁŠTITOU PRIMÁTORA HL. MESTA SR JOZEFA MORAVČÍKA

SLÁVNOSTNÝ OTVÁRACÍ KONCERT FESTIVALU

STREDA 6. 3. 2002

ZRKADLOVÁ SIEŇ, PRIMACIÁLNY PALÁC, 18.00 HOD.

KOMORNÍ SÓLISTI BRATISLAVA

DIRIGENT: WOLFDIETER MAURER (RAKÚSKO)

SÓLISTA: FRANÇOIS WEIGEL, KLAVÍR (FRANCÚZSKO)

W. A. MOZART: SYMFÓNIA Č.13 F DUR KV 112

W. A. MOZART: KONCERT PRE KLAVÍR A ORCHESTER Č.15 B DUR KV 450

W. A. MOZART: DIVERTIMENTO D DUR KV 251 (NANNERL-SEPTETT)

PREZENTÁCIA KNIHY

ŠTVRTOK 7. 3. 2002

MOZARTOVA SIEŇ RAKÚSKEHO VELVYSLANECTVA

VENTÚRSKA UL., 18.00 HOD.

HANS HOFFMANN:

„MOZART – GENIÁLNY OTEC, ZABUDNUTÍ SYNOVIA“

SV. OMŠA S DUCHOVNOU HUDBOU W. A. MOZARTA

NEDELA 10. 3. 2002

KOSTOL TRINITÁROV, ŽUPNÉ NÁM., 9.00 HOD.

SÓLISTI A CIRKEVNÝ ZBOR KOSTOLA TRINITÁROV

DIRIGENT: PETER ČACKO

W. A. MOZART: MISSA BREVIS D DUR KV 194

M. SCHNEIDER-TNAVSKÝ: IN MONTE OLIVETI

PREDNÁŠKA S KONCERTOM

PONDELOK 11. 3. 2002

MOZARTOVA SIEŇ RAKÚSKEHO VELVYSLANECTVA

VENTÚRSKA UL., 18.00 HOD.

„MOZART NA CESTE DO BRATISLAVY“

SUSANNE RITTENAUER, KLAVÍR (RAKÚSKO)

LOTTE LEDL, HEREČKA (RAKÚSKO)

KOMORNÝ KONCERT

POD ZÁŠTITOU PODPREDSEDU VLÁDY PÁLA CSÁKYHO

UTOROK 12. 3. 2002

ZRKADLOVÁ SIEŇ PRIMACIÁLNEHO PALÁCA, 18.00 HOD.

FESTETICS KVARTETO (MAĎARSKO)

W. A. MOZART: SLÁČIKOVÉ KVARTETO D DUR KV 155

J. HAYDN: SLÁČIKOVÉ KVARTETO G DUR HOB. I: 79

(5. ERDÓDYHO KVARTETO)

W. A. MOZART: SLÁČIKOVÉ KVARTETO D DUR KV 575

MAJSTROVSKÝ KURZ

STREDA 13. 3. 2002

HTF VŠMU, ZOCHOVA 1, 10.00 HOD.

FESTETICS KVARTETO (MAĎARSKO)

ABONENTNÝ KONCERT SLOVENSKEJ FILHARMÓNIE

ŠTVRTOK 14. 3. 2002

KONCERTNÁ SIEŇ SF, REDUTA, 19.00 HOD.

SLOVENSKÝ KOMORNÝ ORCHESTER BOHDANA WARCHALA

UMELECKÝ VEDÚCI: EWALD DANIEL

SÓLISTI: ZUZANA SUCHÁNOVÁ, KLAVÍR

TOMISLAV BAYNOV, KLAVÍR

RASTISLAV SUCHÁN, TRÚBKA

J. K. J. NERUDA: KONCERT PRE TRÚBKU A ORCHESTER ES DUR

W. A. MOZART: KONCERT PRE DVA KLAVÍRY A ORCHESTER ES DUR KV 365

W. A. MOZART: SYMFÓNIA D DUR Č. 38 KV 504 (PRAŽSKÁ)

FILMOVÉ PREDSTAVENIE

PIATOK 15. 3. 2001

POLUS CITY CENTRUM

MILOSLAV LUTHER: ZABUDNITE NA MOZARTA (SRN-SR)

ZÁVEREČNÝ KONCERT FESTIVALU

POD ZÁŠTITOU MIMORIADNEHO A SPLNOMOCNENÉHO VELVYSLANCA ČR RU-DOLFA SLÁNSKEHO

SOBOTA 16. 3. 2002

ZRKADLOVÁ SIEŇ PRIMACIÁLNEHO PALÁCA, 18.00 HOD.

VIRTUOSI DI PRAGA (ČESKÁ REPUBLIKA)

UMELECKÝ VEDÚCI: OLDŘICH VLČEK

SÓLISTI: SILVIE HESOVÁ, HUSLE (ČR)

EUGEN PROCHÁČ, VIOLONČELO (SR)

IGOR FÁBERA, HOBOJ (SR)

W. A. MOZART: SERENATA NOTTURNA D DUR KV 239

A. SALIERI: KONCERT PRE HUSLE, VIOLONČELO, HOBOJ A ORCHESTER

J. MYSLIVEČEK: SYMFÓNIA D DUR

W. A. MOZART: SYMFÓNIA G MOL Č.25 KV 183

OPERNÉ PREDSTAVENIE

PONDELOK 18. 3. 2002

SND, HVEZDOSLAVOVO NÁM., 19.00 HOD

SÚBOR A SÓLISTI OPERY A BALETU SND

DIRIGENT: PETER FERANEC

W. A. MOZART: DON GIOVANNI KV 527

ZMENA PROGRAMU A INTERPRETOV NA VŠETKÝCH KONCERTOCH VYHRADENÉ!

V SPOLUPRÁCI:

HLAVNÉ MESTO SR BRATISLAVA

MESTSKÉ KULTÚRNE STREDISKO

SLOVENSKÁ FILHARMÓNIA

RAKÚSKE KULTÚRNE FÓRUM

FRANCÚZSKY INŠTITÚT

MAĎARSKÝ KULTÚRNY INŠTITÚT

HUDOBNÁ A TANEČNÁ FAKULTA

VŠMU V BRATISLAVE

OPERA A BALET SND

DOPRASTAV, A.S.

HTC COPMUTERS

KONTAKT:

MGR. LELE ZEMANOVÁ

TAJOMNÍČKA MOZARTOVEJ OBCE

ITA AGENTÚRA, S.R.O., ITA MUSIC

PRÍEMYSELNÁ 1, 821 09 BRATISLAVA

TEL.: +421.907 708 189

E-MAIL: LELE@GTSI.SK

DR. PAVOL POLÁK

UMELECKÝ GARANT FESTIVALU

UHROVÁ 9, 831 01 BRATISLAVA

TEL.: +421.904.270 125

