

# Hudobný život

ROČNÍK XXXI  
[1-2]  
999  
40,- SK

*seriály*  
100 ROKOV  
SLOVENSKEJ HUDBY  
UMENIE KLAVÍRNEJ HRY

*hudobné divadlo*  
NAJ PASTORKYŇA  
MEDLIACKA ČEŠŤ  
KOMEDIANTI

*jazz*  
GUNTER SCHULLER  
ABC JAZZU

*anketa*  
WORLD MUSIC

*náš hosť*  
JAMES  
JUDD

SÚŤAŽ

HUDOBNÝ PRIEMYSEL | RECENZIE |  
HUDOBNÉ PROGRAMY | TV A ROZHLAS





# Bohemia

PIANO

výrobca majstrovských klavírov



## 2] OSOBNOSTI, UDALOSTI

- † Marián Jurík
- Jela Krčméry-Vrteľová – str. 3  
(Slová pod notovú osnovu)
- Petr Eben 70-ročný – str. 4
- In Memoriam Ladislav Schleicher – str. 5
- Jozef Špaček – Z krajiny vychádzajúceho slnka
- Henrich – Miniprofil HŽ – str. 6
- 5. valné zhromaždenie SHÚ – str. 7

## 8] NÁŠ HOST

James Judd

## 16] OD DIELA K DIELU

100 rokov v slovenskej hudbe / Alexander  
Mozes: Symfónia č. 1 D dur op. 4/31

## 19] UMENIE KLAVÍRNEJ HRY

Carl Adolf Martienssen

## 24] HUDOBNE DIVADLO

Pokrivkávajúci verizmus v SND  
Její pastorkyňa – stále aktuálna

## 28] KONCERTY

Tri filharmonické večery  
Fergusonova spomienka na Gerschwina  
Piano

## 32] JAZZ

Gunther Schuller o pôvode jazzového rytmu  
ABC jazzu

## 36] WORLD MUSIC

Anketa

## 38] HUDOBŇY PRIEMYSEL

Veľká päťka

## 40] ORCHESTER – ČO S NÍM?

Dialóg Marka Piačeka a Petra Zagara o Philipovi  
Glassovi, symfonizme na konci storočia,  
sentimentalite a veku.

## 42] HUDBA, KTORÚ MÁM RÁD

Marián Slovák

## 43] PEDAGOGIKA

Medzinárodné hudobno-pedagogické aktivity

## 44] MUSICA BOHEMICA

Druhé housle  
List z Prahy

## 45] RECENZIE

CD, knihy

## 52] KAM, KEDY

# Vážení čitatelia

prvý príhovor čiastočne novoobsadenej redakcie Hudobného života mal začať slovami uznania a vďaky jej predchádzajúcemu vedeniu, osobne Dr. Mariánovi Juríkovi, ktorý počas dlhých rokov svojho pôsobenia na jej čele vytváral profil dvojtyždenníka s plným nasadením svojich síl a schopností a nemalou mierou prispel k tomu, že si časopis uchoval a potvrdil svoje miesto v slovenskej hudobnej kultúre. Osud chcel, aby si sám tieto riadky už nemohol prečítať: krátko po ukončení svojho šéfredaktorského pôsobenia sa hrozivo nečakane definitívne uzavrel jeho život. Okrem zmierenia sa s touto nedovratiteľnou skutočnosťou nám zostáva preto iba konštatovať, že akokoľvek nový je od tohto roku vonkajší tvar a vnútorné členenie či rytmus vychádzania časopisu Hudobný život, jeho ďalšia existencia je postavená na pevných základoch Mariánom Juríkom vykonanej desaťročnej práce a na priazni ním vybudovanej čitateľskej obce. V tomto zmysle prenášame aj dedičstvo Dr. Mariána Juríka do budúcnosti. Česť jeho pamiatke!

Prvé dvojčíslo Hudobného života v tomto roku nechalo dlho na seba čakať. Nová podoba, čiastočne nová redakcia a krátky a rýchly priebeh týchto zmien sú vysvetlením pre nechcenú a neplánovanú cezúru v jeho vychádzaní, pričom treba podotknúť, že v grafickej úprave časopisu bude v priebehu nasledujúcich čísiel dochádzať ešte k čiastkovým upresneniam. Odteraz bude váš pravidelný sprievodca po hudobnom dianí doma i v zahraničí vychádzať v mesačných intervaloch. Rovnako ako doteraz sa však na jeho stránkach dočítate najmä o najdôležitejších udalostiach v oblasti tzv. vážnej/klasickej hudby (v rámci nej o všetkých jej prejavoch vrátane alternatívnych žánrov), ale i jazzu; novú rubriku venujeme fenoménu tzv. world music, ktorá sa v živej hudobnej praxi i na trhu zvukových nosičov stáva jedným z dominantných smerov súčasného hudobného diania. V každom čísle chceme v rozsiahlom rozhovore predstaviť poprednú hudobnú osobnosť zo Slovenska alebo zo zahraničia, pokračujeme v rozpracovaných seriáloch HŽ a postupne naštartujeme nové témy. Otvárame stránku pre čitateľov, kde očakávame reakcie nielen na články a informácie uverejnené na stránkach HŽ, ale aj pripomienky a návrhy súvisiace so všetkým, čo sa hudby v našej krajine dotýka. Očakávame preto aj čitateľské ohlasy (i polemické, ale slušné), podnety, informácie, ktoré radi uverejníme. Domnievame sa totiž, že napriek mnohosti a pestrosti hudobného života na Slovensku existujú problémy i pálčivé otázky, ktoré treba riešiť: verejná diskusia je vždy účinnejšia ako všeobecne také obľúbené kuloárové besedy. Zároveň otvárame Burzu HŽ, v rámci ktorej môžu čitatelia bezplatne inzerovať predaj, kúpu či výmenu akéhokoľvek tovaru súvisiaceho s hudbou (hudobné nástroje, noty, knihy, CD, zvuková elektronika a pod.). Novinkou na stránkach HŽ bude nesporne rubrika, v rámci ktorej predstavíme čitateľom zaujímavé internetové stránky z oblasti hudby. Miniprofil HŽ bude priestorom na prezentáciu predovšetkým mladých osobností hudby na Slovensku. Vďaka spolupráci s niektorými domácimi a zahraničnými partnermi ponúkame čitateľom súťaže so zaujímavými cenami. Hudobný život naďalej bude informovať o zaujímavých hudobných podujatiach, pričom novinkou bude informácia o hudobných reláciách Slovenského rozhlasu, s ktorým plánujeme aj ďalšiu zaujímavú spoluprácu... Summa summarum: Hudobný život chce osloviť odbornú i laickú hudobnú verejnosť, všetkých, v živote ktorých hudba zohráva dôležitú úlohu.

Vaša redakcia HŽ

Narodil sa 5. apríla 1933 v Trnave. Po absolvovaní štúdia na Vysokej škole pedagogickej v Bratislave v rokoch 1957–1964 pôsobil ako hudobný redaktor Československého rozhlasu na Slovensku v Bratislave, 1964–1968 ako redaktor denníka *Smena*, 1968–1970 riaditeľ Slovkoncertu. Pôsobil v Československej televízii (1969–1972) a v *Slovarte*, bol šéfredaktorom hudobného vydavateľstva OPUS (1972–1983), umeleckým šéfom Opery Slovenského národného divadla v Bratislave (1983–1988). Bol zakladajúcim redaktorom (1969) a neskôr (1988–1998) šéfredaktorom dvojtýždenníka *Hudobný život*. Ako vedúci autorského kolektívu a spoluautor sa podieľal na vydaní *Malej encyklopédie hudby*, *Malej encyklopédie filmu*, *Encyklopédie dramatického umenia na Slovensku*. Bol autorom monografií slávnych interpretov (Sviatoslav Richter, Emil Gilels, Maria Callasová, David Oistrach), odborných príspevkov, kritik v denníkoch a odborných časopisoch. Bol stálym externým spolupracovníkom Hudobného vysielania Slovenského rozhlasu, pedagógom VŠMU, členom porôt medzinárodných súťaží i dlhoročným podpredsedom Výboru Slovenského hudobného fondu, predsedom Slovenskej hudobnej únie a Slovenskej muzikologickej asociácie a predsedom Umeleckej besedy Slovenska.

Marián Jurík bol ženatý s manželkou Martou, rodenou Slabejovou, mal dve deti – Igora (1965) a Martina (1969).



## Hudobný život

ČASOPIS SLOVENSKEJ HUDOBNEJ ÚNIE  
VYCHÁDZA MESAČNE  
V NÁRODNOM HUDOBNOM CENTRE  
MICHALSKÁ 10, 815 36 BRATISLAVA

### ŠÉFREDAKTORKA

PHDR. ALŽBETA RAJTEROVÁ  
(TEL./FAX: +421 7 54433716)

### REDAKCIA

MGR. LÝDIA DOHNALOVÁ  
HUDOBNÁ KRITIKA, PUBLICISTIKA  
(TEL./FAX: +421 7 54430366)  
MGR. ANDREA SEREČINOVÁ  
CD RECENZIE, JAZZ, WORLD MUSIC  
(TEL./FAX: +421 7 54433716)  
MGR. ELENA MLYNÁRČIKOVÁ

### TAJOMNÍČKA

(TEL. +421 7 54430366)

### MARKETING

MGR. MARTINA BÍROVÁ  
(TEL. +421 7 54435291)

### JAZYKOVÁ ÚPRAVA DR. TIBOR HROZÁNI

### ADRESA REDAKCIE

MICHALSKÁ 10, 815 36 BRATISLAVA 1  
E-MAIL: slovedit@netlab.sk

### DESIGN A GRAFIKA

© CALDER  
JULO NAGY, ZUZANA ČÍČELOVÁ

### TLAČ

ZÁPADOSLOVENSKE TLAČIARNE A.S.

### ROZŠIRUJE PNS, A.S.

Objednávky na predplatné prijíma každá pošta, doručovateľ, predajňa PNS a stredisko PNS. Objednávky zo zahraničia vybavuje PNS, a.s., Expedičné stredisko – vývoz tlače, Košická 1, 813 81 Bratislava. Objednávky na predplatné prijíma tiež redakcia časopisu.

Neobjednané rukopisy sa nevracajú.

Podávanie novinových zásielok povolené RPPBA –  
Pošta 12, dňa 23. 9. 1993,  
č. 102/03. Indexové číslo 49215. ISSN 13 35 – 41 40

FOTO NA OBÁLKE  
ARCHÍV FLORIDA PHILHARMONIC

## listy

### AD: NA HUDOBNOM SLOVENSKU JE TO TIEŽ TAK

V HUDOBNOM ŽIVOTE 1998/č. 22, STR. 2 SME UVEREJNILI REAKCIU IRIS SZEGHY NA INŠTITUCIONÁLNE I OSOBNÉ POSTOJE VŠETKÝCH ZAANGAŽOVANÝCH NA UVEDENÍ (RESP. NEUVEDENÍ) JEJ SKLADBY PERZPETUUM MOBILE V RÁMCI KONCERTU Z TVORBY SÚČASNÝCH SKLADATEĽOV V MOYZESOVEJ SIENI SF 28. 10. 1998. OKREM OHLASOV ANONYMNÝCH AUTOROV (PRETO NEZVEREJNITEĽNÝCH) DO REDAKCIE PRIŠLA ODOZVA AJ INTEPRETA SKLADBY, DEKANA HTF VŠMU STANISLAVA ZAMBORSKÉHO, TORÚ V PLNOM ZNENÍ CITUJEME:

So záujmom som si prečítal článok v *Hudobnom živote* 1998/č. 22, ktorý sa zaoberá príbehom, ako klavírny umelec „dostal strach“ a „podľahol“.

Súhlasím s autorkou článku, ktorá urobila malú analýzu problému preparácie nástroja a ktorá súčasne kritizuje „nadštandardný“ postup vedenia filharmónie, keď umelec dostane pred koncertom „zákaz“ doručený zriadencom.

Nechcem bližšie analyzovať dôvody zakazujúceho, ktoré boli umelcovi sprostredkované, teda ani ich vzťahy, ani to, či komunikácia medzi organizátorom podujatia a majiteľom nástroja, teda inštitúciou, sa nemala riešiť celkom iným spôsobom.

Nemôžem však súhlasiť s autorkou v otázke klasifikácie umelcovho postupu, pretože za spomenutým klavírnym umelcom treba vidieť aj inštitúciu, na čele ktorej stojí. A v tejto súvislosti treba hovoriť nie o strachu, ale o korektnosti a zodpovednosti. O zodpovednosti za vzťahy, ktoré sú medzi inštitúciami. Na jednej strane tej, ktorá vychováva umelcov, a na strane druhej tej, ktorá týchto umelcov uplatňuje. Zodpovednosť nedovolila teda dať na miskú váh osobný vzťah k „nadštandardnej“ niekoľkominútovej skladbe a slubne sa rozvíjajúce vzťahy medzi inštitúciami, za posledné dva roky doslova umŕtvené. Nakoniec aj inštitúcia, na čele ktorej umelec stojí, má svoje podmienky pri zapožičiavaní nástrojov a tie treba dodržať.

Je to právo majiteľa. Znovu sa teda treba vrátiť ku komunikácii medzi organizátorom a prenajímateľom.

Milá kolegyňa, autorka článku a skladby, ktorú veľmi rád interpretujem. Nemám osobné ambície v SF. Nemám ani osobný strach, ktorý zo mňa zostal z totality. Nepodľahol som ani nátlakom, ani lákadlám, ktoré táto totalita ponúkala v minulosti. Za všetkými svojimi konaniami som si stál a stojím. Bez strachu.

STANISLAV ZAMBORSKÝ



Kurt Masur, v rokoch 1971–1996 šéfdirigent (Kapellmeister) Gewandhaus orchestra v Lipsku, od roku 1991 hudobný riaditeľ New York Philharmonic, nastúpi od jesene 2000 na miesto šéfdirigenta London Philharmonic Orchestra, s ktorým ho spája dlhoročná spolupráca. Umelec, ktorý v 60. rokoch opakovane hosťoval aj v Bratislave, bol roku 1989 jednou z ústredných osobností politických zmien v bývalej NDR, no neskôr odmietol nomináciu na nemecký prezidentský úrad. V New Yorku, kde sa jeho zmluva končí roku 2002, získal priazeň verejnej mienky nielen svojím dirigentským umením, ale aj zaujímavou dramaturgiou, zahŕňajúcou súčasnú americkú hudbu a nevsedné projekty.

**Novým generálnym hudobným riaditeľom Lipskej opery sa stal dirigent Hartmut Haenchen, ktorý v súčasnosti pôsobí v rovnakej pozícii v opere v Amsterdame. Svoju novú funkciu prevezme roku 2000 po Jiřim Koutovi.**

Roku 2000 dochádza k ďalšej personálnej zmene: šéfdirigentom a umeleckým poradcom Štokholmského kráľovského filharmonického orchestra sa stane Alan Gilbert, ktorý v rokoch 1995–1997 pôsobil ako asistent-dirigent Cleveland Orchestra.

**Legendárna violončelistka Jacqueline du Pré, ktorá na vrchole svojej interpretačnej kariéry ochorela a po rokoch podľahla skleróze multiplex, je stredobodom filmu režiséra Ananda Tuckera. *Hilary and Jackie* je názov filmu, ktorého scenár vznikol na základe nedávno vydané knihy umelkyniných súrodencov; cieľom oboch prác (knížky i filmu) je odmýtizovanie života veľkej violončelistky, idealizovanej najmä hudobným priemyslom. Knižka i film boli prijaté veľmi kontroverzne.**

Televízny film o francúzskom skladateľovi a dirigentovi Pierreovi Boulezovi pripravila BBC pod titulom *Pierre Boulez, A Life in Seven Chapters* (Pierre Boulez, život v šiestich kapitolách). Názvy jednotlivých kapitol sú: Skladateľ, Dirigent, Skúšky, Opera, Technológia, Obecenstvo, Budúcnosť.

## SLOVÁ POD NOTOVÚ OSNOVU

píše už veľa rokov libretistka, prekladateľka, speváčka a dramaturgička Jela Krčméry-Vrteľová (7. 1. 1924, Turčiansky Sv. Martin). Umelkyňa z rodu starodávneho, slovenského, spisovateľského i divadelníckeho.

Na začiatku rodu, ešte v časoch Belopotockého, čiže v prvých rokoch a pri prvých krokoch nášho ochotníctva, stál August Horislav Krčméry, divadelný kritik, hudobný skladateľ a popritom aj iniciátor založenia slovenského kočovného divadla. Štefan Krčméry bol jeho vnuk. Básnik, literárny historik, zápalistý rečník, ochotnícky herec, dramatik, prekladateľ Wildovej *Salome*, ale aj skladateľ operety *Két hét a lédón* na text maďarskej poetky T. Ulrichovej-Mészárosovej. Štefanova sestra Elena, prvá Slovenka na javisku SND v Tajovského aktovke *Sluby*, bola aj spoluautorkou libreta manželovej opery *Čachtická pani*.

Krčméryovci boli slova božieho kazatelia, slova svetského herci. Aj keď divadlo nebolo ich chlebom každodenným, často ho mali na umeleckom stole. Navyše aj mamička jubilantky Jely, legendárna Teta Hela, bola milovanou rozprávačkou rozhlasových rozprávok mnohých generácií slovenských detí. Nuž akéže iné než iba „divadelné“ dieťa mohlo vyrásť v takomto umeleckom rode a rodine?

Jela sa rozhodla pre divadlo a vybrala si operu. Záluby predkov, divadlo a hudbu, spojila do jedného.

Najprv spievala. Žiačka vynikajúcej bratislavskej pedagogičky Anny Korínskej sa ďalej školila u profesora Scolariho na slávnej rímskej Academia di Santa Cecilia, no účinkovala v opere SND iba krátko. Dirigent Ladislav Holoubek dôveroval mladým talentom a mezzosopranistke Jele Krčméry zveril Bizetovu *Carmen*, najvýznamnejšiu rolu v jej kariére. Debutovala hneď po vojne Maddalenou vo Verdiho opere *Rigoletto*, bola Florou v *Traviate*, Lolou v Mascagniho *Sedliackej cti*, vystúpila ako Leľ v *Snehulienke* Rimského-Korsakova, ba obliekla si aj nohavice Niclausa v Offenbachových *Hoffmannových poviedkach*. Jedna z hrdiniek tejto opery pre speváčku vašej

zomiera: naša jubilantka sa ako múdra žena pre chorobu spevu vzdala a pre našu operu vytvorila veľa krásneho a zdravého ako libretistka a prekladateľka operných textov.

Rodnou rečou opery je taliančina, naučila sa teda predovšetkým tento jazyk a pri rímskom pobyte si ho zdomakovala. Preto aj dobre pochopila



Foto T. Vyskočil

a po slovensky výstižne vyjadrila, o čom spievajú hrdinovia opier Verdiho, Belliniho, Ponchielliho, Boita, Pucciniho. Ukázala sa tiež ako slúžka, dodajme hneď, že vtipná slúžka dvoch pánov a žánrov – opery a činohry. Z Goldoniho si vybrala dokonca tú najznámejšiu, najhravejšiu a najhranejšiu komédiu *Sluha dvoch pánov*, poslúžila však aj „suchárskemu“ Bertholdovi Brechtovi. Nerobili jej problémy ani nemecké a francúzske libretá. Niektoré z týchto vyše sedemdesiatich prekladov speváci iba zaspievali, iné vyšli tlačou, najčastejšie ako prílohy ku gramofónovým nahrávkam.

Krčméryovej preklady operných libriet predstavujú to najlepšie, čo v tomto druhu literatúry máme. Po remeselných poslovenčeníach pár libriet zo škripajúceho pera spevákov a publicistov prvá povýšila preklad libreta do umeleckej roviny Mária Rázusová-Martáková. Krčméry ju nasledovala a sama – i s kolegyňou z dramaturgie SND Alexandrou Braxatorisovou – vytvorila zlatý fond prekladovej opernej literatúry. Opera sa však prestala po slovensky spievať, takže Krčméryovej dielo veľkej ceny sa čiastočne „znehodnotilo“. Využívajú ho iba pre „titulkové“ zariadenie ▶



nad javiskom. Tak teraz chodíme do opery nielen počúvať, ale aj čítať. Na pozeranie nemáme čas.

Čo sa pri speve, prekladaní a inej práci v divadle naučila, to prebohato využila pri písaní vlastných textových knižočíek, operných drám, komédií a rozprávok. Tých bolo najviac. Známy príbeh *Ako išlo vajce na vandrovku* zhudobnil Miloslav Kořínek, *Veľkú doktorskú rozprávku* napísala voľne podľa bratov Čapkovcov a ponúkla ju Milanovi Dubovskému, text *Trojruže*, inšpirovaný ľudovou povestou, si osvojil Ladislav Kupkovič. Spomíname iba detské opery inscenované v divadlách, no Krčméry napísala aj libretá pre rozhlasové a televízne opery. Iba na jedno použitie bola Andrašovanova opera *Figliar Gelo*, pre ktorú jubilanťka s Martinom Ľapákom upravili klasickú veselohru Jozefa Hollého, no dlho bude žiť Suchoňova národná hudobná dráma *Svätopluk*. Stodolovu historickú hru Krčméry prepísala pre potreby opery spolu s dramatikom a skladateľom. Libreto nesie prevažne jej rukopis.

Vraj verš básnika „Leť myšlienka na zlatých krídlach...“ inšpiroval Verdiho na zloženie najmilovanejšieho zboru. Inšpirácia prekladateľa libriet je asi opačná: viac ho podnecuje hudba ako slová. Prvoradá je muzika, je slovo až na druhom mieste? Pre Krčméry-Vrteľovú ono druhoradá nikdy nebolo. Bože, ako ma vykrstila, keď som kedysi pochválil Feldekov recesistický a lajdácky preklad *Hoffmannových poviedok!* Ona vždy hľadala slová, ktoré sa predsa budú spievať, ktoré samy už aj bez hudby spievajú. Žila sa s melodikou skladateľa, ale aj slovenského slova. Vždy vycítila dramatické a muzikálne hodnoty textu, s ktorým práve žila. Tvorila obklopená hudbou a najmä husľami. Nielen tragickými zvukmi *Puknutých husiel* – tak poeticky nazvala matka knižku o tragickom živote otca – ale aj tónmi husiel manželza Albína, pedagóga husľovej hry. Bodaj by sa teda hry aj hudobné drámy necítili u Krčméryovcov ako doma!

LADISLAV ČAVOJSKÝ

## PETR EBEN – SEDEMDESIATNIK

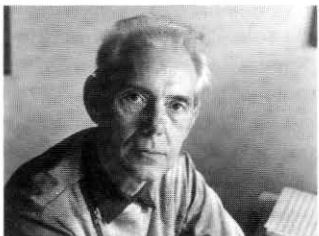


Foto M. Novotný

„KAŽDÝ UMELEC, POKIAĽ DÝCHA, CHCE TVORIŤ, PRAVDAŽE, JE CELKOM ZÁVISLÝ OD INVENCIE. KÝM TELO STARNE A DUŠA ZOSTÁVA STÁLE MLADÁ, INVENCIA MÔŽE ALEBO STARNÚŤ, ALEBO AJ MLADNÚŤ (PRIPOMEŇME SI JANÁČKA). HÁČIK VŠAK JE V TOM, ŽE ČLOVEK NA TO NEMÁ VÔBEC VPLYV A ŽE MUSÍ ČAKAŤ NA DAR ZHORA. AJ JA SA NACHÁDZAM V TEJTO SITUÁCII, NAPOKON AKO VŠETCI TVORIVÍ ĽUDIA NA TEJTO PLANÉTE. DÚFAM, ŽE V BUDÚCNOSTI BUDEM SCHOPNÝ EŠTE NIEČO PRIJAŤ, VEĽMI BY SOM SI TO ŽELAL. KOMPONOVANIE JE STÁLE ZDROJOM MOJEJ VEĽKEJ RADOSTI. AJ KEĎ V TOMTO VEKU SA PREDSA NIEČO MENÍ. ČLOVEK SI ZAČÍNA INTENZÍVNEJŠIE UVEDOMOVAŤ, ŽE POPRI PRÁCI A KOMPONOVANÍ OPUSOV ŽIL AJ SVOJ ŽIVOT, A ZAČÍNA SI KLÁŠŤ OTÁZKU, AKÝ VLASTNE BOL.“

DNES SA NA RIEKU SVOJHO ŽIVOTA POZERÁM OVEĽA EKOLOGICKEJŠIE NEŽ VO SVOJEJ MLADOSTI. SPOZŇÁVAM, ČO SOM DO NEJ NAHÁDZAL, ČO TAM NEPATRILO, ČÍM SOM JU ZAKALIL A KOĽKO TEJ ČISTEJ VODY V NEJ ZOSTALO. TEN VEK ČLOVEKU NIEČO UBERÁ, ALE AJ NIEČO DÁVA. UBERÁ TO ZMYSLOV, ZRAKU, SLUCHU A PAMÄTI, ALE ZVÄČŠUJE TRPELIVOSŤ, POKORU, ZHOVIEAVOSŤ A NAJMÁ VŤAČNOSŤ. VEĽKÚ NÁDEJ MI DÁVA VETA, KTORÚ SOM RAZ ČÍTAL: STAROBA NIE JE PIATYM DEJSTVOM DRÁMY, ALE KONCOM PREDOHRY. VLASTNÝ KUS SA EŠTE LEN ZAČÍNA.“

**K**aždá osobnosť vyrastá z mnohých zdrojov: zo životných skúseností, povahového založenia, vzdelania, talentu a, napokon, z ťažko definovateľného a tajomného zdroja, ktorému niekedy hovoríme osud, údel alebo dar.

Život dal Ebenovi dôkladnú lekciju už v mladosti: vylúčenie zo školy z rasových dôvodov a potom koncentračný tábor v Buchenwalde. Veľkou posilou mu bola súdržná rodina, kde rozvíjal aj svoj hudobný talent. Keď nemohol chodiť s ostatnými spolužiakmi do školy, utešoval sa hrou na organe v kostole v Českom Krumlove. Už tu bol zrejmy jeho spomínaný dar – jedinečný hudobný talent. Vzdelanie získaval jednak v rodine (už v detstve hovoril dokonale po nemecky a spoznal latinčinu, neskôr hovoril takisto dokonale po anglicky a francúzsky), jednak u dobrých profesorov na AMU v Prahe. Klavírnu hru absolvoval u Františka Raucha, skladbu u Pavla Bořkovca.

Osud už v mladosti prisúdil Ebenovi neľahkú úlohu: neustále vyvažovať príkre protipóly, balansovať až na samotnej hrane života. Od mladosti katolík, ale židovského pôvodu. Katolík, urputne oddaný a nepredstierajúci, ale študujúci a tvoriaci v komunistickom totalitnom štáte. Koľko to len bolo životných skúšok, cez ktoré z týchto dôvodov prešiel, a to so ctou! Veľmi mu pomohlo, že sám bol výborným interpretom, klaviristom a neskôr organistom: na stovkách koncertov uvádzal svoje

diela, ktoré by sa iní možno obávali hrať. Nechýbala ani veľká odmena: viera ako vyšší princíp sa Ebenovi stala životnou oporou, posilou a istotou. Podobne ako Bach, život i hudbu zasvätil oslave Boha – Bach tomu hovoril Endzweck, konečný cieľ. V tomto smere predstavuje Eben v českej hudbe celkom osobitný vyhranený typ. V istom zmysle aj v medzinárodných rozmeroch: popri Messiaenovi je Eben jedným z najväčších katolíckych autorov.

V tvorbe, zahŕňajúcej takmer 200 opusov, prevažujú výrazne diela vokálne: jedno oratórium (*Apologia Sokratus*), šesť kantát (*Starodávne čarování milému a. i.*), päť omší (napríklad *Truvěská mše, Missa cum populo*), dvanaásť piesňových cyklov (napríklad *Šestero písní milostných, Písně neláskavé*), osem cyklov úprav ľudových piesní, 35 zborov. Stal sa najvýraznejším vokálnym tvorcom českej hudby 20. storočia. Druhou svojbytnou sférou sú jeho diela organové (*Nedělní hudba, Laudes, Faust, Okna, Job* atď.). Obsiahla je tvorba komorná. Eben je autorom troch sólových koncertov (2 organové, 1 klavírny) a štyroch orchestrálnych diel. Málo známe sú hudby k šiestim filmom a divadelným hrám. V dramatickom žánri vyniká celovečerný balet *Kletby a dobrořečení* z roku 1983, vytvorený pre Holandské tanečné divadlo Jiřího Kyliána. *Jeremias* (1998) je jedinou, treba zdôrazniť – originálnou operou.

Eben kompozične začínal v tradičnom tonálnom štýle. Inšpiroval sa



širokým literárnym spektrom (antika, poézia celého sveta, ľudová tvorba). Postupne sa jeho hudobná reč rozrastala smerom k dodekafónii, polytonalite, k zložitým rytmickým štruktúram, pričom nikdy neopustil komunikatívnu melodickú rovinu. Kedysi výstižne povedal, že skladatelia 20. storočia niekedy zabúdajú na dôležitú úlohu umenia ako služby človeku. Duchovným potrebám ľudí. V tomto smere je Eben pokorným tvorcom, ktorý si je vedomý svojho poslania. Táto vernosť sebe, svojmu presvedčeniu, vdychuje jeho tvorbe zvláštny mravný akcent a presvedčivosť. Svoju sedemdesiatku môže vítať s radosťou z dobrého diela.

JIŘÍ PILKA

## IN MEMORIAM LADISLAV SCHLEICHER

**P**osledný raz som s ním hovoril po jednom z decembrových koncertov Slovenskej filharmónie, keď sme sa dohodli aj na termíne mojej plánovanej prednášky v rámci zimných podujatí Spoločnosti F. Liszta. Na zasadnutie výboru, ktorého dátum určil na 14. januára, žiaľ, už neprišiel.

Prácou a aktivitou naplnený život profesora Ladislava Schleichera sa začal odvíjať 30. marca roku 1908 v Bratislave. Bol siedmym dieťaťom rodiny mestského úradníka. Po maturite absolvoval Filozofickú fakultu Univerzity Komenského a stal sa profesorom latinského a maďarského jazyka. Súčasne študoval aj hudbu, pretože od detstva ho vábila hra na husliach a na klavíri. Afinita k hudbe ho viedla k neustálemu rozširovaniu vedomostí v tejto oblasti. Výsledkom bolo absolútórium štúdia kompozície a neskôr štátnica z hry na husliach.

Kariéru pedagóga začal v Nových Zámkoch, pokračoval v Bratislave, kde k pôvodným filologickým predmetom pribudli ďalšie: dejiny hudby a iné hudobnoteoretické odbory, ktoré vyučoval na konzervatóriu a neskôr na novozaloženej hudobnej škole v Šamoríne, odkiaľ aj odchádzal do dôchodku. Jeho učiteľská dráha nebola bezproblémová. V povojnových rokoch netolerovaná národnostná príslušnosť i svetonázorová orientácia vnesli do jej plynulosti niekoľko cezúr. Dnes sa mi Schleicherova cesta

životom, uzavretá po vyše deviatich desaťročiach, vidí ako mohutná mozaika. Dominantnou farbou tejto mozaiky bola dirigentská činnosť na čele rôznych cirkevných a svetských spevokolov, prostredníctvom ktorých uvádzal skvosty duchovnej hudobnej literatúry. Na tomto mieste sa žiada spomenúť, že počas 53-ročnej aktív-



SLÁČIKOVÉ KVARTETO PRI DO V BRATISLAVE – 1955  
J. KOWALSKI, DR. K. NEUMANN, L. SCHLEICHER, I. SUCHOŇ

nej dirigentskej činnosti (iba cirkevný spevokol Salvator viedol 25 rokov) stál takmer tisíckrát na čele orchestra a zboru v kostoloch i pri rôznych svetkých slávnostiach.

V súvislosti s touto činnosťou nemožno nespomenúť jeho hudobno-literárnu aktivitu, v rámci ktorej spracoval príručky *Intonačné a rytmické cvičenia a Hra, štúdium a analýza zborových partitúr* pre učiteľov spevu na stredných školách.

Samostatnú kapitolu predstavuje jeho skladateľská činnosť, ktorá podľa vlastného číslovania obsahuje 58 opusov. Jej ťažiskom sú cirkevné zborové skladby, ako napríklad *Missa papae Joannis XXIII. et concilii Vaticani*, rôzne motetá a krátke a cappella skladby. Z jeho komorných skladieb sú hodné povšimnutia *Invenie pre hoboj a fagot* a *Invenie pre sláčikové trio*.

Ako vášnivý lokálpatriot zbožňoval rodné mesto a možno tvrdiť, že bohatú hudobnú minulosť Bratislavy sotvako poznal lepšie ako práve prof. Schleicher. A tak akosi, nadväzujúc na tradíciu roku 1873 (v tom roku bol totiž založený prvý klub nesúci meno F. Liszta, no ten po smrti známeho archivára Jána Batku, žiaľ, zanikol), to bol práve prof. Schleicher, ktorý v spolupráci s Dr. Ludovítom Rajterom vzkriesil roku 1980 minulosť

a pod patronátom Csemadoku založil Klub F. Liszta, neskôr premenovaný na Spoločnosť F. Liszta.

Ťažiskom, ba priam elixírom sa pre prof. Schleichera v posledných dvoch desaťročiach stala práve riadiaca a organizačná práca tejto spoločnosti. Jeho prednášková činnosť bola zameraná na život a osobnosť F. Liszta.

Každoročne organizoval zájazdy pod heslom „po stopách F. Liszta“, v rámci ktorých od Raidingu cez Sopron, Weimar až po Ostravu, od Viedne cez Budapešť, Ostrihom po Pécs a Szekszárd členovia spoločnosti navštívili miesta späté s osobnosťou skladateľa.

Ak k tomu všetkému pripočítame aj jeho aktívnu činnosť v sláčikových kvartetách a záľubu vo fotografovaní, v maľovaní a v pravidelnej turistickej činnosti, dotvára sa obraz Schleicherovho plodného života.

JOZEF VARGA

## HUDBNÉ SKÚSENOSTI Z KRAJINY VYCHÁDZAJÚCEHO SLNKA

SLOVENSKÍ VOKÁLNI UMELCI SA VO SVETE UPLATŇUJÚ NIELEN AKO INTERPRETI, ALE AJ AKO PEDAGÓGOVIA SPEVU. JEDNÝM Z NICH JE JOSEF ŠPAČEK, DLHOROČNÝ SÓLISTA OPERY SND, KTORÝ V ROKOCH 1992–1997 PÔSOBIL AKO PEDAGÓG SPEVU NA UNIVERZITE MUKOGAWA WOMENS GAKUIN V JAPONSKOM MESTE NISHINOMIYA.

**■ Ako došlo k vášmu angažovaniu na tejto univerzite?**

Môj kontakt s Japonskom sa začal už roku 1991, keď ma vedenie opery v Sakai-City pozvalo na hosťovanie. Tento kontakt sprostredkovala pani



J. ŠPAČEK SO SVOJIMI ŽIAČKAMI



Eva Matovová, Slovenka žijúca v Japonsku. Jej nezištná pomoc mi umožnila túto krajinu nielen navštíviť, ale v nej aj pedagogicky pôsobiť. Prvý rok som vyučoval operný a koncertný spev hlavne s jazykovou pomocou kolegu pedagóga prof. Masuka. Zo strany študentiek som našiel pochopenie, toleranciu a veľký záujem spoznať európsku hudobnú kultúru, takže mi pedagogická činnosť spôsobovala veľkú radosť.

■ Ako prijímali študenti podnety z európskej, prípadne slovenskej vokálnej školy?

Okrem výučby osnovami predpísaných piesní, árií a fragmentov z talianskej, francúzskej, španielskej a nemeckej hudobnej literatúry som sa snažil uplatniť vo vyučovacom procese aj skladby slovenské a české.

Moje žiačky spievali piesne Mikuláša Schneidera-Trnavského, Eugena Suchoňa, Antonína Dvořáka, Klementa Slavického a ďalších – vždy s nadšením a snahou čo najdokonalejšie zvládnuť aj originálny jazyk.

Japonsko je krajinou, ktorá sa v súčasnosti všemožne snaží dopĺňať svoje vedomosti o európskej kultúre. Je tu množstvo škôl s hudobnými fakultami, kde sa snažia v čo najväčšej miere prijímať poznatky západnej hudobnej kultúry, intenzívne sa vyrovnávať aj s európskou interpretačnou a receptívnou tradíciou. V krajine je veľa akusticky vysoko kvalitných koncertných siení, v ktorých vystupujú umelci z celého sveta.

■ V Japonsku ste pôsobili aj ako sólista a koncertný spevák. Na ktoré z vystúpení najradšej spomínate?

Najväčším zážitkom bolo pre mňa prvé pôsobenie roku 1991 v Mozartovej opere *Don Giovanni*, ktorú v Sakai-City Opere režijne pripravil mladý tokijský režisér a hudobne naštudoval dirigent Oliver Dohnányi. Spoluúčinkovali japonskí, českí a americkí sólisti. V ďalších rokoch som spieval v Pucciniho opere *Bohéma* úlohu Colena a vo Verdiho opere *Rigoletto* Grófa Monteroneho a Sparafucila. Spolu s orchestrom z Osa-ky som v koncertnom predvedení Mozartových opier *Čarovná flauta* a *Figarova svadba* spieval Sarastra, resp. Figara. Absolvoval som tiež veľa komorných koncertných vystúpení, v rámci ktorých som popri slovenskom a českom repertoári (Suchoň, Dvořák, Smetana, Fibich...) interpretoval ruské ľudové piesne.

PRIPRAVIL M. BLAHYNKA

## MINIPROFIL HŤ | HENRICH

Študoval kompozíciu, hru na klavíri a čembale na konzervatóriách v Žiline a v Prahe, v rokoch 1987–1992 hudobnú vedu na FFUK v Bratislave. Od roku 1986 nahráva vlastné kompozície, hľadajúc osobitý zvuk prostredníctvom kombinácie syntezátorov, akustických nástrojov, klasických inštrumentálnych zoskupení i vokálu. Tvorí rockovú hudbu a má veľa skúseností s dramatickými žánrami: napísal rad scénických a filmových hudieb, balety; okrem toho je autorom množstva reklamných spotov. Autorsky, produkčne a sčasti interpretačne realizoval 9 CD-albumov vydaných na Slovensku, vo Švajčiarsku, v Nemecku, USA a v Česku. Po veľkom úspechu predstavenia muzikálu *Malý princ* v divadle Andreja Bagara v Nitre vydala spoločnosť PolyGram rovnomenne CD s Henrichovou hudbou. Nedávno vyšlo aj CD *Mary Stuart* s hudbou k predstaveniu v nitrianskom divadle a veľkej pozornosti sa tešilo predstavenie Bratislavského divadla tanca *Romeo a Júlia*, ktorého hudba je tiež jeho dielom. Zatiaľ napísal jedinú kompozíciu, ktorú možno žánrovo zaradiť do oblasti klasickej hudby. Striedanie a miešanie žánrov je jednou z príznačných črt Henrichovej tvorby. Syntezátor používa tam, kde to vyžaduje štýl či žáner, napríklad v reklame. A všade tam, kde sú obmedzené finančné prostriedky. Napríklad v hudbe k hre *Mária Stuartová*, ktorá sa musela uspokojiť so syntezátorom a gitarou. Na druhej strane pestrosť, žánrová rôznosť i širšie spektrum výrazových prostriedkov sú príznačné pre balet *Romeo a Júlia*.

Pokiaľ je možnosť ovplyvniť výber použitých prostriedkov a pokiaľ to je primerané, uprednostňuje popri syntezátore živé nástroje, vrátane symfonického orchestra.

„Mám rád akustiku veľkého priestoru. Z tohto hľadiska som gýčový človek. Čím dlhšie to znie, čím väčší priestor vnímame, tým viac sa mi to páči. Záleží na diele, na žánri: Scarlatti na spinete, pravda, neznesie 7-sekundový dozvuk.

Preto milujem aj organ. V Banskej Bystrici, je veľký štvormanuálový organ, na ktorom som často hrával a raz ročne som tam organizoval súkromné organové koncerty.

Mám rád, keď hudba vyvoláva aj vizuálne predstavy, stačí temnosť, jas. V tom zmysle ide o teatrálnosť.“

Čo je najdôležitejšie pri práci na multimedialných projektoch?

„Ľudský kontakt. Možno je dôležitejší ako téma a scenár.“

Sen?

„Chcel by som urobiť veľký film. Hudbu pre Ridleyho Scotta – niečo ako *Dobytie raja*. Alebo ako *Misia*.“

Orchester?

„Keby prišlo oslovenie, napísal by som skladbu pre orchester. Asi trochu ináč, ako napríklad v rámci projektu *Romeo a Júlia*. A písal by som bez použitia umelého zvuku.“

Opera?



„Napísal by som, keby som dostal príležitosť. Čo sa asi nestane. Musel by som sa tomu dlho venovať, zvládnuť veci, s ktorými som sa doteraz nestretol. Spevákku techniku, vzťah ľudského hlasu k inštrumentácii, otázky dynamiky. Pristupoval

by som k tomu ako panic. A veľmi by ma to bavilo.“

Čo je najdôležitejšie v živote?

„Nerobil som v živote nič iné ako hudbu. Som v tomto obmedzený, a cítim sa dobre v tejto obmedzenosti.“

Životný cieľ?

„Neviem. Keď som bol malý, mal som veľmi presné predstavy o budúcnosti, no tie sa čoraz viac zahmlievali a dnes sú neviditeľné. Dôležité je nezakrnieť. Robiť v rôznych žánroch, lebo všetky sú užitočné. Vráťane produkcie rockovej hudby z času na čas. Je zvláštne, ako sa rôzne žánre prepájajú, ako jedna druhej pomáhajú, nevynímajúc klasickú hudbu. Prax s reklamnými spotmi a džinglami, kde človek musí byť skratkový – to sú tiež veľmi vážne technické cvičenia. Treba vedieť, ako tieto rôznosti spájať, kedy spájať, a či vôbec spájať.“

RA

## SLOVENSKÁ HUDBNÁ ÚNIA – 5. VALNÉ ZHROMAŽDENIE

Dňa 1. januára 1999 sa za účasti delegátov, zvolených na valných zhromaždeniach spolkov SHÚ uskutočnilo v Štúdiu 2 Slovenského rozhlasu v Bratislave 5. Valné zhromaždenie Slovenskej hudobnej únie. Po schválení programu, voľby Mandátovej a Návrhovej komisie, po vypočutí správ jednotlivých spolkov SHÚ a po diskusii delegátov prijalo 5. Valné zhromaždenie toto

### UZNESENIE

1. Valné zhromaždenie SHÚ zobralo na vedomie Správu o činnosti Spolku slovenských skladateľov, Spolku koncertných umelcov, Slovenskej muzikologickej asociácie, Spolku hudobného folklóru, ich dozorných komisií a Správy regionálnych združení v Banskej Bystrici, v Nitre a v Košiciach.

2. Valné zhromaždenie SHÚ zobralo na vedomie a schválilo Správu Rady SHÚ o činnosti od posledného, 4. Valného zhromaždenia z roku 1996, Správu o hospodárení SHÚ a Správu dozornej komisie SHÚ.

3. Valné zhromaždenie SHÚ ukladá rade SHÚ:

- a/ zrealizovať zasadnutie Rady SHÚ do 5 dní od tohto Valného zhromaždenia,
- b/ pokračovať v základných aktivitách SHÚ a vytvárať podmienky pre prácu jednotlivých spolkov a regionálnych združení,
- c/ žiadať o vrátenie aktivít SHÚ a jej spolkom zabezpečiť v spolupráci s Ministertvom kultúry SR krytie aktivít SHÚ,
- d/ spolupracovať na projektoch spoločného záujmu s ostatnými hudobnými inštitúciami, najmä s Národným

hudobným centrom, resp. s jeho nástupníckou organizáciou,  
e/ oživiť činnosť Slovenskej hudobnej rady,

f/ vrátiť právnu subjektivitu umeleckej agentúre Slovkoncert,

g/ požiadať Ministerstvo kultúry o zriadenie hudobného vydavateľstva, pričom treba zdôrazniť závažnosť potreby existencie hudobných periodík Hudobný život a Slovenská hudba,

h/ pripraviť podklady pre Ministerstvo kultúry SR v záujme zachovania hudobného vydavateľstva garantujúceho vydávanie samostatných periodík Hudobný život a Slovenská hudba i edíciu hudobní, kníh o hudbe a zvukových nosičov.

### Mandátová komisia 5. Valného zhromaždenia SHÚ

Hanuš Domanský, Angela Vargicová, Eva Kamrlová, Míriam Lehotská  
Návrhová komisia 5. Valného zhromaždenia SHÚ  
Eva Blahová, Stanislav Bachleda, Ľubomír Chalupka, František Poul

### NOVÉ ORGÁNY SLOVENSKEJ HUDBNEJ ÚNIE, KTORÉ VZIŠLI Z VALNÝCH ZHROMAŽDENÍ SPOLKOV SHÚ

#### RADA SLOVENSKEJ HUDBNEJ ÚNIE

VLADIMÍR BOKES, PREDSEDA  
ĽUBOMÍR CHALUPKA, PODPREDESDA  
EVA BLAHOVÁ, PODPREDESDNÍČKA  
HANA URBANCOVÁ  
EGON KRÁK  
JÁN VLADIMÍR MICHALKO  
MIROSLAV ŠMÍD  
ONDREJ DEMO

#### PREDSTAVENSTVO

SPOLKU SLOVENSÝCH SKLADATEĽOV  
VLADIMÍR BOKES, PREDSEDA  
EGON KRÁK, PODPREDESDA

PAVOL BAGIN  
RÓBERT GAŠPÁRIK  
JURAJ HATRÍK  
STANISLAV HOCHEL  
MIRKO KRAJČI  
MAREK PIAČEK

#### PREDSTAVENSTVO

##### SPOLKU KONCERTNÝCH UMELCOV

JÁN VLADIMÍR MICHALKO, PREDSEDA  
EVA BLAHOVÁ, PODPREDESDNÍČKA  
SLÁVKA FERENCOVÁ, TAJOMNÍČKA  
JURAJ ALEXANDER  
DANIEL BURANOVSKÝ  
IDA ČERNECKÁ  
EMÍLIA DZEMJANOVÁ  
MILOŠ JURKOVÍČ  
EVA KAMRLOVÁ  
MARIÁN LAPŠANSKÝ  
MAGDALÉNA ROVNÁKOVÁ  
STANISLAV ZAMBORSKÝ

#### PREDSTAVENSTVO

##### SLOVENSKEJ MUZIKOLOGICKEJ ASOCIÁCIE

ĽUBOMÍR CHALUPKA, PREDSEDA  
HANA URBANCOVÁ, PODPREDESDNÍČKA  
ALENA ČIERNA  
LÝDIA DOHNALOVÁ  
EMEŠ DUKA-ZÓLYOMIOVÁ  
MARTA FÖLDEŠOVÁ  
IGOR JAVORSKÝ  
JANA KALINAYOVÁ  
MIRIAM LEHOTSKÁ  
MELÁNIA PUŠKÁŠOVÁ  
INGEBORG ŠIŠKOVÁ  
ĽUDOVÍT VAJDIČKA  
VLADIMÍR ZVARA

#### PREDSTAVENSTVO

##### SPOLKU HUDBNÉHO FOLKLÓRU

ONDREJ DEMO, PREDSEDA  
MIROSLAV ŠMÍD, PODPREDESDA  
MARTIN ČOREJ  
JURAJ DUBOVEC  
MIROSLAV DUBÍK  
BERNARD GARAJ  
ZUZANA MOJŽISOVÁ  
ĽUBOMÍR ŠIMČÍK  
ANGELA VARGICOVÁ

### K A L E I D O S K O P ]

Akcie novej hudby predáva istá britská investičná spoločnosť, ktorej iniciatíva má neočakávane priaznivý ohlas. Zaujímavým sprievodným znakom projektu je skutočnosť, že akcionári prejavili mimoriadny záujem o realizáciu nových kompozícií, do ktorých týmto nezvyčajným spôsobom investovali: od prvého dňa sa zúčastňovali na skúškach a premiérach, stretávali sa s interpretmi i skladateľmi.

**Nadácia Georga Soltiho vznikla na podporu a rozvoj hudobnej**

### K A L E I D O S K O P ]

**výchovy a na povzbudenie mladých hudobníkov, ocitajúcich sa vo finančnej núdzi. O.i. prispieva na záchranu Vysoké hudobnej školy F. Liszta v Budapešti, ktorej budova, zariadenia i profesorský zbor sa nachádzajú v kritickej situácii.**

Jedno z najdôležitejších londýnskych kultúrnych centier – South Bank Centre – bude podľa odsúhlasených plánov obnovené. Z troch koncertných sál bude rekonštruovaná Royal Festival Hall, kým Queen Elizabeth

### K A L E I D O S K O P ]

Hall a Purcell Room budú zbúrané a nahradené dvoma novými sieňami; nové priestory dostane aj Hayward Gallery.

**Aleksander Kwasniewski, prezident Poľskej republiky, ponúkol Nemecku navrátenie rozsiahlej zbierky rukopisov, zahŕňajúcej aj autografy J. S. Bacha, Mozarta, Beethovena a Schumanna. Tzv. Berlínsku knižnicu, obsahujúcu 20 000 rukopisov, nacisti presťahovali roku 1939 do Poľska.**





# James Judd

POPREDNÝ ANGLICKÝ DIRIGENT JAMES JUDD, OD ROKU 1988 HUDOBNÝ RIADITEĽ FLORIDA PHILHARMONIC V MIAMI PÔSOBÍ NAJNOVŠIE V ROVNAKEJ FUNKCII AJ NA NOVOM ZÉLANDE. V BRATISLAVE PO PRVÝKRÁT VYSTÚPIL NA ČELE MLÁDEŽNÍCKEHO ORCHESTRA GUSTAVA MAHLERA, ODVTEDY OPAKOVANE HOŠŤOVAL V SLOVENSKEJ FILHARMÓNII. POČAS JEHO TOHTOROČNÉHO JANUÁROVÉHO POBYTU V BRATISLAVE SA S NÍM ZHOVÁRALA ALŽBETA RAJTEROVÁ.

**S**voju dirigentskú kariéru začal ako asistent Lorina Maazela v Clevelande a Claudia Abbada v ním založených mládežníckych orchestroch. Zoznam orchestrov, na čele ktorých doteraz hosťoval, zahŕňa popri popredných anglických orchestroch, s ktorými realizoval aj rad významných nahrávok (komplet Meyerbeerových a Donizettiho oper, diela E. Elgara, G. Holsta, G. Mahlera a ď.) aj vedúce orchestre v Holandsku, Francúzsku, Taliansku, Nórsku, Japonsku, Kanade a ď. Na Floride bol v rokoch 1993–1996 aj umeleckým riaditeľom opery. Hosťoval v English National Opera, Glyndenburgh Festival a na Flámskom festivale. Na čele SF hosťoval v januári t.r. (pozri recenziu na str. 29); na jeseň tohto roku bude hosťovať v rámci Bratislavských hudobných slávností.

**Q** Dirigovanie a hru na klavíri ste študovali na jednom z najvýznamnejších odborných učilíšť v Londýne. Ako sa pripravuje budúci hudobník na toto vyššie odborné školenie?

**JJ** Pochádzam z malého mesta neďaleko Londýna, kde škola, ktorú som navštevoval vo veku 11–17 rokov mala vynikajúce hudobné oddelenie s orchestrom, s opernou spoločnosťou a so zborom. Okrem toho, podobne ako v každom anglickom meste, tu pôsobil amatérsky orchestr, amatérsky zbor i cirkevné zbory. Rodičia tiež spievali v zbere. Teda hudba bola dostupná každý deň. Dirigovať som začal už vo veku 13 alebo 14 rokov, a to cirkevný zbor, zúčastňoval som sa pravidelne na skúškach miestneho orchestra, v ktorom som aj hrával a niekedy som smel skúšky aj

dirigovať. Okrem toho som dochádzal do blízkeho Londýna na koncerty a na skúšky. Nevyčerpatelne bohatý hudobný život Londýna som potom počas štúdia na Trinity College vychutnával plným dúškom.

**Q** Prekvitajúci anglický hudobný amaterizmus, založený na vynikajúcej hudobnej výchove vo všeobecnevzdelávacích školách, je však teraz ohrozený...

**JJ** Žiaľ, je to pravda, pretože sa škrtli náklady na nákup hudobných nástrojov v školách. No v čase, keď som navštevoval základnú školu, mal každý, kto chcel študovať hru na akomkoľvek nástroji, nástroj svojej voľby zdarma k dispozícii v škole a výučba bola tiež bezplatná. Pravidelne som hrával v orchestri – naozaj to bolo úžasné. Tento ojedinelý systém teoreticky preživa dodnes, no

poľutovaniahodné sú dnešné krátenia rozpočtu. Pritom suma potrebná na udržanie tejto praxe je v porovnaní s inými, často nezmyselnými výdavkami, isto zanedbateľná. Podstatná je otázka, či vláda považuje hudbu za dôležitú. A to už je iný problém.

**Q** Čo všetko vám dalo Trinity College of Music?

**JJ** Predovšetkým vynikajúcich pedagógov v odbore hry na klavíri a dirigovania a okrem toho veľmi dobré všeobecné hudobné vzdelanie. Bolo tu množstvo príležitostí dirigovať, najmä zbory. Keďže škola nemá vlastný orchestr, zorganizoval som z vlastnej iniciatívy orchestr zostavený zo všetkých londýnskych hudobných škôl pod názvom The Young Musicians Symphony Orchestra (Symfonický orchestr mladých hudobníkov), ktorý





dodnes existuje. Myšlienkou bolo zhromaždiť študentov, ktorí chceli hrať Mahlerove symfónie, *Svätenie jari* a podobný repertoár, a nemali na to vo svojich college príliš veľa príležitostí. Stretali sme sa v nedeľu na skúškach v kostole. Priatelia mi pri organizácii pomáhali a nakoniec sa Sir John Barbirolli stal prezidentom orchestra.

**■ Boli študenti finančne motivovaní na účasť v tomto orchestri?**

**JJ** Nie. Študenti hrajú samozrejme zdarma. Majú radi hudbu a využívajú príležitosť hrať... Príležitosti pre študentov dirigovania sú všade na svete ohraňované. Preto je najlepšie, keď nastávajúci dirigent zhromaždí okolo seba niekoľkých priateľov, nech je to čo len malý zbor, malý instrumentálny súbor, s ktorými muzikuje, aby nadobudol dirigentskú prax.

No ja som mal okrem toho šťastie, že v tom čase Royal Liverpool Philharmonic na čele so svojím vtedajším hudobným riaditeľom Sirom Charlesom Grovesom organizoval semináre, na ktorých štyria mladí dirigenti mohli dva týždne pracovať s týmto významným orchestrom. Museli sme si pripraviť práve aktuálny repertoár orchestra a v Liverpooli nám prideliť skladby, na ktorých sme s orchestrom mohli pracovať a dirigovať aj verejné koncerty. To bola moja prvá skúsenosť s profesionálnym orchestrom. Pre mladého dirigenta, ktorý na rozdiel od instrumentalistov nemá svoj nástroj v obývačke, to je rozhodujúca skúsenosť. Bez toho nie je možné vykonávať dirigentské povolanie. V tom období britské orchestre mali aj dirigentov-asistentov, čo je tiež veľmi dôležité.

**■ Ako 20-ročný ste absolvovali Trinity College. Boli ste už pripravený pre profesionálnu dráhu?**

**JJ** Nie, to bol iba začiatok. Rozhodol som sa pre ďalší rok štúdia na London Opera Centre, kde som absolvoval veľmi dobrý kurz korepetície a získal som všetky dôležité poznatky o opernom zázemí: z hľadiska hudobného, speváckeho, režijného i produkčného. Mali sme majstrovské kurzy s takými veľkými osobnosťami, ako napríklad Kiri Te Kanawa, Tito Gobbi (mal som príležitosť dirigovať aj niekoľko talianskych operných scén s týmto umelcom) a ďalší. Pravidelne sa pripravovali produkcie; napríklad v Cavalliho opere *Ormindo* pod taktovou Raymonda Lepparda som hral na čembale. Zoznámili sme sa teda s rôznymi aspektmi interpretácie. Pripravoval som aj operu Vaughana-Williamsa; na prvom predstavení tejto produkcie sa zúčastnil Sir Adrian Boult, s ktorým som predtým mohol pracovať. Boli to vzácne skúsenosti a krásne zážitky.

Po opernom štúdiu som sa vydal ako dirigent-klavirista s malou opernou spoločnosťou s mladými speváčkami a mladým technickým personálom na turné po celom Anglicku; hrali sme v malých divadlách, bez orchestra, dirigoval som od klavíra. Na programe boli opery Nicolai,

Mozarta a Gounoda. Podmienky neboli vždy ideálne: na miesto predstavenia sme prišli popoludní, postavili sme scénu, vyskúšali divadlo; v prípade potreby dokonca aj technický personál spieval v zbere.

A na tomto turné ma zastihol telefonicky môj učiteľ dirigovania, ktorý ma informoval, že BBC potrebuje mladého dirigenta na spoluprácu s Lorinom Maazelom na istom televíznom programe. Chopil som sa príležitosti; niekoľko mesiacov po realizácii tohto spoločného programu ma Maazel pozval ako asistenta k svojmu orchestru v Clevelande. Bol to môj profesionálny začiatok, šťastná príležitosť.



**■ Čo znamená pozícia asistenta? Aj možnosť dirigovať?**

**JJ** V Clevelande som bol dva roky a, pravda, mal som možnosť aj dirigovať. Spolu so mnou tam v tom čase pôsobil ako sídelný dirigent Matthias Bamert. Oba sme mali na starosti celý edukačný program orchestra, veľké množstvo koncertov pre deti. Ďalej sme museli aktívne pokryť všetky koncerty, t. j. sedieť na všetkých skúškach, mať naštudovaný každý program a v prípade choroby zastúpiť Maazela. Okrem toho sme boli zodpovední za nahrávanie všetkých koncertov, za spoluprácu pri strihaní: každý program Cleveland Orchestra sa vysielal a keďže koncerty sa niekoľkokrát za sebou opakovali, bolo na nás vybrať po diskusiách

s Maazelom, ktorý z nich sa dostal do éteru.

Dirigovali sme aj niektoré koncerty, ktoré orchester hral mimo Clevelandu. Maazel nám okrem toho niekedy veľkoryso ponúkol dirigovať niektorú skladbu svojho abonmentného koncertu. Bola to teda všestranná príležitosť na získanie skúseností, tým skôr, že išlo o taký veľký orchester a veľkú organizáciu: spoznali sme štruktúru i fungovanie každého oddelenia, žili sme s hudobníkmi.

**■ Aký bol vzťah hudobníkov k vám, mladým dirigentom?**

**JJ** Boli veľmi veľkorysí. Nemyslím si, že veľký orchester sa cíti mladým dirigentom ohrozený. Snažili sa nás podporiť, pomôcť nám, spolupracovali. Je prirodzené, že začínajúci dirigent robí chyby, pretože nemá skúsenosti a celý čas sa učí. Bol to veľmi pekný vzťah.

**■ Podľa akého systému sa vo všeobecnosti dostanú mladí dirigenti k podobným asistentkým miestam? Možno sa o ne uchádzať?**

**JJ** V Anglicku v minulosti a v USA aj v súčasnosti má každý orchester miesto pre jedného alebo dvoch asistentov. Volné miesta sa inzerujú, takže pre mladých dirigentov vlastne existuje veľké množstvo príležitostí. Netýka sa to len Američanov – veď ja ako Angličan som dostal asistentké miesto v USA. A môj súčasný asistent na Floride je z Argentíny (mimochodom: je zodpovedný za zostavovanie programov cyklu latinskoamerickej hudby, ktorý organizujeme, lebo v Miami je veľká španielsky hovoriaca komunita). Mladí dirigenti získajú tak nielen príležitosť,

ale zároveň nesú zodpovednosť za svoju prácu, spravidla za koncerty pre mládež. Každý americký orchester totiž hráva ročne približne pre 100 000 žiakov. Sú to 2–3 týždne koncertov výlučne pre mladých ľudí. Je to veľká vec a navyše aj jeden z účelov, na ktoré môže orchester získať peniaze zo súkromných zdrojov, ktoré oceňujú účasť na výchovnom programe.

■ Dvojročné pôsobenie v Clevelande sa skončilo a vy ste sa vrátili do Európy.

**JJ** Stal som sa dirigentom festivalu mládežníckych orchestrov v Aberdeene, kde som bol asistentom Claudia Abbada. Tam sa zrodila myšlienka vytvoriť z krajín EÚ (vtedy šesťčlennej) European Community Youth Orchestra (Mládežnícky orchester Európskeho spoločenstva), ktorého budúci hudobný riaditeľ Claudio Abbado mi ponúkol funkciu asistenta. Nasledovalo dlhé obdobie spolupráce od vzniku tohto telesa v roku 1978 až do 90. rokov. V tomto období Abbado založil aj Mládežnícky orchester Gustava Mahlera a zorganizovali sme aj Chamber Orchestra of Europe (Európsky komorný orchester). Spočiatku som dirigoval iba skúšky pre Abbada, neskôr koncerty a zájazdy. Tento súbor je dodnes považovaný za jeden z najlepších orchestrov sveta. Som hrdý, že som sa mohol zúčastniť na jeho začiatkoch.

■ Vaša profesionálna kariéra mala veľmi logický priebeh a priamo smerovala k prvej celkom samostatnej, nanajvýš zodpovednej funkcii: stali ste sa hudobným riaditeľom Florida Philharmonic.

**JJ** Prax u Maazela a Abbada mi naozaj otvorila brány do dirigentského sveta. Keď mi však po úspešnom konkurze ponúkli túto funkciu v Miami, nevedel som, či ju mám prijať. Orchester to nebol vtedy veľmi pôsobivý a Erich Leinsdorf ma tiež odrádzal, dôvodiac, že na Floride niet kultúry a nie je možné vybudovať tam dobrý orchester. Vtedajší vynikajúci výkonný riaditeľ orchestra však bol presvedčený o opaku. Už dva roky vytváral nový orchester z viacerých predtým existujúcich floridských telies.

■ Dovtedajšie skúsenosti vám určite uľahčili aj rozbeh nového orchestra...

**JJ** Skúsenosti sú dôležité, ale na funkciu hudobného riaditeľa v Amerike nikoho nič nepripraví. Tie pravé odhalenia prichádzajú až za pochodu a nikdy neprestávajú, ani v terajšej, dvanástej sezóne s týmto orchestrom. Ten sa síce výborne vyvíjal, stával sa čoraz lepším, ale postupne som zisťoval, že na college som sa nič nenaučil o získavaní peňazí, o politike a pod. Moje skúsenosti, ktoré som v tomto smere nadobudol v Clevelande u Maazela, kde bol orchester v 70. rokoch podporovaný, ba priam riadený určitými spoločnosťami, ktoré len vypisovali šeky, zabezpečujú tak jeho existenciu, mi tu vôbec nepomohli. Odtedy neúmerne vzrástli problémy financovania amerických orchestrov. Vo všeobecnosti prežívajú vďaka veľkým nadáciám a iba zlomok z ich rozpočtu tvorí vládna

podpora. (Štátny fond umenia v USA má pre všetky umenia spolu k dispozícii 100 miliónov dolárov, čo je suma skôr smiešna. O čriepky z tohto fondu sa treba uchádzať vypisovaním hôr papierov, rovnako ako o granty lokálnych Umeleckých rád, za ktoré sme tiež veľmi vďační; no výška poskytovaných súm nie je porovnateľná s množstvom potrebných formulárov a papierov. Je toho tak veľa, že treba zamestnať osobitných pracovníkov na ich vyplňanie.) Na druhej strane 35–40% ziskava orchester zo vstupenkovej pokladnice – aj vďaka tomu, že „obhospodaruje“ región s asi piatimi miliónmi obyvateľov. Založiť nadáciu je rovnako ťažké, najmä pri novovznikajúcom orchestri sú potrebné milióny dolárov. Bola to na Floride vzrušujúca práca, zaberala však veľké množstvo môjho času.

■ Je bežné, že sa hudobný riaditeľ tak intenzívne zapája do získavania prostriedkov pre orchester?

**JJ** Je to bežné, iba miera jeho zapájania sa do týchto činností je rôzna. Na Floride nastala neľahká situácia, keď po úmrtí nášho výkonného riaditeľa sa ukázalo, že výbor (*board*) orchestra, pozostávajúci síce z vynikajúcich, no nie najmocnejších ľudí regiónu, nie je schopný zabezpečiť viac peňazí, ani zostaviť tomu zodpovedajúci manažment... Keďže som mal veľké plány na vytvorenie lepších podmienok pre hudobníkov, uvedomil som si, že musím prevziať zodpovednosť.

Stal som sa prezidentom výboru, ktorý mi ponúkol svoju rezignáciu. Bola to v USA nezvyčajná kríza. Odrazu som bol šéfom administrácie, výboru i orchestra – bola to zodpovednosť za niečo, o čom som dovtedy nemal predstavu. Navyše som v tom čase bol aj riaditeľom opery v Miami, kde môj orchester hrá všetky predstavenia. Ak som chcel uspieť, musel som prestať dirigovať vlastný orchester, zrušiť všetky svoje hostovania s inými orchestrami na štyri mesiace. Zostavil som nový, silný výbor s veľmi dobrým predsedom a našťastie som v tejto nezvyčajnej situácii mal aj podporu orchestra i verejnosti. Cesta z krízy však bola veľmi ťažká. Nedávno sme získali aj vynikajúceho výkonného riaditeľa, takže sa zo mňa stáva opäť tradičný hudobný riaditeľ.

■ Kto vás zastúpil ako dirigenta na čele orchestra v čase, keď ste boli zaujatý organizáciou administratívy a finančných záležitostí?

**JJ** Pozýval som priateľov, ktorí pomáhali, prišli dirigovať zdarma. Aj vďaka nim sme prežili. Neznamená to však koniec všetkým problémom. Na Floride zostáva ešte veľa peňazí aj po tom, čo sa podporí sociálna sféra, zdravotníctvo, univerzity a pod., no tí, ktorí nimi disponujú, sú kultúrne nevzdelaní, v školách im nič nehovorili o význame umenia. Rovnako to platí pre politikov: vláda nevidí svoju úlohu ako zodpovedného činiteľa v kultúre...

■ Váš orchester – Florida Philharmonic – patrí k veľkým orchestrom v USA. Aké sú základné parametre jeho činnosti?



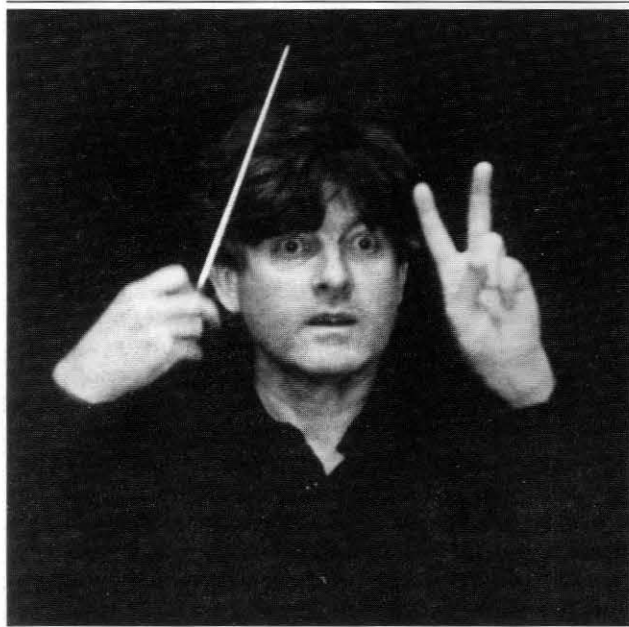


**JJ** Počet členov je 84, čo je nízky počet pre veľký orchester. Máme 15 prvých huslí a drevené dychové nástroje po troch; keď si niektorý program vyžaduje väčšie obsadenie, angažujeme ďalších hudobníkov. Do základného stavu by sme potrebovali o 10 hudobníkov viac. V USA sa pohybuje počet členov vo veľkých orchestroch medzi 84 a 104. (Najvyšší spomínaný počet platí aj pre Cleveland, New York a im podobné najväčšie telesá.) Okrem koncertov (spravidla štyri skúšky a 5 koncertov) hráme operu, v danej chvíli ročne 5 produkcií, každú spolu 7-krát, ktoré sa uvádzajú v Miami a v ďalších mestách. Miami zatiaľ nemá samostatnú operu, ale divadlo, ktoré prevádzkuje aj iné divadelné žánre. Roku 2002 otvoríme nové operné divadlo a novú koncertnú sieň, ktoré budú stáť štvrt miliardy dolárov. Bude to pre verejnosť veľký krok: od piatich opier ročne k plnoprevádzkovej opernej scéne. Orchester bude mať vlastnú koncertnú sieň, veď zatiaľ máme len budovu na skúšanie a na koncerty si siene prenájom. Neraz vznikajú problémy, lebo prevádzkovate-

stvo. Pre Miami je typické kozmopolitné obecnstvo, ktoré je omnoho otvorenejšie pre nové veci ako severnejšie mestá na Floride, kde tiež pravidelne hrávame. Snažíme sa preto programy pre rôzne obecnstvo diferencovať.

**■ Uvádzate súčasnú hudbu na koncertoch pre mládež?**

**JJ** Robíme to často, mladé obecnstvo je oveľa otvorenejšie. Vlni sme začali s projektom troch spoločenských týždňov, každý pre jeden z krajov. Jadrom tohto projektu bolo rozdeliť hudobníkov do menších a malých zoskupení a rozoslať ich medzi ľudí – teda nie priniesť ľudí do siene, ale naopak. Hrало sa na veľmi obľúbených, navštevovaných miestach, napríklad na námestí s blším trhom, kde počúvalo okolo 3 000 ľudí, ktorí dovtedy ešte nikdy neboli na orchestrálnom koncerte. Podobne sme robili koncerty v chudobných a nebezpečných štvrtiach Miami, v kostoloch a školách. Hrali sme tam veľmi miešaný program. Na jeden z týchto projektov sme pozvali skladateľov do škôl medzi mladých ľudí, ktorí nemali nijaké hudobné vzdelanie, ani skúsenosti s tvorením hudby. Bolo to veľmi úspešné.



lia veľkých siení uprednostňujú veľké broadwayské produkcie, ktoré v prípade 2–3-mesačného hostovania prinášajú veľa peňazí.

Je totiž iróniou, že v USA sa pomerne ľahko dá postaviť nová budova, pretože ľudia radi dávajú peniaze na to, aby ich mená boli zvečnené na múroch alebo vo výfahu či v umyvárke. Oveľa ťažšie je dostať od tých istých ľudí peniaze na živé umenie. Bude to veľká výzva pre verejnosť, ale aj veľká príležitosť pre Miami.

**■ Podľa akého kľúča zostavujete program vašich koncertov?**

**JJ** V súčasnosti to je ťažšie ako na začiatku môjho pôsobenia v Miami: je tu veľmi konzervatívne obecnstvo. Preto nemôžem uvádzať toľko diel súčasných, resp. neznámych skladateľov, ako by som chcel. Zároveň však treba odolať tlaku zo všetkých strán hrať neustále Čajkovského a Beethovena. Neuralgickým bodom je vstupenková pokladnica, ktorá ihneď ohlasuje nezáujem. Napriek tomu sa snažíme každoročne zadať kompozičné objednávky na nové diela. V súčasnosti uvažujem o zaradení cyklov súčasnej hudby, ktoré možno ľahšie priťahnu mladšie obecn-

stvo. V rámci podobného projektu pozývame deti na skúšky orchestra alebo na stretnutia s hudobníkmi: podľa pracovných zmlúv môžeme totiž hudobníkov zoskupovať aj do rôznych skupín v rámci služby. Úlohou pre budúcnosť je zistiť, akým spôsobom možno získať hudobníkov na rozšírenie tejto činnosti. Je to otázka dohody s odbormi.

Zároveň však musíme robiť výchovné projekty aj pre starších ľudí, pre vekovú kategóriu asi 22–45-ročných, ktorí nemali nijakú hudobnú výchovu. V Pittsburghu už takýto cyklus naštartovali (dirigoval som tam koncert s názvom „Hudobné škandály“, ktorého program tvorilo Svätenie jari, diela Debussyho, Wagnera a ďalších; v obecnstve boli herci, ktorí zahrli vzburu obecnstva...). Mnohé orchestre v USA umiestňujú premietacie plátno v koncertnej sieni, kde si možno prečítať poznámky, zaujímavosti súbežne so znejúcou hudbou, ilustrácie a pod.

**■ Americkí hudobníci, najmä dirigenti často prehovorí k obecnstvu. Využívate túto prax?**

**JJ** Áno, najmä, ak hráme novinku. Ak je prítomný skladateľ, vediem s ním na pódiu krátky dialóg – stačia 3–4 minúty na poskytnutie „smerovky“ pri počúvaní. A tiež na

prelomenie bariéry, na získanie kontaktu. V Amerike to ľudia majú radi.

**■ Sídlný skladateľ?**

**JJ** V minulosti sme mali dvoch sídlných skladateľov. Predovšetkým dostali objednávku od orchestra a tiež sme sa snažili zahrnúť ich do práce so školami; písali komornú hudbu pre našich hudobníkov, boli v stálom kontakte s nimi. Rád by som aj túto činnosť rozvíjal, no v tejto chvíli sme ešte veľmi zatažení dlhmi.

**■ Ktoré hudobné zážitky, skúsenosti vás ovplyvnili rozhodujúcim spôsobom?**

**JJ** Fundamentálne bolo rozhodnutie stať sa hudobníkom. Začal som hrať na klavíri vo veku 4 rokov. Nebol som zázračné dieťa, ale miloval som hudbu. Prvá hudba, ktorá sa ma vtedy hlboko a trvácne dotkla, bola hudba v kostole: zvuk organa a kostolný zbor. Nečudo: anglické chrámové zbory majú dlhú tradíciu a sú vynikajúce vďaka kvalitnej výučbe celých generácií.

Veľkým zážitkom môjho teenagerskeho obdobia boli



dirigenti Sir John Barbirolli, Leonard Bernstein: navštevoval som ich koncerty a vnímal som ich angažovanosť, vášeň, špecifickú citovosť pri muzikovaní – bolo to nezvyčajné. Neskôr bol veľmi dôležitý môj učiteľ klavíra Alfred Kitchin, ktorý ma o. i. zoznámil s fascinujúcimi Furtwänglerovými nahrávkami. No nemôžem nespomenúť aj význam spolupráce s Maazelom a Abbadom, s dvoma principiálne odlišnými osobnosťami. Ak mladý dirigent sleduje prácu takýchto génirov, oprávnene si kladie otázku: ako sa k nim vôbec priblížiť?

**■ Ako hudobný riaditeľ musíte mať veľký repertoár. Máte svoje hudobné lásky?**

**JJ** Ťažko povedať. Zaľúbim sa zakaždým do hudby, ktorú práve študujem, dirigujem. Milujem veľký romantický repertoár a začiatok 20. storočia. Mahlera, napríklad, ktorého so svojím orchestrom často nahrávam. Veľmi rád robím novú hudbu, premiéry. Čoraz ťažšie bolo v posledných desiatich rokoch zaoberať sa Bachom, Haydnom, Mozartom a Beethovenom, pretože títo autori sa stali vecou vynikajúcich špecialistov. V Londýne s týmto repertoárom nemá šancu dostať od kritiky dobré slovo taký

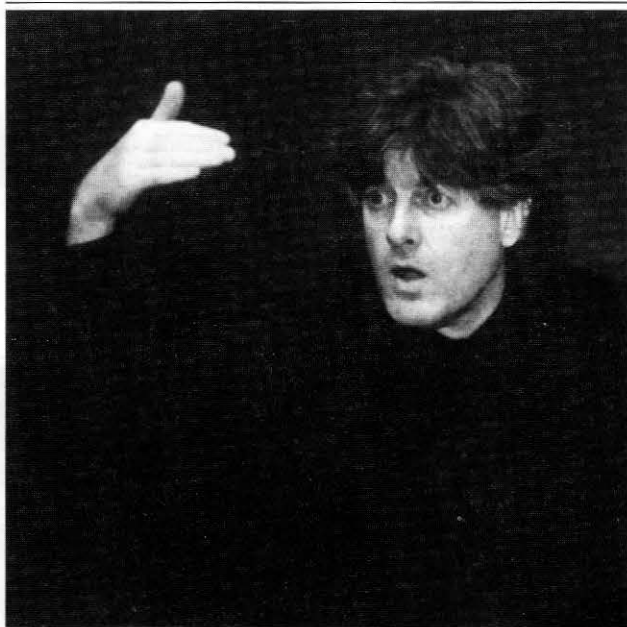
dirigent, ktorý sa nevolá Norrington, Gardiner či Harnoncourt. Je to nezrelé a absurdné. Avšak od týchto majstrov-špecialistov, ktorí urobili úžasný kus práce, sme sa veľmi veľa naučili; teraz je načas, aby som sa aj ja na Floride pustil do beethovenovského cyklu. Cítim sa v tomto repertoári už slobodný a milujem túto hudbu. Vďaka veľmi dobrému kontaktu s English Chamber Orchestra som často uvádzal Mozarta, Haydna, Schuberta, ktorého hudbu zvlášť milujem. Môj najmilší skladateľ je Bach, ktorý však nedáva príliš veľa príležitostí dirigentovi symfonického orchestra.

**■ Vyjmúc v kombinácii so Stokowskim...**

**JJ** Áno, ale k mojim projektom budúcnosti patria Bachove veľké zborové diela.

**■ Čo vás najviac zaujalo z praxe historickej interpretácie starej hudby, čo z toho, čo priniesla, môžete použiť pre vlastnú dirigentskú prácu?**

**JJ** Nemôžem vždy súhlasiť s voľbou tempa. Ale v oblasti textúry, balansu, zmyslu pre rytmus a pre niektoré štýlo-



vé znaky sú odhalenia historickej interpretácie naozaj opodstatnené. Nehovoriac o vibrato, ktoré sa v starých časoch nepoužívalo tak výdatne ako dnes. Pokiaľ ide o zvukovú rovnováhu, o balans medzi nástrojovými skupinami, je dnes napríklad skupina plechových dychových nástrojov príliš veľká a ťažkopádna. Znie krásne, ale prehluší všetko, ak nie sme veľmi starostliví a pozorní. Vzťahuje sa to dokonca na hudbu nášho storočia: v Londýne sme zakladali New Queen's Hall Orchestra, ktorý hral na nástrojoch z 20. rokov tohto storočia. Je známe, že v Londýne mali vtedy trúbky a trombóny s malými vrtmi, používali malé lesné rohy, francúzske drevené dychové nástroje, a vo veľkej miere sa používali črevové struny. Bola to celkom iná zvuková kultúra. Dvořák síce napríklad píše tri forte pre trombóny, no boli to nástroje, ktoré sa v základe odlišovali od nástrojov dnešných. Takže vo veľkých koncertných sieňach, najmä v USA, kde treba naplniť priestor niekedy až pre 3 000 návštevníkov, počujeme najmä zvuk plechových dychových nástrojov: fantastický, vzrušujúci zvuk, všetci sa snažia hrať čo najsilnejšie. No celkom sa zmenila kultúra zvuku. Jednou z veľ-



kých vecí, ktorú veľikáni ako Gardiner, Harnoncourt, Bruggen, Norrington urobili, bolo zohľadnenie toho, čo na týchto nástrojoch v dobe vzniku diel bolo možné realizovať. Nejde o imitáciu, pretože jej výsledkom je múzeum, ale o to, modernými nástrojmi vyjadriť náš cit so zmyslom pre balans a štýl. Je to vážny filozofický problém. Podľa mňa v zmysle „autenticity“ hľadáme niečo ako autentického ducha a autentický cit. Možno na vytvorenie tohto pocitu v modernom poslucháčovi treba použiť moderné prostriedky. Tvrdenie, že ľudia v Beethovenovej dobe nerozmýšľali romanticky, je pre mňa absurdné hľadisko, pretože ak chceme vzbudiť cit v modernom poslucháčovi, musíme to robiť v zhode s našimi skúsenosťami. Ide teda o kombináciu odhalovania technických možností. Keď som pripravoval svoj prvý beethovenovský cyklus, veľa som o tom premýšľal, pridŕžajúc sa presne zápisu v partitúre a potom, keď som si vypočul nahrávky, mal som pocit, že som nebol celkom úprimný. Znovu som sa zamýšľal a našiel som svoj vlastný prístup.

☒ Používate nové kritické, „urtextové“ edície?

**JJ** Samozrejme, keď mám na to príležitosť. Vzrušujúce sú niektoré odhalenia napríklad v Beethovenových symfóniách v novej edícii Jonathana del Mar.

☒ Zhodujeme sa asi v tom, že myšlienky historickej interpretácie mali veľmi ozdravujúci účinok v dobe, keď bol uprednostňovaný veľký zvuk a kládlo sa menej dôrazu na zreteľnú artikuláciu.

**JJ** Súhlasím s vami. Pripomeniem ale zvláštnosť: počas mojich štúdií v šesťdesiatych rokoch v Londýne pravidelne dirigoval Otto Klemperer, veľký „romantický“ dirigent. Raz mal na programe Bachovu *Omisu h mol.* Každý očaká-

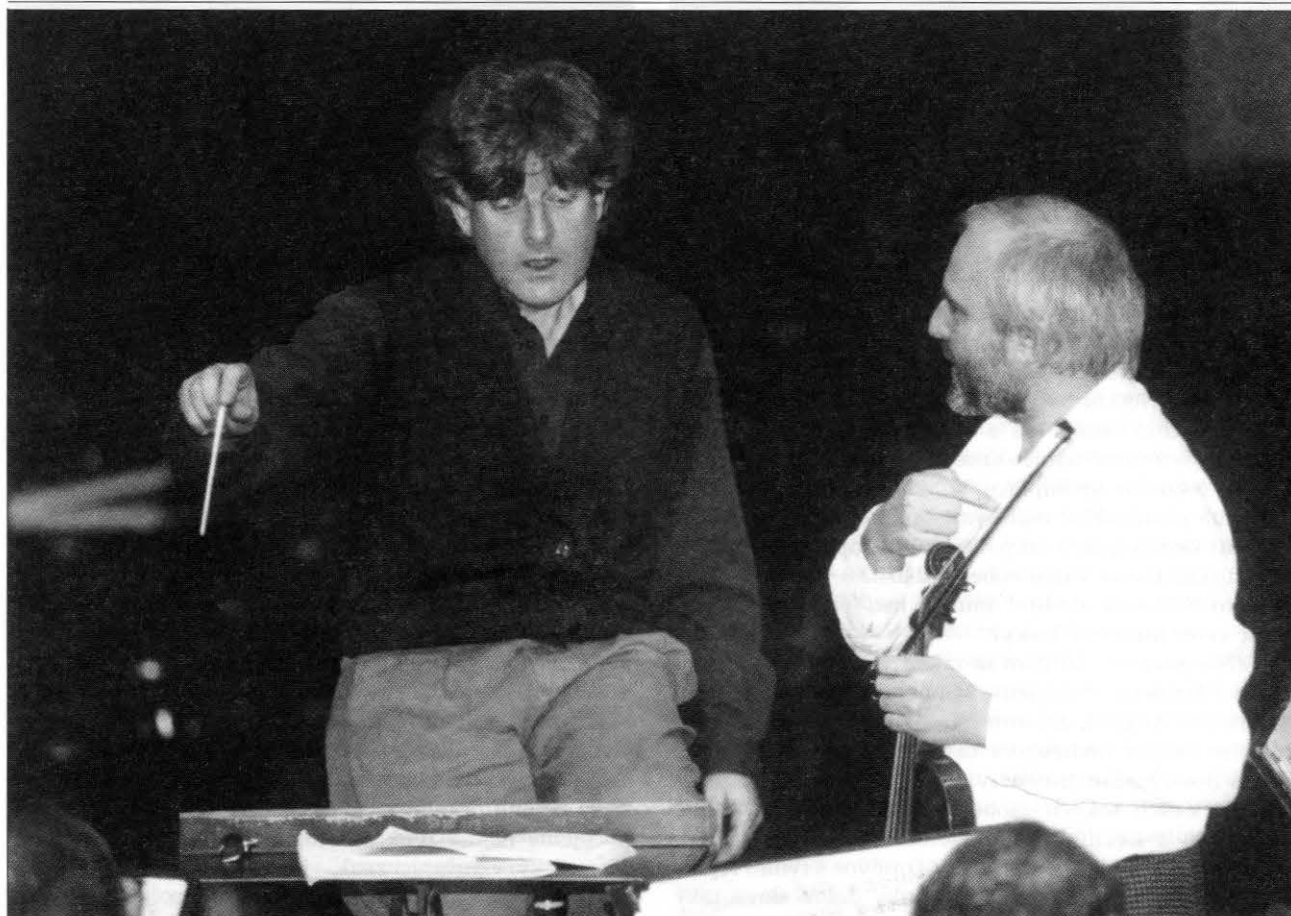
val veľký, tlstý zvuk, a tu Klemperer dirigoval malý orchestr, malý zbor – bol to teda z dnešného hľadiska veľmi moderný prístup. Nahrávka dokumentuje aj to, ako bolo všetko zreteľné. Teda tento spôsob interpretácie nie je výlučne nový. Máte pravdu, ak dnes počujeme Bacha pod taktovkou Herberta von Karajana, je to, akoby sme počúvali Stokowského aranžmán.

No ťažko vysloviť jednoznačný súd: ak ma trochu unavuje interpretácia Beethovena, prísne zachováajúca údaje podľa metronómu (v súvislosti s Beethovenom je možno oveľa pravdivejší a autentickejší flexibilný Furtwängler), potom na druhej strane som očarený Gardinerovou interpretáciou Haydnovho oratória *Stvorenie*, s ktorým sa teraz zaoberám, pretože ho uvedieme v neďalekej budúcnosti: koľko vzrušujúceho zvuku, imaginácie, flexibility, pričom to znie tak moderne! Je to objav!

Je úžasné, ako spomínaní dirigenti – Harnoncourt, Gardiner, Norrington teraz pracujú s modernými orchestrami a sú schopní z nich prostredníctvom aplikovania historických techník dostať úplne nový zvuk!

☒ Počiatkový fundamentalizmus sa transformoval do veľmi poučeného, slobodného spôsobu interpretácie.

**JJ** Je dobré, že dnes mladí hudobníci študujú aj špecifiká interpretácie barokovej hudby. Orchestre budúceho storočia budú musieť vedieť hrať všetky štýly, ba budú musieť vedieť strieďať nástroje – napríklad ventilové rohy za naturhory a pod. Symfonické orchestre budú musieť mať tieto nástroje aj hráčov k dispozícii. V budúcnosti pravdepodobne nebudú už špecializované orchestre. Mohla by to byť vzrušujúca cesta.



❑ Ste optimista pokiaľ ide o budúcnosť symfonických orchestrov?

**JJ** Môžeme byť optimisti, ale je isté, že prežijú iba najlepšie orchestre, pretože prostredníctvom internetu čoraz viac ľudí môže doma počúvať tie najlepšie orchestre sveta. Tlak budú vyvíjať aj prvotriedni mladí hráči: prečo by mala verejnosť platiť stály profesionálny orchester, keď môže mať k dispozícii mládežnícky orchester, ktorý je niekoľkonásobne kvalitnejší?

Vieme, že orchester je veľmi komplexný, zložitý sociologický stroj. Mám voči členom orchestra veľkú úctu, no niekedy môžu do viesť do krajného zúfalstva. Vieme, že každý hudobník miluje hudbu rovnako ako dirigent: ved' získajú miesto v orchestri je už dlho nesmierne ťažké. Nastávajúci hudobník musí neustále cvičiť, vzdať sa futbalu a iných radostí, t. j. obetovať pre svoju profesiu veľmi veľa. Je tiež známe, že orchestrálni hudobníci nepatria k najlepším plateným spoluobčanom. Okrem toho každý študuje ako individuum a v orchestri sa musí prispôbiť skupinovej mentalite, pod vedením násilného dirigenta a administrácie, ktorí prikazujú nástup v presnom čase, hranie v určenom tempe a pod. Otázka znie: ako možno hudobníkom vrátiť slobodu? Možno sa snažiť získať viac peňazí. Môžeme poskytnúť viac rešpektu zo strany verejnosti. Môžeme vrátiť istý stupeň individuality prostredníctvom sólistických príležitostí, komornej hudby, zverejnením životopisov, pozývaním na recepcie. Sú to drobnosti, no na podstate profesie to nič nezmení: prijímať pokyny niekoho iného. Na druhej strane orchester je jediná umelecká inštitúcia, ktorá má istotu a táto istota je niekedy nepriateľom dobrých inštinktov, dobrej pamäte. Domnievam sa, že v budúcnosti bude menej istoty. V umení je to tak, že nemôže interpretovať, kto nevie hrať, nemôže maľovať, kto nemôže pohnúť rukou. Musíme sa síce starať o tých, ktorí už nevládzu, ale súťažia sa natoľko stupňuje, že prosto nie je možné každého udržať. Vec má teda dve stránky a vyžaduje veľa starostlivého zvažovania. Všimol som si v Anglicku a v USA, kde najlepšie poznám pomery, že veľká časť zodpovednosti nie je len na dirigentoch, ktorí sa v budúcnosti budú musieť viac identifikovať so svojím spoločenstvom a budú musieť prejavovať viac ochoty aj pre netradičné činnosti, ale sa o ňu delí veľkou mierou aj administrácia, ktorá sa veľmi mení, lebo čoraz viac ide o obchod: treba vedieť obracať každý halier, kontaktovať sa s verejnosťou, robiť dobrú propagáciu, získavať peniaze. Je to veľmi ťažké. Aj v Anglicku a USA je veľmi málo dobrých manažérov so správnymi skúsenosťami, s vyhranenou osobnosťou. Umelecký manažment sa v budúcnosti stane veľmi kritickou záležitosťou, vyžadujúcou veľa predstavivosti, nové vzťahy, dôveru.

❑ Aký zástoj pripisujete všeobecnému i odbornému vzdelaniu hudobníkov?



**JJ** Veľký. Všestranne rozhladený, vzdelaný, moderný hudobník dodáva intepretovanej hudbe celkom iný rozmer.

❑ Myslíte si, že hudba je pre všeobecné vzdelanie dôležitá?

**JJ** Odpoveď je jednoznačne kladná. A je to vláda, ktorá musí zreteľne deklarovať význam klasickej literatúry, výtvarného umenia i hudby. Prečo? Pozrime sa najprv na rozdiel medzi klasickeou hudbou a hudbou populárnou: populárna hudba nadržná poslucháčov, do určitej miery vzbudzuje city, kým klasickeá hudba má obrovskú citovú hĺbku a duchovnú kvalitu, ktorú ľudia vyhľadávajú vo svojom živote. Veľké umenie učí ľudí komunikovať. Tí, čo počas vojny mali príležitosť počúvať hudbu, nasledujúci deň už neboli schopní bojovať. Verím tomu. Je známe, že hudba má veľký vplyv na myslenie v zmysle výchovy. Poznáme fas-

cinujúce štúdie na túto tému...

Nejedna iniciatíva v tomto smere už uzrela svetlo sveta: napríklad v americkom spolkovom štáte Georgia existuje projekt, podľa ktorého sa v rukách každého novonarodeného dieťaťa má ocitnúť CD s klasickeou hudbou. Náš orchester plánuje program pod názvom „Beethoven pre malé deti“: nahráme CD, ktoré sa má dostať ku každému školopovinnému dieťaťu. Je to projekt podporovaný štátom. Toto je jedna rovina pochopenia významu hudby. Ale zatiaľ sa málo pozornosti venuje významu hudby pre dospelú verejnosť. Pre každého je dostupný rozsiahly vzdelávací program, existujú nemocnice a rad ďalších inštitúcií, ale v podobnom rozsahu chýba veľká kultúra. V americkej televízii dochádza k vysokému stupňu odkultúrnenia, zlacňovania, kultúra sa považuje mylne za vec elitársku. Jednou z našich úloh je niečo na tom zmeniť.

❑ Domnievate sa, že hudba môže ľudí urobiť lepšími?

**JJ** Som o tom presvedčený. Verím v moc hudby. Spomínam si na skupinu The Anonymous Four, ktorá sa pred štyrmi rokmi stala slávnou tým, že spievala gregoriánsky chorál. Priniesla akýsi druh mystického prejavu, ktorý mladých ľudí oslovil... Pre nás je dôležité, aby túto mladí ľudia prekročili prah koncertnej siene. Musíme prelomiť predsudky, ktoré im v tom bránia. Mladá generácia v Amerike si myslí, že sa na to musí obliecť, dať si kravatu – je to akoby prestúpiť na iné náboženstvo. Pritom pre prvý kontakt s hudbou nie je potrebné ani odborné vzdelanie: hudba je schopná dotknúť sa nás aj bez hlbších znalostí, bez veľkej prípravy.

No ten, kto raz urobil prvý krok, určite chce o hudbe vedieť viac, bude klásť otázky, hľadať informácie, poznatky. Lebo na druhej strane, čím viac o hudbe vieme, tým sa stáva väčším potešením.

SNÍMKY NA STR. 8–15: J. JUDD SKÚŠA SO SF V JANUÁRI 1999

FOTO: V. BENKO



# Alexander Moyzes

## 1. symfónia D dur op. 4/31

Lubomír Chalupka

Pre dynamiku vývoja slovenskej hudby 20. storočia mali závažný význam tie tvorivé iniciatívy, ktoré usilovali o preklopenie nedostatočnej vzdelanosti, úzkeho domáceho kultúrneho rozhľadu, obmedzenosti inšpiračných okruhov a skromnosti umeleckých ambícií. Prvá z takto nasmerovaných iniciatív programovo sprevádzala nástup generácie slovenskej hudobnej moderny na sklonku 20. a v priebehu 30. rokov. Jej reprezentanti uskutočňovali špecifickú syntézu folklórnych zdrojov slovenskej hudobnej imaginácie s vyspelou európskou kompozičnou tradíciou i novšími podnetmi. Súčasťou tohto programu bolo okrem iného odstraňovať manká dovtedajšej žánrovej orientácie slovenskej hudby a položiť základy moderného typu symfonickej, komornej, kantátovej, piesňovej i opernej tvorby.

Najstarší predstaviteľ tejto cielavedomej generácie Alexander Moyzes (1906, Kláštor pod Znievom – 1984, Bratislava) pomerne rýchlo a nekompromisne presadzoval ideu profesionálnej úrovne slovenskej národnej hudby nevyhnutnú pre vývoj. Roku 1925 začal študovať na Konzervatóriu v Prahe v kompozičnej triede Otakara Šína. Už v študentských prácach – zborových opusoch i cykle skladieb pre klavír – sa dokázal rozíť s amatérskou štýlovou konvenciou, pestovanou v slovenskej hudbe. Presvedčivý dôkaz o kvalite získaných odborných vedomostí i šírke svojho talentu podal v absolventskom diele – 1. symfónii op. 4, ktorá sa stala nielen prvou v rade budúcich opusov Moyzesa-symfonika, ale historicky prvou novodobou slovenskou symfóniou (ak nerátame komorný pokus 15-ročného samouka z Bardejova Jozefa Grešáka z roku 1922). Prvú časť tejto symfónie uviedla Česká filharmónia na absolventskom koncerte študentov kompozície v Prahe v júni 1928. Počas letných a jesenných mesiacov Moyzes napísal ďalšie tri časti

a skompletizoval tak cyklický celok symfónie. Premiérové uvedenie celého diela bolo v Bratislave vo februári 1929 na koncerte Osvetového zväzu pod taktovkou Oskara Nedbala, ktorému Moyzes symfóniu dedikoval. V Prahe zaznela o rok neskôr v podaní Českej filharmónie pod vedením Václava Talicha.

Výchovné prostredie pražského Konzervatória 20. rokov sa opieralo o úctu k smetanovsko-dvořákovskému odkazu, o nadväznosť na klasicisticko-romantickú tradíciu európskej hudby i o pevné zásady kompozično-technickej prípravy. Moyzesov učiteľ Otakar Šín, významný teoretik, autor priekopníckych náukových prác o harmónii a kontrapunkte, presadzoval v pedagogickej praxi dôkladnosť, disciplínu i dôveru v osvedčené vzory minulosti. Umeleckú úroveň školy posilňovala i tamojšia pedagogická aktivita popredných skladateľských osobností českej hudobnej moderny – Vítězslava Nováka a Josefa Suka. V neposlednej miere mohol na študenta Moyzesa vplývať aj rozvinutý kultúrny život Prahy, ktorá v tom čase patrila k významným centrá, priaznivo nakloneným tvorbe európskej hudobnej avantgardy.

Z týchto inšpiračných zdrojov sa rodil tvorivý koncept 1. symfónie; v nej Moyzes rešpektoval dedičstvo rozvoja symfónie, tohto popredného druhu inštrumentálnej hudby, ktorá od Beethovenových čias bola modelom kompozičnej sústredenosti, obsahovej závažnosti, špecifického dramatického napätia, evolučnosti hudobného procesu, schopného sprostredkovať zvukovo-farebnú diferencovanosť i šírku expresie. Iste nebolo jednoduché zvládnuť náročné požiadavky, vyplývajúce z rozhodnutia skomponovať symfóniu, najmä keď spomenuté dedičstvo zaväzovalo a skúsenosti mladého adepta boli minimálne. Moyzesa individuálna invencia i tvorivá odvaha nachádzali dostatočný priestor najmä tam, kde sa opierali



ALEXANDER MOYZES

o tematicko-tvarovú koncíznosť, o nápaditosť motivických tvarov, konštrukčnú schopnosť polyfonickou väzbou stmelovať viaceré myšlienkové vrstvy a o plastické narábanie s orchestrálnym zvukom. Každá zo štyroch častí symfónie sa stala presvedčivým dôkazom nadania mladého slovenského skladateľa i jeho túžby využiť všetky možnosti, ktoré klasický štvorčastový tektonický plán symfonického cyklu predpokladá, a naplno sa zmocniť zvukovo-farebných dispozícií veľkého orchestrálného aparátu. V diele sú prítomné už základné črty individuálneho tvarovania Moyzesovho vyspelého symfonizmu: permanentná evolučnosť, tvarová disciplinovanosť, preklopenie myšlienkových kontrastov polyfonickou prepracovanosťou, polarita monumentálne-heroického a lyricko-idylického výrazu, inštrumentálne pointovaná farebnosť, dôvera v gradácie – teda charakteristické znaky, ktoré nielen určovali skladateľov štýlotvorný vývoj, ale stali sa aj príznačnými v širšom intonačnom zázemí slovenskej symfonickej tvorby. Moyzes neprekračoval tektonické a inštrumentálne postupy, ktoré priniesla novoromantická symfónia, neexperimentoval so štruktúrou a nehladal nové zvukové riešenia i keď jeho harmonicko-tonálne myslenie čerpalo z dispozícií rozšírenej dur-molovej tonality. V tomto plne rešpektoval umeleckú orientáciu pražského Konzervatória, hoci v nasledujúcich dielach, písaných už pod dohľadom Vítězslava Nováka na Majstrovskej škole, si osvojoval i podnety z avantgardného prostredia dobovej európskej hudby, ktoré počas štúdiá v Prahe spoznával.

1. symfónia jestvuje v dvoch verziách. Voči pôvodnej verzii zaujali kritiky po jej bratislavskom uvedení pozitívny, miestami až nadšený tón. Kritik Ivan Ballo popri uznaní technickej dokonalosti a výrazovej sugestívnosti diela však upozornil na prehnanú zvukovú exaltovanosť v okrajových častiach, na určitú dávku neosobného výrazu i na nedostatok citovosti (požiadavka citového zafarbenia slovenskej hudby sa stala symptomatickou nielen pre Ballov postoj, ale i pre ďalšie kriticko-publicistické generácie). Ballovi sa tiež nezдалo vhodné použiť ako vedľajšiu myšlienku v 1. časti symfónie citát slovenskej ľudovej piesne „Hrmelo, pršalo“. (K tomuto nápadu priviedol Moyzesa Otakar Šín, ktorý sa domnieval, že citát folklórnej proveniencie posilní slovenskosť kompozície a identifikuje národnú príslušnosť jej autora.) Pozoruhodné bolo, že v kritických ohlasoch na symfóniu sa spomínala inšpirácia mladého skladateľa tvorbou Vítězslava Nováka, hoci Moyzes v čase písania skladby Novákovým žiakom ešte nebol.

Azda na základe niektorých pripomienok, ale najmä

pod tlakom prísnej autokritickosti, sa Moyzes rozhodol svoj prvý symfonický opus po ôsmich rokoch prepracovať. Bolo v súlade s osobitosťou jeho tvorivého postupu, uplatňovanou i pri iných dielach, že sa k nim vracal a že ich

„vylepšoval“, pretože ani koncertné uvedenie a úspešné prijatie novej skladby nepovažoval za dôvod na definitívnu spokojnosť. Roku 1936, keď vznikla prepracovaná verzia 1. symfónie, označená ako opus 31, disponoval už Moyzes oveľa väčšou kompozičnou skúsenosťou, osobne rýchlo dozrieval a z tohto nadhľadu mohol odstraňovať niektoré „hranatosť“ a preexponované monumentálne, zvukovo masívne kontúry svojej absolventskej skladby. Táto prepracovaná verzia sa stala základom nahrávok i vydania partitúry.

V prvej časti – *Allegro moderato* – skladateľ načrtáva pôdorys voľne koncipovanej sonátovej formy, kde základom evolučných premien nie sú ani tak témy, ako skupiny tém. Úvodné myšlienky rastú z trojtónového motivického jadra, ktoré tvarom pripomína „otázku“, expo-

novanú v poslednom Beethovenovom sláčikovom kvartete F dur op. 135 („Muss es sein?“), citovanú aj v dielach iných skladateľov (napríklad v Lisztovej symfonickej básni *Préludii*, či v *Symfónii d mol* Cézara Francka). V priebehu jej

Pr. 1

**Allegro moderato**

Cor

evolučných premien Moyzes siahol i po kontrastných motivických nápadoch, ktoré individualizujú súvislý dynamický ťah, podmieňujú zvukovú pestrosť a výrazovú mnohotvárnosť od tanečnej grációznosti cez kantabilnú rozjasanosť až k apelatívnej intonácii. Po slede gradácií zaznie v hoboji lyrická téma, ktorou Moyzes nahradil pôvodnú citáciu ľudovej piesne. Po expozícii ju skladateľ

Pr. 2

**Andante con moto**

Ob

hneď rozvíja a konfrontuje s inými témami. Evolučný diel sa sústreďuje na ďalšie variačné obmieňanie hlavnej myšlienky. Návrat tematického komplexu je v znamení farebnej individualizácie jednotlivých nápadov.



Druhá časť – *Adagio* – sa začína široko rozospievanou, meditatívne ladenou kantilénou v sláčikoch, pripomínajúcej svojou vrúcnosťou okruh mahlerovských intonácií. Moyzes

Pr. 3

**Adagio**  
Vc Va I

obnažil citlivosť pre farebné nuansy veľkého symfonického aparátu a tematickú sústredenosť. Zároveň v strednom diele časti spoznávame skladateľa s impresionisticky ladeným zmyslom pre zvukovú jemnosť a sugestivitu: súzvuk drevených dychových nástrojov, harfy a čelesty na podklade tremolujúcich sláčikov pripomína atmosféru Debussyho *Mora*, či Ravelovu suitu *Dafnis a Chloé*. Je to v Moyzesovej tvorbe ojedinelý prejav novej sónickosti. V návrate úvodného dielu určuje napriek gradačným zdvihom a dynamickému pulzu jednotiacu náladu vstupný motív, ešte viac poznamenaný elegickou meditativnosťou a mužnou lyrikou.

Príznačný kontrast do symfonického cyklu vnáša scherzózne rozihraná tretia časť – *Adagio, Allegro con brio*. Moyzes tu nadviazal na vitalitu tanečných, brilantne plynuúcich symfonických častí v tvorbe Beethovena, Mendelssohna či Dvořáka. Zaujímavé je trio, štylizujúce menet spôsobom charakteristickým pre neoklasicizmus francúzskeho typu. Hudba plná noblesy a šarmu, vzdialená od romantizujúcej expresie, anticipuje akýsi skladateľov objektivizujúci nadhľad nad celkom. V pôvodnom znení *1. symfónie* riešil Moyzes návrat scherza doslovnou reprízou, v prepracovanej verzii variačne pozmenil inštrumentáciu i rytmický tvar témy.

Finále skladby – *Adagio, Allegro con brio* – je voči prvotnej verzii najviac poznamenané Moyzesovými zásahmi, ktorých cieľom bolo prehĺbiť symfonickú konfliktosť a zdôrazniť účinnosť evolučných metamorfóz tematického materiálu. V pomalej introdukcii sa objavujú dve motívické jadrá, ktoré sú pilierom tematickej konfrontácie nových

Pr. 4

**Adagio**  
Violino solo Cl

myšlienok s tvarmi z predchádzajúcich častí. Dômyselná práca s iniciálnymi jadrami ústi do romanticky vzletných gradácií, kombinovaných s brilantným pulzom allegrových dielov. V dôsledku polyfonicky prepracovaných tematic-

Pr. 5

**Allegro con brio**  
Vn

kých súvislostí, uplatnenia hlavnej myšlienky 1. časti i sónickej epizódy z druhej časti sa finále symfónie stáva účinným tektonickým vrcholom diela a pointou skladateľovho zmyslu pre evolučnosť hudobného procesu. V bohatom spektre sledov nápadov sa rodí záverečná gradácia, ktorá uzatvára symfonický celok v lesklom zvuku celého orchestrálného aparátu.

Hoci k prepracovaniu *1. symfónie*, svojho absolventského diela, siahol Moyzes - tridsiatnik, bol v tomto veku už zrelým tvorcom, autorom kľúčových diel definujúcich jeho erupzívny vývoj (*Symfonická ouvertúra* – absolventská skladba v triede Vítězslava Nováka, *2. symfónia*, sinfonia-kantáta *Demontáž*, *Dychové kvinteto*, symfonická suite *Dolu Váhom*). Preto *1. symfónia* zaujíma významné miesto v štylotvornom profile Alexandra Moyzesa a tvorí presvedčivý dokument o umeleckom rozhlade i profesionalite svojho tvorcu. ■

Vydanie:

Alexander Moyzes: *1. symfónia*. Partitúra. Universal Edition Wien

Diskografia:

Alexander Moyzes: *1. symfónia*. Slovenská filharmónia, Ľudovít Rajter.

Supraphon 1961 DV 5328 (LP)

Alexander Moyzes: *1. symfónia op. 4/31 D dur*. Symfonický orchester Slovenského rozhlasu, Ladislav Slovák. OPUS 1996, SF 00202131 (CD)

Bibliografia:

BURLAS, Ladislav: Alexander Moyzes. SVKL, Bratislava 1956.

ZAVARSKÝ, Ernest: *Súčasná slovenská hudba*. Závodský, Bratislava 1947, s. 15–40.

GABAUER, Alfréd: *40 rokov so slovenskou hudbou – Alexander Moyzes a kritika*. In: *Slovenská hudba*, roč. XI/1966/7, s. 285–299.

BURLAS, Ladislav: *Slovenská hudobná moderna*. Obzor, Bratislava 1983, s. 73–75.

POUŽITÉ ILUSTRÁCIE SÚ MAJETKOM ARCHÍVU HUDOBNÉHO MÚZEA SNM.

Z AUTOGRAFU 1. SYMFÓNIE A. MOYZESA

„Ak sa nepodarí naplniť klavírnu pedagogiku opäť tvorivými silami, dohrá klavír – ako vari najdôležitejší nositeľ západoeurópskej hudobnej kultúry – svoju úlohu... Z úbytku vyučovania klavírnej hry netreba viniť mechanickú hudobnú reprodukciu, ako sa to stále znova zvykne tvrdiť, ale takmer výlučne netvorivosť klavírnej pedagogiky... Tvorivou sa však musí stať práve metodika vyučovania...“

## Carl Adolf Martienssen

Miloslav Starosta

Carl Adolf Martienssen (1881–1955) bol významný nemecký klavirista, pedagóg, metodológ a známy editor klavírnej literatúry z okruhu viedenského klasicizmu. Hru na klavíri študoval u významných žiakov Franza Liszta – Alfreda Reisenauera a Karla Klindwortha. V rokoch 1914–1934 pôsobil ako pedagóg klavírnej hry popri Karlovi Straubem a Robertovi Teichmüllerovi na lipskom konzervatóriu, 1934–1935 ako nástupca Edwina Fischera v Berlíne, následne v Güstrowe a Rostocku a v rokoch 1950–1952 opäť v Berlíne (východ) na Deutsche Hochschule für Musik.

Svoje celoživotné umelecké i pedagogické skúsenosti zaznamenal C. A. Martienssen v dvoch knihách: roku 1930 vznikla v Lipsku jeho základná metodologická publikácia pod titulom *Die individuelle Klaviertechnik auf der Grundlage des schöpferischen Klangwillens* (Individuálna klavírna technika na základe zvukovej tvorivej vôle), ktorú autor doplnil ďalšou prácou, nazvanou *Die Methodik des individuellen Klavierunterrichts* (Metodika individuálneho vyučovania klavírnej hry. Lipsko, 1937). Obe práce s istými úpravami napokon autor roku 1953 spojil a vydal pod spoločným titulom *Schöpferischer Klavierunterricht* (Tvorivé vyučovanie klavírnej hry. Lipsko, 1954, 1957). V slovenskom preklade vyšla pod titulom súbornej Martienssenovej práce zatiaľ, žiaľ, iba prvá z pôvodných autorových prác.<sup>1</sup> Druhá knižka je praktickým doplnením

prvej práce a zároveň teoretickým vyvrcholením pedagogickej činnosti veľkého umelca a učenca; metodika individuálneho vyučovania klavírnej hry tvorí teda dôležitú záverečnú tretinu knihy (jej tri časti obsahujú osemnásť kapitol).<sup>2</sup>

Ako píše sám Martienssen, jeho knihy sú výsledkom vlastných „umeleckých zážitkov“ a dlhoročnej skúsenosti klavírneho pedagóga, jeho pozorovaní a hľadania úspešných postupov v procese výučby. Po kritickom štúdiu a zhodnotení základných teoretických a metodických materiálov minulosti dospel Martienssen k poznatku, že zo všeobecne platnej dogmy, podľa ktorej základom metodiky výučby klavírnej hry musí byť fyziológia, sa klavírna pedagogika musí preorientovať na primárne psychologický postoj. „Namiesto technického školenia smerujúceho zvonka dovnútra má nastúpiť školenie smerujúce zvnútra navonok.“ (C. A. Martienssen: *Tvorivé vyučovanie klavírnej hry*. OPUS, Bratislava 1985, str. 11.)

Mnohé Martienssenove úvahy sú blízke myšlienkam a živej praxi iných významných svetových pedagógov-umelcov; popri individuálnych riešeniach v nich nachádzame aj všeobecne platné pravdy, ako napríklad: „Je potrebné vychovávať v žiakoch chápanie klenotov a súčasne neprekážať rastu ich vlastného života – v tom spočíva zrelosť pedagogického umenia. Klavírny pedagóg to však môže dosiahnuť iba tak, ak sám zostane umelcom...“

Odborná i jazyková stránka práce dokumentuje vysoký stupeň analytických schopností i zovšeobecňujúcich postupov autora. Text vnáša aj do nemeckej pedagogickej terminológie nemalo neologizmov, ktoré kladú vysoké nároky na preklad do iných jazykov. Práca je však charakteristická najmä tvorivou atmosférou, ktorá je podstatným prínosom k metodike vyučovania klavírnej hry v 20. storočí. Vari po prvý raz v histórii sa otvárajú dokorán okná vývinu psychotechnických škôl nového typu. Je nepochybne jedným z mocných a rozhodujúcich impulzov tohto vývoja nielen v nemeckej metodológii. Právom ju vysoko ocenila ruská škola, ktorá sa v 20. storočí vyvíjala v najširších súvislostiach v zhode s Martienssenovými myšlienkami.

Martienssen vychádza zo vzoru „záračného dieťaťa“ prvej kategórie – W. A. Mozarta – a z pedagogických postupov jeho otca Leopolda Mozarta, a na tomto základe načrtáva novú tvorivú podobu súčasnej kultúrne plnohodnotnej klavírnej pedagogiky. Práca vnímavého čitateľa postupne zoznamuje s celým komplexom psychofyzických zložiek ústrednej tvorivej sily – zvukovej tvorivej vôle („schöpferischer Klangwille“) ako centrálnemu pojmu výskumu i tvorivého prístupu k umeleckej pedagogickej práci. Autor postupuje analyticky od stavebných (konštrukčných) zložiek tohto pojmu, ktoré neskôr aplikuje na jednotlivé pianistické typy, či na prácu klaviristu v najširšom zmysle



slova, k vyšším, stvárňujúcim zložkám interpretácie. Ide o tieto zložky: vôľa po tóne/zmysel pre tón („Ton-wille“), vôľa po línii/zmysel pre líniu („Linien-wille“), vôľa po tvare/zameranosť na tvar („Gestaltwille“) a stvárňovacia vôľa/zameranosť na stvárňovanie („Gestaltungswille“).

Obe časti knihy sú vzájomne prepojené. V Metodike individuálneho vyučovania klavírnej hry dochádza napokon k istému vyvrcholeniu v podobe aktualizácie hlavných tvoriacich myšlienok klavírnej pedagogiky Franza Liszta. Neobyčajne zaujímavým prínosom sú kapitoly venované pianistickej typológii a súčasne aj otázkam tónotvorby, techniky jednotlivých typov. V ďalších častiach knihy sa čitateľ stretáva s kapitolami o príčinách, ale aj o liečení či náprave pokazenej techniky pianistov, o podmienkach úspešnosti tvorivej práce pedagóga. V týchto súvislostiach sa uvádzajú myšlienky o zladení umeleckého založenia pianistu s jeho technickým vývojom v najširších súvislostiach, o dosiahnutí istej rovnováhy medzi umeleckou a technickou stránkou vyučovania klavírnej hry a napokon o potrebe sústavného pestovania celkového komplexu klavírnej techniky – troch základných okruhov klavírnej techniky v procese prípravy pianistu i v štádiu jeho umeleckej zrelosti.

Uvádzané okruhy pianistickej typológie sa vyvinuli v chronologickej postupnosti, spolu s paralelným vývinom estetických požiadaviek a vkusu danej doby, s vývinom hudobnej tvorby a jej spoločenského uplatnenia, ako aj s vývinom nástrojov. Hoci Martienssen jednotlivé typy pianistiky priraduje podľa vonkajších znakov k istým štýlovým obdobiam, ktoré determinovali ich vznik a vývoj, za dôležitejšie možno považovať ich vnútorné psychologické i umelecké kvality, ich individuálne založenie. V takomto chápaní ostávajú pianistické typy vzájomne neprekonané, tvoria prirodzenú rozmanitosť interpretačného umenia i v súčasnosti. Z uvedených dôvodov autor považoval ter-

minologickú totožnosť s historickým vývojom hudobných štýlov za nevýhodnú a hľadal nové pomenovanie interpretačných typov. Pri analýze je podstatné preniknúť do odlišností ich psychologickéj podstaty, do pocitovej základne, charakteru zvukových predstáv a napokon do technických princípov – okruhov techník, ktoré sú im vlastné. Skutočnosť, že v hudobnej praxi sa s danými typmi stretávame v ich čistej podobe iba zriedkavo, priamo naznačuje veľkú rozmanitosť a variabilitu možností.

Prvým typom je statický (klasický) typ zvukovej tvorivosti s prstovým a zápästným okruhom techniky jemu zodpovedajúcim – statickou technikou. V období existencie starých škôl bol vlastne jediným typom, z ktorého sa vyvíjali postupne ďalšie. Prežil však historické štýlové obdobie, ktoré podmienilo jeho vznik, takže sa s ním stretávame i vo všetkých ďalších

vých vydaniach hudobných diel preniká množstvo zápisov označujúcich prednesové nuansy v podobe crescend, decrescend, oblúčikov a podobne.

Jedným z najdôležitejších reprezentantov tohto zamerania v dejinách klavírnej interpretácie bol Hans von Bülow, pianista i dirigent, významný Lisztov žiak. Od neho pochádza i náuka o frázovaní a označovanie frázovacích oblúkov v notácii nových vydání klavírnej hudby. S uvedenými redakčnými charakteristikami sa stretávame v bohatej miere napríklad v Bülowových vydaniach Beethovenových klavírných sonát. Klavír mal znieť vždy kvalitne a mal rozvíjať svoje pôvodné zvukové vlastnosti bez dynamických extrémov. S prihliadnutím na potrebu zreteľnosti a vypracovanie detailov odporučil Bülow vytrvalé cvičenie každou rukou osobitne, bez pedála a prežitie každej línie, každého miesta. K významným teoretikom a klavírnym pedagógom v 19. storočí, ktorí dôkladne spracovali základné princípy statickej techniky, patrili aj Adolf Kullak. Bol autorom inštruktívnych diel a vo svojej klasickej učebnici *Die Ästhetik des Klavierspiels* (1861, Estetika klavírnej hry) venoval veľkú pozornosť výskumu a vypracovaniu všetkých foriem prstovej techniky.

Veľkým počtom praktických rád tu prispel i Adolfov skúsený brat Theodor Kullak, významný berlínsky klavírny pedagóg (žiak Carla Czerného). Oblasť prstovej a zápästnej techniky bola považovaná za najcitlivejší článok pianistického hracieho aparátu, schopný reagovať na jemné podnety statickej zvukovej predstavy. Všetky ostatné okruhy boli chápané iba okrajovo. Takto, pravda, nebolo možné dospieť k celostnému chápaniu klavírnej techniky. Prejavy techniky predlaktia a ramena sa považovali skôr za akési gestá a vonkajškovosť. Predstavitelov typu statického (klasického) zamerania charakterizovali jasnosť a pokoj a tieto atribúty boli považované za prejavy naj-

„ANI JEDEN UMELEC V SKUTOČNOSTI DO DANÉHO TYPU NEZAPADÁ ÚPLNE. SPOZNAŤ ZMES TYPOVÝCH CHARAKTERISTÍK V KAŽDOM ŽIAKovi – TO JE NAJVZÁČNEJŠIA SCHOPNOSŤ RODENÉHO PEDAGÓGA. OD NEJ BUDE ZÁVIESIEŤ I MIERA KVALITY JEHO PÔSOBNIA...  
POSTAVIŤ TECHNICKÝ VÝCVIK TAK, ABY INDIVIDUÁLNEJ ŠTRUKTÚRE KAŽDÉHO ČLOVEKA ZODPOVEDALA ZMES ZÁKLADNÝCH FORIEM KLAVÍRNEJ TECHNIKY – TO JE PEDAGOGICKÁ ÚLOHA STÁLE ROVNAKO ŤAŽKÁ A VYŽADUJÚCA SI CELÉHO ČLOVEKA.“

obdobiami. Pôvodne tvoril zameranie, pri ktorom všetko iné pôsobilo ako odchýlka. Zvuková tvorivosť statického typu sa pri interpretácii koncentruje na preniknutie do najmenších detailov hudby a na ich spracovanie. Celok umeleckého diela potom vyrastá z týchto detailov, z jasne vyhraných a prežitých línií bez akejkolvek samoučelnosti alebo uprednostňovania. Podrobnosti neprenikajú do popredia, rozhodujúci je celok, ktorý vyrastá z ich zomknutia sťa pevná konštrukcia stavaná z jednotlivých dielcov. So zameraním na detail súvisí rytmická drobnokresba, rytmické ťažiská, ktoré podmieniajú taktovú i medzitaktovú väzbu taktových skupín. Rytmus sa uprednostňuje pred farbou. Do tlačo-



BUDOVA LIPSKEHO KONZERVATÓRIA NA KONCI 19. STOROČIA

vyššieho majstrovstva, nehľadiac na to, že k tomuto druhu interpretácie sa niekedy ľahko pripája aj určitý prejav odcudzenia či chladu.

Druhým typom Martienssenovej typológie je extatický (romantický) typ zvukovej tvorivosti a jej technické formy hry z predlaktia, či „spievajúcich podušiek“<sup>43</sup> – extatická technika. Pre tento typ zvukovej tvorivosti je tiež od začiatku najdôležitejším kritériom celok. V porovnaní s predchádzajúcim typom je to však celok iného druhu – vychádzajúci z komplexu duševných síl človeka, ktoré dielo stvorili. V zmysle romantických predstáv o tvorivej prepojenosti medzi rôznymi druhmi umenia a sile citového vkladu tvorcu do vlastného diela prenikajú mocné podnety tohto druhu aj do interpretačnej oblasti. Hudba takto nadobúda v predstavách veľikánov tohto zamerania mocnú poetickú pôsobivosť, ktorá sa prenáša i na poslucháčov. K veľkým a výrazným prototypom extatickej (romantickej) zvukovej tvorivej vôle patrí osobnosť a pianistika Antona Rubinštejna. Oproti statickej interpretácii s jej uprednostňovaním kresby sa

v extatickej interpretácii objavuje ako základné špecifikum – farba. Ba dokonca miešanie farieb, využitie rôznych polôh klavíra, objavy a rozvinutie nových zásad pedalizácie.

Pedalizácia statického interpreta je v zásade skromná, nenaruša a nerozmazáva kresbu. V extatickej romantickej predstave klavírnej zvukovosti nadobúda pedalizácia úlohu celkom novú, ba jednu z rozhodujúcich. Pedál pomáha vytvárať nové druhy znejúcich faktúr, významne dopĺňa grafický záznam klavírnej hudby. Popri iných skladateľoch obdobia romantizmu bol jedným z najväčších reformátorov v tejto oblasti Fryderyk Chopin. Jeho spôsob zápisu klavírnej faktúry s množstvom rytmicky krátkych notových hodnôt, ktoré v jeho predstave vyznievali ďalej za pomoci harmonického pedála, vytvárali súčasne novú farebnú zvukovosť nástroja. Známe Rubinštejnove myšlienky o rozhodujúcej úlohe pedála pre umeleckú klavírnu interpretáciu sú príznačné pre extatické zameranie.

Vychádzajúc z názorov mnohých veľikánov klavírneho umenia v období romantizmu, bolo potrebné vyvíjať

extatickú techniku z duševných síl človeka. Odborná klavírna pedagogika sa vývoju predstáv v tejto oblasti a novým spôsobom hry prispôsobovala veľmi pomaly. Aj u majstrov, akými boli Liszt alebo Rubinštejn, prevládala názor, že duševné sily naozaj talentovaných pianistov si napokon vytvorila svoju vlastnú techniku akosi samostatne. Za nevyhnutný základ školenia sa považovali formy klasickej techniky, predovšetkým dôkladná prstová technika. Spomenutí majstri sa mohli opierať o vlastné skúsenosti, veď ich školenie pred rokmi prebiehalo v tomto zmysle. Avšak neskorší vývin klavírnej pedagogiky smeroval k potrebným úvahám o dôkladnom vypracovaní nových foriem techniky. Tie vyvrcholili začiatkom 20. storočia v diele R. M. Breithaupta *Die natürliche Klaviertechnik* (Prírodná klavírna technika) i v prácach iných autorov. Vznikali aj mnohé rozpory medzi porovnaním hry veľkých umelcov a pedagogickými popismi hracích foriem. Ich podrobný opis sa nachádza i v uvedenom Breithauptovom diele. V klavírnej hre sa zdôrazňuje využívanie hmotnosti ramena ruky,



najrozmanitejšie formy pohybov zápastia hrajúcej ruky vrátane možných kombinácií vertikálnych a horizontálnych pohybov, kolísanie, nakláňanie a iné formy pohybových oblúkov v zápasti, ale i otáčanie (rotácia) predlaktia. Rozpory pramenili niekedy aj z toho, že budovanie techniky hry malo vychádzať z oblasti citov. No touto cestou sa často ani nedospelo k celistvému stvárneniu umeleckých diel. Extatický technický arzenál bol okrem toho najmä vo svojej izolovanosti o čosi hrubší alebo i ťažkopádnejší voči statickej technike. Najmä ak sa nespájal s výcvikom jemných foriem statickej techniky. Umelec extatického typu zrejme získaval i uznanie svojho majstrovstva s výhradami a zriedkavejšie. Veď bol búrlivák, tvorcom nových, niekedy iracionálnych kvalít. Veľké výsledky v tejto oblasti dosahovali najmä všestranne vyškolení pianisti, silné osobnosti, ktoré vnášali do svojej interpretácie neustále nový život. Každé bližšie hodnotenie pri porovnávaní uvedených dvoch typov stráca zmysel. Navyše sú to dva svety, ktoré jestvujú v umení klavírnej hry s istými modifikáciami i dnes, do značnej miery aktualizované ďalším vývojom.

Tretím typom je **expanzívna** (expresionistický) typ zvukovej tvorivosti so svojim okruhom ramennej techniky, charakteristickými pružne fixovanými formami väčších celkov hracieho aparátu – expanzívnu technikou. Vo vývine priniesol prekonanie neskrotnosti a útočnosti extatika, jeho skrotenie a novú objektivitu pohľadu, teda prekonanie statickej i extatickej subjektivity. Odpútajúc sa od vonkajšej zmyslovej stránky umenia, prináša v porovnaní s klasicizmom nový druh objektivitu, zameranej na pravé poslanie umenia v ľudskom bytí – úlohu čistého výrazu duše. Veľkým vzorom interpreta extatika bol Ferruccio Busoni. V novom duchu sa niesli jeho interpretácie Liszta a iných veľikánov klavírnej hudby. Obecenstvo i kritika ich spočiatku nepochopili, pretože začiatkom 20. storočia reprezentovali výrazný interpretačný prelom voči zaužívaným tradíciám interpretov neskorého romantizmu. Podstatou bola architektúra interpretácie, opierajúca sa o veľké celky, pričom detaily i city akoby ustupovali do úzadia. Inými slovami, expanzívna interpretačná predstava ich prekonala svojím zame-

raním na to, čo sa jej zdalo v umení i prírode absolútne.

Busonihho expanzívna technika našla vyjadrenie i v jeho Klavírnom cvičení (*Klavierübung*), ktoré bežná klavírna pedagogika málo pozná. Je to pozoruhodné pedagogické dielo a iba jeho dôkladnejšie štúdium dáva možnosť odhaliť dôslednosť plánu, podľa ktorého sa Busoni usiloval o zachytenie vypracovania všetkých zložiek jeho novej techniky. V stupnicových i akordických formách techniky sa napríklad aplikujú nové druhy prstokladov polohového typu, ktoré priamo súvisia s celostnou pružne fixovanou formou pianistického hracieho aparátu. Päť zošitov techniky v tomto diele vystrieda päť zošitov etud s vyvrcholením v podobe transkripcií Paganiniho a Lisztových etud.

Interpretačná typológia je prospešná nielen z hľadiska teoretického poznania, ale i z pedagogického hľadiska. Napriek tomu, že opísané delenie na typy je pomerne zjednodušené, vznikajú otázky okolo ďalšieho vývinu klavírnej hry, ale najmä primeraného využitia – bez akejkoľvek jednostrannosti – všetkých najlepších výdobytkov a poznatkov, ku ktorým dospela pedagogika klavírnej hry v historickom vývine.

„Ani jeden umelec v skutočnosti do daného typu nezapadá úplne. Spoznať zmes typových charakteristík v každom žiakovi – to je najvzácnejšia schopnosť rodeného pedagóga. Od nej bude závisieť i miera kvality jeho pôsobenia...“

Postaviť technický výcvik tak, aby individuálnej štruktúre každého človeka zodpovedala zmes základných foriem klavírnej techniky – to je pedagogická úloha stále rovnako ťažká a vyžadujúca si celého človeka.“ (C. A. Martienssen: *op. cit.*, str. 90)

Martienssen s hlbokou úctou vyslovuje slovo pedagóg. Stavia povolanie učiteľa hudby na vysoký piedestál. Pri čítaní týchto stránok cítime v pozadí prítomnosť veľkého ducha geniálneho hudobníka Franza Liszta, ktorý v roku 1842 vo svojej odpovedi na udelenie čestného doktorátu hudby na Königsbergskej univerzite zdôraznil slová: „Opakujem, že som hrdý na čestný titul učiteľa hudby“.<sup>4</sup>

Súborná práca C. A. Martienssena je „venovaná pamiatke veľkého učiteľa Franza Liszta“; v záverečných kapitolách autor rozvíja a aktualizuje myšlienky jeho pedagogického odkazu.

Metodikou Franza Liszta sme sa zapodievali čiastočne už v kapitole venovanej jeho umeleckému odkazu. (*Hudobný život č. 18/1998*) Na tomto mieste pridáme ešte niekoľko podstatných myšlienok. Autor bol odchovancom dvoch priamych Lisztových žiakov – Karla Klindwortha a Alfreda Reisenauera, myšlienkami ktorých približuje atmosféru lekcí, zásady i živú predstavu výraznej umelecko-pedagogickej intuície majstra. Potrebu pedagogickej aktualizácie vidí Martienssen najmä v rozšírení pôvodne jednostranného študijného zamerania na oblasť statickej techniky o potrebné zahrnutie ďalších dvoch druhov techník, a to rovnako pri štúdiu umeleckých diel, ako aj pri výcviku techniky. Individuálne treba pristupovať i k voľbe východiska, ktoré tvorí jeden z troch základných okruhov klavírnej techniky. Svoju dôležitú úlohu zohráva pritom aj charakter nadania žiaka (napríklad prevažne sluchové, zrakové, motorické nadanie a podobne). Skúsenosť ukazuje, že apriórnemu zameraniu zvukovej tvorivosti vôle jednotlivca na línie, kvalitu tónu či rytmus zodpovedá i konkrétne technické východisko. Zameraniu na línie zodpovedá ramenná (expanzívna) technika, zameraniu na tón technika podušková (extatická) a ak stojí v popredí rytmus, ide o klasicistickú (statickú) techniku. Dôležité je, aby sa k východiskovému okruhu techniky v priebehu štúdia pridali postupne oba ďalšie okruhy. Tieto prechody sa dejú vždy pod kontrolou zvukovej tvorivosti a jej umeleckých potrieb, teda nie na základe nejakých povelov či intelektuálnych návodov. Martienssen pritom ako najčastejšie východisko uvádza okruh extatickej techniky.

Toto je základná zásada komplexnosti výchovy žiaka, jeho všestranného vývinu, zohľadňujúceho individuálne vlastnosti jednotlivca aj pri budovaní tvorivej techniky, pričom vynikne tiež pravý zmysel umelekej tvorivosti pedagóga.

Vzťah umeleckého diela k jeho vždy jedinečnej interpretácii podáva C. A. Martienssen metaforicky na príklade Platónových ideí a ich konkrétneho stelesnenia v určitej objektívnej podobe. Jedinečnými odrazmi širšie platných ideí sú vlastne jednotlivé interpretácie. Výklady tejto kapitoly vyúsťujú do záveru, že je nemožné vyjadriť úplne – ako ideu – umelecké

dielo. Najmä nie v jednotlivých interpretáciách. Z tohto hľadiska sa i úloha pedagóga v porovnaní s úlohou interpreta javí ako širšia, hoci vari na prvý pohľad je svojím dosahom menej významná. Úloha pedagóga je však predovšetkým iná. Pedagóg by mal zasahovať do hry vyspelejšieho žiaka najmä vtedy, ak si jeho hra protirečí s ideou, obsahom daného umeleckého diela. Vychovávať žiakov k tvorivému chápaniu umeleckých diel a neprekážať im vo vlastnom vývoji – to je zrelá podoba pedagogického umenia.

Nie náhodou ukončil autor svoju knihu kapitolou o vyučovaní začiatkovníkov, a to opäť s tvorivým riešením: vychádzajúc zvnútra navonok, od prejavov zvukovej tvorivej vôle do klávesov. Opäť sa tu stretávame so známou triádou: vidím – počujem –

hrám, aplikovanou na stupeň elementaristiky vo vyučovaní klavírnej hry. Zdôrazňuje dávno overenú skúsenosť o rozhodujúcom význame tvorivého hudobného vyučovania začiatkovníkov, zameraného na oblasť výchovy hudobných amatérov, a väčšmi na vývoj budúcich generácií pianistov.

V závere knihy je uvedený citát z myšlienok veľkého Martiensenovho predchodcu na poli hudobného umenia i pedagogiky, tiež skvelého metodika a človeka – Edwina Fischera, ktorý ako krédo pre interpretačného umelca uvádzame na záver.

#### Poznámky

<sup>1</sup> MARTIENSEN, C. A.: Tvorivé vyučovanie klavírnej hry. OPUS Bratislava, 1985. Preklad Mikuláš Strausz. V tejto publikácii vyšli iba tri štvrtiny Martiensenových dvoch spojených prác, uvádzaných v texte.

Autorom prvého slovenského prekladu, realizovaného podľa textu nemeckého vydania z roku 1954, je prof. Miloslav Starosta (1974, rkp.). Posledná časť, Metodika individuálneho vyučovania klavírnej hry, do dnes čaká na slovenského čitateľa v rukopisnej podobe.

<sup>2</sup> Martiensenova práca sa člení na deväť častí a 60 kapitol.

<sup>3</sup> Martiensenov termín „podušková technika“ je vlastne jeho základnou symbolicko-metaforickou pedagogickou konkretizáciou jednej z foriem klavírnej kantilénovej techniky motorického okruhu predlaktia-zápästia s využitím hmotnosti ruky a s prepojením na aktívne prstové podušky, t. j. na mäkkšie a hmatovo citlivejšie časti nechtových prstových článkov, pričom prsty hrajú podľa potreby niekedy i vo viac vystretých polohách, hoci tvar ich oblúkov ostáva zachovaný. Je to vlastne technika vychádzajúca z dotyku s klávesmi nástroja (francúzsky *toucher* = dotýkať sa) obmedzujúca akýkoľvek prejav nadmernej údernosti a z nej pochádzajúce mimohudobné zvuky, ktoré sú prekážkou najmä spevného klavírneho tónu. Podporuje sa naopak sýtosť, zaokrúhlenosť i pružnosť tónu a v neustálom prepojení na tvorivé sluchové predstavy i jeho schopnosť lepšieho spájania sa do melodických línií.

<sup>4</sup> Pozri MILŠTEJN, J. F.: Liszt. Moskva 1971, I. diel.

### „ŠTÚDIUM, TALENT, ANI USILOVNOSŤ SAMOTNÉ NIČ NEVYTVORIA,

AK CELÝ ŽIVOT NIE JE ZAMERANÝ NA TO, STAŤ SA PROSTREDNÍKOM VEĽKÝCH MYŠLIENOK A POCITOV. KAŽDÝ ČIN A KAŽDÁ MYŠLIENKA ZANECHÁVAJÚ SVOJE STOPY NA OSOBNOSTI. TREBA ŽIŤ TAK, ABY ČISTOTA ŽIARILA AJ Z JEDLA, KTORÉ VKLADÁME DO ÚST. PRI TAKEJTO PRÍPRAVE VZNIKÁ ČOSI, ČOMU SA NEMOŽNO NAUČIŤ, VZNIKÁ PRIAZEŇ TICHEJ HODINY, KEĎ SA K NÁM PRIHOVÁRA DUCH SKLADATEĽA, VZNIKÁ MOMENT PODVEDOMIA, ODRHNU-  
TOSTI OD SEBA SAMÉHO („DAS SICH-SELBST-ENTRÜCKTSEIN“) – NAZVITE TO INTUÍCIU, MILOŠŤOU: TU PADAJÚ VŠETKY PUTÁ, MIZNÚ VŠETKY ZÁBRANY. CÍTITE SA POVZNESENE. UŽ NEVNÍMATE: JA HRÁM, ALE ONO HRÁ A, HĽA, VŠETKO JE SPRÁVNE. AKOBY RIADENÉ BOŽOU RUKOU PLYNÚ MELÓDIE POD VAŠIMI PRSTAMI, PRÚDIA VAMI A VY SA DÁTE UNÁŠAŤ TÝMTO PRÚDENÍM A PREŽÍVATE V POKORE NAJVÄČŠIE ŠŤASTIE DOTVÁRAJÚCEHO UMEĽCA: BYŤ IBA MÉDIOM, PROSTREDNÍKOM MEDZI BOŽSKÝM, VEČNÝM A ČLOVEKOM.“

EDWIN FISCHER

#### K A L E I D O S K O P ]

Štátna opera vo Viedni musí čoraz viac čeliť negatívnej odbornej kritike, poukazujúcej na úpadok umeleckej úrovne tejto vedúcej svetovej opernej scény. Príčinou tohto javu je pravdepodobne nedostatok skúšok poskytovaných hosťujúcim sólistom či dirigentom a neraz neočakávané a prekvapujúco nepozorná hra orchestra, ktorú pociťujú ako nedostatok najmä sólisti (takmer bezkonkurenční Viedenský filharmonici sú zároveň Štátnym operným orchestrom). No zdá sa, že

#### K A L E I D O S K O P ]

táto tendencia nemá vplyv na záujem o vstupenky. Podľa prieskumu návštevníkov je však údajne príznačná najmä budova viedenskej opery.

Hudobná univerzita Mozarteum v Salzburgu, sídliaca v modernej budove postavenej roku 1979, sa musela zo svojho sídla vysťahovať: po úmrtí dvoch profesorov a manažéra reštaurácie s diagnózou leukémie nariadili mestské úrady vyšetrovanie prípadu, ktorého výsledkom bolo zistenie neprípustného množstva rakovino-

#### K A L E I D O S K O P ]

tvorných látok v akustických paneloch a krytínach budovy. O príčinách kontaminácie sa zatiaľ vedú spory. Hoci priama súvislosť tejto skutočnosti s uvedenými úmrtiami nebola zistená, budovu v októbri 1998 zavreli. Výučba 1 500 študentov, ktorých veľké percento tvoria zahraniční poslucháči, odvtedy prebieha v rôznych priestoroch mesta. Zamestnancom a študentom univerzity ponúkli program preventívnych lekárskech prehliadok. Osud budovy je zatiaľ neznámy.



## Pokrivkávajúci verizmus v SND

Pavel Unger

Netreba ani veľa cestovať, stačí si prelistovať niektorý z medzinárodných operných časopisov a z recenzií, ba i z fotodokumentácie poľahky zistíme, že hudobnodramatické umenie vo svete neustrnulo. Stváranie známych diel odhaľuje pestrosť režisérskejších a scénografických poetík, súperiacich v originalite výpovedí i miere vernosti autorskému zápisu. Jednoducho, tvorivosti – i za cenu rizika – sa medze nekladú. A ešte jeden postreh spoza hraníc. Prezrel som si repertoárovú ponuku viacerých divadiel s podobným systémom prevádzky ako SND (od Budapešti cez Brno, Prahu, Varšavu, Vilnius po St. Peterburg), no tak jednofarebne na taliansku tvorbu zameranú dramaturgiu, akú má naša národná scéna, som nenašiel. Ani predávkovanie jedným, hoci najobľúbenejším štýlom nie je zdravé a neumocňuje záujem divákov. Aspoň v inštitúcii formátu SND by to tak nemalo byť.

K tomuto úvodu ma podnietila ostatná premiéra bratislavskej opery: *Komedianti* od Ruggiera Leoncavalla a *Sedliacka česť* od Pietra Mascagniho. Na dosky SND sa táto populárna veristická kombinácia vrátila po štrnástich rokoch, čo v porovnaní s inými dielami podobného žánru (napríklad *Andrea Chénier*, dramaturgiou pôvodne avizovaný) nie je interval až taký dlhý. Rozhodujúci pri posudzovaní nastudovania však nie je časový rozmer odmlky. Z predchádzajúcej inscenácie Branislava Krišku si nová produkcia osvojila niekoľko črt, žiaľ, nie najšťastnejších. V rozpore so zvyklosťou sa ako prví hrajú *Komedianti* (zažil som tento postup na menších českých javiskách, nie však vo Viedni či Verone), originálu nezodpovedá oddelenie partu, resp. postavy Prologa od roly Tonia, nepochopil som, prečo posledné slová *Komediantov* („La commedia e finita“) raz prednesie Tonio, inokedy Canio, a napokon ani situovanie oboch príbehov do tej istej lokality neodráža vôľu autorov. Tolko dedičná záťaž. A v čom spočíva pôvodnosť novej inscenácie? Žiaľ (je to konštatovanie pre kritika veľmi nevďačné), v ničom.

Ak má operná podoba veristického diela spĺňať v javiskovej a hudobnej zložke aspoň základné kritériá štýlu, musí stáť minimálne na troch pilieroch: na pravdivosti, vášnivosti a expresivite. Režisér, ktorý sa chce vyhnúť symbolike či inotajom, musí rešpektovať „prvý plán“, t. j.

vyjadriť sa realistickým slovníkom, sformovať postavy z mäsa a krvi a mať k dispozícii výpravu, ktorá vyžaruje atmosféru. Václav Věžník, ktorý roku 1969 uviedol *Sedliacku česť* a *Komediantov* v brnianskej Janáčkovej opere (s debutujúcou Santuzzou Magdalény Blahušiakovej), si touto inscenáciou získal obdiv v celoštátnom meradle. Prešli tri desaťročia, režisérov tvorivý rozlet medzitým kulminoval, pričom v posledných sezónach, keď sa stal pravidelným hosťom bratislavského divadla, už nereprezentuje typ moderného, invenčného divadelného tvorca. Nápomocnou mu tentoraz nebola ani scénografická stránka inscenácie, podpísaná Ladislavom Vychodilom, ktorá sa vyznačovala nadmierou strohosti, neodrážala atmosféru

talianskeho juhu a dokonca obišla základné dejové reálie (v *Sedliackej cti* chýbal kostol), pričom zakotvenie oboch príbehov do identického prostredia pôsobilo až priehľadne zjednodušujúco. Dalo by sa akceptovať i náznakové, ilustratívne zbavené riešenie, pravda, muselo by ho vykompenzovať „akčné“ dianie na javisku (nie iba samoúčelné rotovanie točne), diferencovanie zboru (nie jeho apatické reakcie počas 2. dejstva *Komediantov*, či skrytie za scénu v úvodnom zbere *Sedliackej cti*) a vypointovanie charakterokresby sólistov. Věžníkov a Vychodilovo poňatie z tohto hľadiska neprináša viac než prekonané klíše a v psychologickom rozkrývaní postáv kľzanie po povrchu.

Ojedinelé pokusy o „nápad“ buď strokotávajú (pijácka pieseň Turiddu odspievaná na rozkývanej stoličke), alebo šokujú primitívnosťou (opitý bicyklista v *Sedliackej cti*) a dramaturgickou nenáležitosťou.

Verizmus má, samozrejme, svoj estetický program nelen v javiskovej rovine, ale i v rovine hudobnej a vokálnej. Naplňajú ho podobné princípy, analogická potreba výrazových kontrastov, emocionálnej otvorenosti, plnosti a farebnosti zvuku, rafinovanosti v kolorovaní detailov. Nepovažujem za príliš šťastné, že vedenie divadla zverilo hudobné nastudovanie Dušanovi Štefánkovi. Precízny dirigent – „technokrat“ – si získal dôveru v iných operných štýloch. Verizmus mu nie je blízky. Štefánkov temperament je príliš krotký, úsečný, limitujúci výrazovú spontánnosť, agogickú voľnosť i šírku dynamického rozpätia. V repríze nastúpil za dirigentský pult mladý Martin Mázik. Zrejme nemal veľkú možnosť zasahovať do hudob-



L. RYBÁRSKA (SANTUZZA), G. OVSEPIAN (TURIDDU)

Foto K. MAREŠNOVA

nej koncepcie naštudovania, jeho výkon však pôsobil slubne a dával tušiť, že k verizmu cíti väčšiu afinitu než Štefánek. Zbor má v oboch dielach dôležitú úlohu (zbormajster Koloman Kovács), ktorú však zvládol iba na priemernej úrovni.

Už v úvode som naznačil, že nepovažujem za výhodné oddeliť prológový part od postavy Tonia, z ktorého sa tak stáva rola viac-menej charakterová. Do polohy zlomyselného mrzáka sa musel Martin Babjak zjavne štylizovať, čo však nestačilo celkom na to, aby spod masky cynika nevykúkala tvár mladíka so širokým úsmevom. Vokálne bol Babjak výborný a hoci by som uvítal, keby ešte rok-dva stvárňoval skôr kantilénové roly (napríklad Silvia), voči jeho sýto znejúcemu tónu v postavách Tonia i Alfia nemožno mať vôbec výhrady. Prológ som počul v podaní pražského hosťa Ivana Kusnjera, ktorého kovovo timbrovaný a vo výške suverénny barytón priniesol do inscenácie luxusné obsadenie. Taktiež Vladimír Chmelo zaujal bezproblémovými okrajovými tónmi i lyrickejšie poňatou interpretáciou prológu. Svoje schopnosti kultivovaného legatového spevu vložil i do partu Silvia. Spolahlivo a s výraznejším hereckým nasadením sa tejto úlohy zhostil Svätopluk Malachovský. Uzavriem ešte kapitolu barytónov a to pochvalou Richardovi Haanovi za typovo i hlasovo presvedčivú kreáciu Alfia. A už len jedna kuriozita: na 2. premiére stáli na javisku SND traja najpoprednejší barytonisti českých scén – Kusnjer, Haan a Chmelo!

V tenorových úlohách Cania a Turiddu sa striedajú Gurgen Ovsepián s Romanom Tsymbalom, pričom kostýmy svojich hrdinov si vymenili až na prvej repríze. Každý z nich má svoje prednosti i slabšie stránky, vhodné by sa dopĺňali. Tam, kde Ovsepián dokáže upútať vrúcnosťou, farebnosťou a objemom svojho spinto tenoru, teda najmä v strednej polohe, nie je Tsymbalov lyrickejší materiál mimoriadne zaujímavý, znie dosť sucho a bez potrebného barytonálneho nádychu. Toto manko sa prejavuje skôr v parte Cania, zatiaľ čo ako Turiddu má viac príležitostí blysnúť sa kompaktnými výškami. Avšak i Ovsepiánovi sa v *Sedliackej cti* darilo úspešnejšie a až na jednu-dve výnimky zažiarili i výšky. Hoci má s nimi stále isté technické problémy, nebál sa v *Komediantoch* vyspievať i nepísané okrajové tóny (pasáž „a ventitre ore“ a ária v 2. dejstve), pravda, tie nezneli uvoľnene.

Dominantou dámskeho obsadenia bola Santuzza v podaní Ľubice Rybárskej. Tónovo bohatá, obsažná, v dráme vyhrotená a v lyrike plastická, ponúkla jediný komplexný, verizmu adekvátny portrét celej inscenácie. Magdaléna Blahušiaková Santuzzou pred 29 rokmi otvárala v Brne svoju kariéru. Stále má k nej veľmi blízko: tmavou farbou tónu, prítlačlivými hrudnými polohami i emotívnym mezza voce dokáže do istej miery vykompenzovať priveľké vibrato a hlasovú ostrosť. Klaudia Dernerová stvárnila Neddu v oboch navštívených predstaveniach; v repríze oveľa vyrovnanejšie, farebnejšie a technicky istejšie. Jej pevný a pribojný tón však ešte potrebuje získať viac plasticity, timbrového tepla a po výrazovej stránke väčšiu variabilnosť. Menšie postavy priliehavo spievali Jitka Saparová-Fischerová a Denisa Šlepkovská (Lola), Alžbeta Micháľková a Anna Kľuková (Lucie).

Dnes sa stáva na Slovensku takmer pravidlom, že termíny premiér troch operných divadiel (menej ich nemá vari ani jeden porovnateľný štát) sú určené na ten istý deň. Keďže ponuka štátnej opery v Banskej Bystrici bola dramaturgicky atraktívnejšia (išlo o Janáčkovu *Její pastorkyňu*), uprednostnil som tentoraz návštevu divadla, ktoré by sa dátumom premiéry mohlo Slovenskému národnému divadlu prispôbiť. To len na vysvetlenie, prečo táto recenzia obchádza reflexiu prvého večera. ■



R. TSYMBALA (CANIO), A. KOHÚTKOVÁ (NEDDA)

Foto K. Mareščinová

## OPERA SLOVENSKEHO NÁRODNÉHO DIVADLA

### PREMIÉRY V SEZÓNE 1998/99

EUGEN SUCHOŇ

#### SVÄTOPLUK

(26. SEPTEMBER 1998)

RUGGIERO LEONCAVALLO

#### KOMEDIANTI

(13., 14. NOVEMBER 1998)

PIETRO MASCAGNI

#### CAVALLERIA RUSTICANA

WOLFGANG AMADEUS MOZART

#### UNOS ZO SERAILU

(29. JANUÁR 1999)

GIUSEPPE VERDI

#### FALSTAFF

(23., 24. APRÍL 1999)

### REPERTOÁR V SEZÓNE 1998/99

JÁN CIKKER VZKRIESENIE

ANTONÍN DVOŘÁK RUSALKA

BEDŘICH SMETANA PREDANÁ NEVESTA

WOLFGANG AMADEUS MOZART ČAROVNÁ FLAUTA  
COSÌ FAN TUTTE

GIUSEPPE VERDI RIGOLETTO

LA TRAVIATA

OTELLO

TRUBADÚR

DON CARLOS

AIDA

ARRIGO BOITO MEFISTOFELES

GIOACCHINO ROSSINI BARBIER ZO SEVILY

GAETANO DONIZETTI LUCIA DI LAMMERMOOR

VINCENZO BELLINI NÁMESAČNÁ

GIACOMO PUCCINI BOHÉMA

TOSCA

## ŠTÁTNA OPERA BANSKÁ BYSTRICA

### PREMIÉRY V SEZÓNE 1998/99

LEOŠ JANÁČEK

#### JENŮFA

(13. NOVEMBER 1998)

JERRY HERMAN

#### HELLO, DOLLY!

(22. JANUÁR 1999)

GIUSEPPE VERDI

#### ERNANI

(JÚN 1999)

### REPERTOÁR V SEZÓNE 1998/99

GIUSEPPE VERDI AROLODO

LA TRAVIATA

LUISA MILLER

NABUCCO

RIGOLETTO

GAETANO DONIZETTI DON PASQUALE

JOHANN STRAUSS NETOPIER

FRANZ LEHÁR ZEM ÚSMEVOV

EMMERICH KÁLMÁN GRÓFKA MARICA

OTTO NICOLAI VESELÉ PANIČKY WINDSORSKÉ

PIOTR ILJIČ ČAJKOVSKIJ EUGEN ONEGIN

WOLFGANG AMADEUS MOZART ČAROVNÁ FLAUTA

JÁN CIKKER MISTER SCROOGE

LEOŠ JANÁČEK JENŮFA

JERRY HERMAN HELLO, DOLLY!



# Její pastorkyňa stále aktuálna

Mária Glocková

Začnem reminiscenciou. Pred rokmi prekážala časti odbornej verejnosti v košickej inscenácii „pastorkyne“ prílišná scénická „bieloba“. Vraj bola symbolom chladu a „nemoravskosti“. Dirigent Ladislav Holoubek – tolerantný voči javisku, nekompromisný voči orchestru – dodal, že by bolo oveľa väčším prehreškom voči Janáčkovej slovanskej duši, keby chlad vychádzal z partitúry. Zbytočné extempore? Iba zdanlivo. Pretože práve chlad bol spoločným menovateľom oboch inscenačných partnerov v Štátnej opere v Banskej Bystrici, kde mala *Její pastorkyňa* 13. novembra 1998 premiéru.

obloženia, za ktorým cítiť aj priestor „za“, asociuje vratkosť vzťahov. S ich „búraním“ búrali sa aj dosky. Neprijemným treskotom podkopávali miestami aj hudobnú autoritu moravského génia. Kompletný doskový celok vytvoril v priebehu dejstiev najprv drevený exteriér a interiér, v závere priečelie – kvázi nový symbol nového „domu“ života, cez ktorého prah vstupujú Jenůfa s Lacom už očistení. Dramaticky silný účinok dosiahol režisér niekoľkými originálnymi nápadmi. Napríklad využitím vody: bola nielen symbolom života (mlyn), ale v 3. dejstve počas generálnej pauzy aj symbolom smrti (torzo mokrej „chlap-



Foto M. Osta

ZÁBER Z 1. DEJSTVA

Kým niektoré scénické indície tohto naštudovania následne potvrdili účelovosť „prehrešku“ a inscenačným výkladom dokázali opätovnú životaschopnosť (aj) chladu, tentoraz v tmavej farebnosti, chlad partitúry potvrdil vtedajšie stanovisko dnes už nebohého dirigenta. Janáček bez srdca pod dirigentskou taktovkou Igora Bullu je ťažko prijateľný a bez čitateľnej hudobnej polarizácie základných motívov (smrť a láska) je nepochopením a sklamaním. Hudobná dráma poznačená začiatkom nášho storočia sa stala v rukách inscenátorov na konci storočia synonymom pesimizmu, ľudskej drámy bez detailnejšieho situovania v priestore a čase, ale aj synonymom univerzálneho využitia apelu odpustenia a katarzného účinku. Markízovský režisér Marián Chudovský a renomovaný scénický výtvarník Jozef Ciller začínajú „svoju“ drámu bez opony. Na otvorenej scéne (je opernou variáciou staršej činohernej témy autora?) tvoria vstupné identifikačné symboly sekera, zelený (akože) rozmarín a drevené dosky. Tie voľne lemujú a zadbňujú celý priestor javiska. Vratkosť

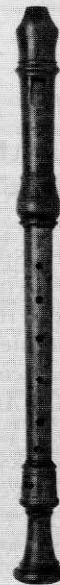
čokovej“ výbavičky). Zaujímavý dejtovný zástoj prisúdil Chudovský zboru. Exponoval ho na začiatku každého dejstva vo funkcii akéhosi verejného svedomia, pre ktoré platia kresťanské zákony a Božie prikázania. Mariánsky symbol religiozity v 2. dejstve stratil význam, viera „opustila“ veriacich a jej absencia (scéna je bez madony) dávala tušiť prečin voči prikázaniu: nezabiješ! Celý akt vraždy aj s následkami – ženou Kostolníčkou je v tomto kontexte nielen divadelne efektívny (ak sa o efekte v súvislosti s vraždou dá vôbec hovoriť!), ale aj znásobuje pocity spoluviny všetkých zúčastnených. Ak by sme sa odvolali na Gabrielu Preissovú, potom „jej“ Kostolníčka Petrona posielala v mene viery chlapčoka k Pánu Bohu za anjelička. Popisným a vari aj zbytočným v tejto krutej výpovednej rovine sa stalo opätovné „spustenie“ madony počas Jenůfnej modlitby. Zbytočné bolo aj príliš teatrálné obrátenie sa Jenůfy už v závere opery za spomienkou na mŕtveho synčeka. Sú to detaily do diskusie, v tejto chvíli rešpektujem režijnú licenciu.

Z ohlasovaných interpretov ústredných postáv pútala najväčšiu pozornosť bývalá sólistka, dnes členka ostravskej opernej scény Tamara Brummerová. Jej výkon v úlohe Kostolníčky bez precenenia a zároveň bez podcenenia ostatných znesie celkovo profesionálne kritériá. Intonačne náročné frázovanie nieslo punc premyslenosti, koncentrovanosti, ba aj autentickkej moravskej deklamácie. Príkladná bola jej interpretácia dynamických odtieňov (motív „Ty pláčeš?“). Náročnejšieho poslucháča, akceptujúceho vokálne kvality mezzosopranistky pred odchodom z Bystrice, mohla zaskočiť niekedy široká a plochá farba vysokej polohy. Budila dojem nedostatočnej rezervy. Druhou sólistkou, bezkonkurečne obsadenou v tomto naštudovaní, bola Mária Tomanová-Šlosiarová. Po veľkých romantických úlohách a veristicky vypätých partoch dokázala už pred Jenůfou, že vie profesionálne „prešaltovať“ a kantilénu zameniť bez problémov za expresiu moderny, tentoraz špecificky nuansovanej. Od prvých taktov bola tragickou Jenůfou, bez úsmevu a ľudského tepla, akoby nepoznala život pred sklamaním. Tomanovej hudobné apely mrazili a dojímali zároveň. Sledujem umelkyňu od jej vstupu na bystrickú scénu a obdivujem jej dlhodobo vyrovnané a spoľahlivé výkony. Výnimčným výkonom zaujal Laco Stanislava Matisa. Tenorista disponuje dramatickou vývojovou perspektívou, doteraz nedostal väčšiu opernú príležitosť. Robustný postavou aj hlasom pripomínal zdravý samorast a priam bytostné zrastenie s postavou. Jeho sok Števo – brmiansky Jaromír Novotný – v porovnaní s predchádzajúcimi výkonmi v premiérovom večeri spieval „druhú ligu“. Paradoxne však jeho mäkkšia výrazová línia pôsobila kompenzačne voči absencii vrúcnejšieho prejavu hudobného naštudovania. Pohľad na obsadenie inscenácie v bulletine dokazuje, že je opäť dielom nad rámec vlastného sólistického potenciálu. Bude nesmierne náročné stabilizovať výkony najmä na reprízach a po dlhšom časovom odstupe. Tento opus je totiž náročný nielen pre všetkých zúčastnených, ale na tento druh “zákuska” treba mať mimoriadne divácku chuť. Je to sústo par excellence.

Premiérová inscenácia bola súčasťou 5. ročníka Banskobystrických hudobných dní. Kvitovala som decentný spôsob oznamu tejto skutočnosti v meste, menej už krátko pred samotnou premiérou. Bolo vôbec potrebné zavesiť nad portál iniciály festivalu, keď spôsob ich zvesenia rušil nielen úvodnú atmosféru a nešikovnou manipuláciou na okamih „znesvätil“ premiérovú chvíľu?

Popremiérový týždeň priniesol v zaujímavej ponuke aj niekoľko ďalších hudobných podujatí. Z nich najväčší záujem právom vzbudil pôvodný český muzikál Mertu-Mošu *Sny svätajánskych nocí* vo vynikajúcej interpretácii členov Mestského divadla z Brna. Mimoriadne vnímavé publikum vytvorilo skvelú atmosféru, záverečný song o láske dokonca znel opakovane. Sentimentálne ladený poslucháč konštatoval, že obe premiéry akoby anticipovali nové slovensko-české vzťahy... Z ostatnej ponuky to boli Najkrajšie operné árie sólistov SND v spolupráci s orchestrom Komornej opery, koncert populárnych melódii so salónnym orchestrom Dušana Kozáka, ako aj súbor Musica aeterna. Záver patril saxafónovému kvartetu z Prahy. Dosť produkcie na to, aby umeniachtiví poslucháči dočasne našli nasýtenie v krátkom časovom úseku. ■

„Resonanzen“ je názov medzinárodného festivalu pre starú hudbu, ktorý každoročne v januári organizuje Konzerthaus vo Viedni. Pravidelným sprievodným podujatím tohto festivalu je výstava a predaj starých hudobných nástrojov, presnejšie ich kópíí. Výrobcovia z celého sveta sa počas jedného víkendu nastahujú do spoločenských priestorov Konzerthausu – do šatní, foyer, predsiení atď., ktoré naplnia do posledného kúta neprehľadným množstvom svojich výrobkov: kópíí nástrojov počnúc od stredoveku až po 19. storočie. Niet azda historického nástroja, ktorý si v súčasnosti nemožno zadovážiť. Výstava sa stretáva s veľkým záujmom verejnosti, ktorá si nástroje môže vyskúšať, objednať, získať predstavu o spôsobe výroby, dostať informácie každého druhu priamo od výrobcov. Je to – zdá sa – prekvitajúci trh, pastva pre oči, radosť z krásy a záľahy nových poznatkov.



**Historicky verné interpretácie predpokladajú o. i. aj primerané nástroje, pričom je spravidla nevyhnutné použiť verné kópie originálov. Výnimku tvoria sláčikové nástroje, ktorých originály v 19. storočí stavebne prispôbili potrebám silnejšieho zvuku a ktoré bez väčších problémov možno „vrátiť“ do pôvodného stavu. Veľkým problémom zostávajú plechové dychové nástroje, ktorých pôvodná, bezventilová podoba spôsobuje dnešným hráčom veľké problémy, takže sa často pristúpilo k tolerovanému, lebo jednoduchšiemu riešeniu cestou akéhosi kompromisu medzi kópiou originálnej podoby a modernejšieho technického vybavenia nástroja. Následkom toho bola síce čistá, technicky bezúhonná hra, no na druhej strane újma na originálnom zvuku.**

Angličan Crispian Steel-Perkins objavil v Anglicku trúbku vyrobenú koncom 18. storočia v kvalitatívne pomerne dobrom stave, sám ju opravil bez väčších zásahov do podstaty nástroja. Zvuk tohto originálneho nástroja sa nepomerne lepšie snúbí s ostatnými dobovými nástrojmi, najmä však s ľudským hlasom.

Interpretácia starej hudby na základe princípov čo najväčšej historickej autentickosti bola donedávna doménou Európy, sčasti Ameriky. Roku 1990 však Masaaki Suzuki, žiak Tona Koopmana a Pieta Kea v Amsterdame, založil Bach Collegium Japan, s ktorým postupne realizuje akýsi náprotivok Koopmanovej série nahrávok Bachových kantát (najnovšie je k dispozícii Vianočné oratórium). Kritika sa o týchto nahrávkach vyjadruje s najväčším uznaním, ba nadšením.



## TRI FILHARMONICKÉ VEČERY

3. a 4. december

Eugen Suchoň: Serenáda pre sláčikový orchester op. 5

Joseph Haydn: Koncert pre husle a orchester C dur Hob. VIIa:1

Francesco Manfredini, Giuseppe Torelli, Arcangelo Corelli: vianočné concerti grossi

Slovenský komorný orchester, umelecký vedúci Bohdan Warchal, Martina Fajčáková, husle

Svätý Mikuláš priniesol do Reduty tentoraz naozaj bohatú a pestrú nádielku. Zaobišiel sa bez veľkého hluku a bez pompéznosti. Pozval si na pomoc starých dobrých „warchalovcov“. Vlastne, pardon za preklep, „warchalovci“ sú síce stále dobrí, no v žiadnom prípade nie sú starí. Pán profesor rozhodil siete pomedzi mlad, využil svoje pedagogické pôsobenie na pôde HTF VŠMU a do tímu Slovenského komorného orchestra prišla mladá, temperamentná krv. Staré časy sú zastúpené azda už len tromi skúsenými hudobníkmi. Je dobre, ak sa ktosi nebojí nových tvárí a poskytne im dostatok priestoru. Je to asi tak: kto to vie robiť, nemusí sa báť podrazov a zrád zo strany iných schopných profesionálov. Bodaj by si túto stratégiu osvojili aj viacerí vrchnejší činovníci, účastní na stavbe bašty našej hudobnej kultúry....

Bohdan Warchal a jeho oddaní zverenci prejavujú dobrú vôľu aj v dramaturgickom zmysle. Ak som kedysi apeloval na oživovanie programových stereotypov, v ostatnom čase mi aktivity „warchalovcov“ pripadajú iskriivejšie, členitejšie. Ich mikulášsky darček mal v Redute tri zásadné polohy.

Prvou z nich – veď ako inak v Roku Eugena Suchoňa – ďalšia pocta majstrovi. Nechcem byť farizejom a tvrdiť, že takéto kultúrno-spoločenské projekty sú mi sympatické. Skôr naopak, vidím ich ako problematické a ťažko zvládnuteľné pri zachovávaní logiky a spôsobe výberu ponúkaných diel a interpretov. Na druhej strane však viem, že Slovenský komorný orchester je bez akýchkoľvek pochybností

oprávnený zasiahnuť do priebehu udalostí, navyše, ak to urobil takým šarmantným spôsobom ako začiatkom decembra. *Serenáda* opus 5 je stimulujúca kompozícia ovládaná primárnou radosťou z bytia hudby. Suchoň-baladik, rapsodik, Suchoň-dramatik v nej ešte neodhalil naplno svoje tvorivé esá. *Serenáda* je dielom študentským, plným optimizmu a chuti do života. Neprekáža teda, ak pred dvoma mesiacmi znela v Redute vďaka komornému orchestru Amadeus z Poľska, a tak „warchalovská“ iniciatíva bola duplicitná. *Serenáda* nie je zatažkávacím opusom, nie je náročná na časový objem. Je iskričkou a na úvod koncertu SKO pekne zažiarila.

Bod číslo dva. Ak sa nemýlim, prvý väčší „redutový“ debut huslistky Marty Fajčákovej, dnes poslucháčky 4. ročníka Hudobnej a tanečnej fakulty VŠMU. Bohdan Warchal dal svojej obzvlášť talentovanej študentke krásnu šancu. Využila ju. Haydnov *Koncert pre husle a orchester C dur* je neopotrebovaným a vkusným tovarom. Je pritom zatažkávacou skúškou kvality pre dozrievajúcu interpretačnú osobnosť (tak, ako väčšina Haydnových a Mozartových kompozícií). Bez techniky a disciplíny je to všetko bezzubé. Zdá sa, že mladá huslistka je už dobre vyzbrojená a má aj neodmysliteľnú dávku zdravej odvahy a sebadôvery. Jej počínanie v Haydnovom koncerte ma upokojovalo: nič sa v zásade neručalo, naopak, všetko zdravo pokračovalo aj vtedy, keď sa pritrafilo drobné zakolísanie. V pomalejšej časti Martina Fajčáková prezradila čosi zo svojej ženskej nehy, zmyslu pre lyriku a pre kantilénu. Nebol to prstovo hyper-technický Haydn, bola to predovšetkým hudba. Sólistke zaň treba poďakovať a pogratulovať.

Nuž a bod tri: Vianoce. Tri vianočné concerti grossi. Jedno krajšie ako druhé, no Corelliho *Concerto g mol* zostáva pre mňa najkrajšie. Viem, že to nebolo na črevách a že to teda pre mnohých „barokistov“ nebolo štýlovo fair. Nič to. Vysnívaný ideál štýlovej rýdzosti a čistoty je pre mňa skôr ilúzia, než do dôsledku realizovateľný plán. Takže som schopný stále prijímať šťavnaté signály „warchalovcov“. Môžem si zaželať aj trocha neškod-

ného hedonizmu, alebo nie? Jedna z mikulášskych maškrtok.



JACK VAN STEEN, FOTO ARCHÍV

10. a 11. december  
Maurice Ravel: Koncert pre klavír a orchester G dur

Igor Stravinskij: *Oedipus Rex*  
Slovenská filharmónia, Slovenský filharmonický zbor (muži)

dirigent Jack van Steen  
zbormajster Jan Rozehnal  
Cyprien Katsaris, klavír, Miroslav Kopp tenor, Marta Beňáčková, alt, Ivan Kusnjer, barytón, Jiří Sulženko, bas, Igor Pasek, tenor, Peter Rašev, rozprávač

Tomu sa povie superdramaturgia!

Uprostred decembra sme sa odrazu ocitli v búrlivom období prvej tretiny nášho dohasínajúceho storočia. A nielen v búrlivom období, lež aj v tom čase na tektonicky veľmi nepokojnom teritóriu Gálie. Stravinského *Oedipus Rex*, to je rok 1927, Ravelov *Koncert pre klavír a orchester G dur* zasa rok 1931. Obdobie, keď viacerí veľkí tvorcovia hľadali záračné korene akejsi mandragóry, či inej záračnej kvetiny, aby z nej pre hudbu vytlačili blahodarnú emulziu, eliminujúcu klinické príznaky dlhodobej choroby. Aj preto je ich hudba často plná dobrých nápadov, brilantných postupov, občas aj duchaplných vtipov. V programe však nechýbal ani mýtus, pátos antickej drámy či tichá lyrika pomalejšej časti koncertu. Nič však nebolo samoúčelné, nespútané. Vládla striedmosť, logika. Stretnutia s takouto hudbou potešia. Sú totiž tiež ozdravujúce.

Najmä ak sa o ne postarajú odborníci – napríklad Jack van Steen a Cyprien Katsaris. Umelci, ktorí

v Bratislave už niekoľkokrát vysoko bodovali. Nie iba formálnym koncertantným úvodom, ale zážitkom par excellence bol Ravelov Koncert G dur. Skladba, ktorá hádam nikoho neponechá bez zimomriavok. Azda tento skvost pre mňa znamená jedno z najvydarenejších Ravelových diel vôbec. Možno, ba určite áno. Ak si dodatočne premietam výkon Cypriena Katsarisa, som o tom presvedčený. Ravel sa usmieval a trbliel od začiatku do konca. Katsaris nechal naplno prehovoriť autora nádhornej hudby, netlačil sa do popredia, neafektoval (nič ma nevie viac vyrušiť...). Sedel a hral. Poľahky, koncentrovane, bravúrne, zodpovedne. Všetko akoby bolo úplne samozrejmé, nad ničím nebolo potrebné sa pozastavovať, na nič sa pýtať. Žiadna hlava ponorená do dlaní. Opäť raz radosť z hudby. Tak by to mohlo byť častejšie.

*Oedipus Rex.* Možno povedať: legendárne dielo v globálnom kontexte vývoja hudobného myslenia 20. storočia, kde poprednú pozíciu zaujal mýtus a jeho tajomný svet. Hľadanie zdrojov, hľadanie podstaty, hľadanie utajených rezerv v pohľadoch na javy a udalosti okolo človeka. Umenie už mýty „neopisovalo“ ani chorobne „nedramatizovalo“ (nemôžem si na tomto mieste odpustiť meno Richard Wagner). Umenie akoby sa mýtom stávalo. Igor Stravinskij prvý raz výrazne na tieto zmeny upozornil *Svätením jari*. Potom nasledovalo viacero podnetných partitúr a na kráľovskom stolci leží aj partitúra o Oidipovi a jeho príbehu. Nečudo, ak o toto dielo prejavovali záujem aj takí vykladači mýtu ako Claude Lévi-Strauss alebo Eero Tarasti. Stravinskij, možno aj trochu podobne ako o niekoľko rokov po ňom Orff vo svojich sakrálnych spevoch *Carmina burana*, odkrýval v hudbe tvarovú prapodstatu. Prekvapil publikum zvyknuté skôr na úpornú (občas až topornú) štylizáciu a sofistickáciu výpovede drsnou prahmotou. Tá nám našepkáva to známe Gauguinovo: „Odkiaľ prichádzame? Čo sme? Kam smerujeme?“ Zhruba cez takto volenú optiku hľadám na skladby typu *Oedipus Rex*. To v nich túžim začuť, pocítiť. V prípade prípa-

du Jack van Steen viem, že mnohé z toho tam mohlo byť. Možno chvíľami zašarapatili vokalisti, hoci výkon Miroslava Koppa ako Oedipa, nech bol akokoľvek „hrdelný“, vlastne dobre vystihoval postavu. No a o Marte Beňačkovej ako o Iokaste sa zmieňovať nemusím – bola opäť skvostná. Produkcia Stravinského diela bola z môjho pohľadu jednou z najvydarenejších produkcií zatiaľ len v štvrtčase sa ocitajúcej jubilejnej sezóny SF. Bodaj by takých bolo viac.



DANIELA VARÍNSKA, FOTO ARCHIV

28. a 29. január  
**Johann Sebastian Bach – Leopold Stokowski: Toccata a fúga d mol Béla Bartók: 3. koncert pre klavír a orchester**  
**Modest Petrovič Musorgskij – Maurice Ravel: Obrázky z výstavy Slovenská filharmónia**  
**dirigent James Judd**  
**Daniela Varínska, klavír**

Pred Vianocami som si želal, aby sme sa v Slovenskej filharmónii dočkali viacerých pekných zážitkov a pochúťok. Vtedy som spomínal na výkon Cypriena Katsarisa a Jacka van Steena. Akoby som bol vyslyšaný a netrvalo dlho, kým sa udiala iná veľká udalosť. O nej je reč práve teraz. Približne rovnaký interpretačný tandem: vynikajúci dirigent a vynikajúci klavirista, resp. klaviristka. James Judd a Daniela Varínska. Úspech zaručený. Intelekt, mimoriadne precizovaná muzikalita, skromnosť, zmysel pre radosť z chodu vecí = profesionál. Všetko prebehlo tak, ako v decembri: bez pozérstva. Na pódiu zavládla pokora pred zvestami, aké sa

mali ozývať a ozývali sa z troch vyvolených kompozícií. Viem si predstaviť, že Stokowského transkripcia Bachovej Toccaty a fúgy d mol vzbudila na niektorých prísnych tvárach obhajcov štýlu a štýlovosti aj úsmevy. Viem si predstaviť, že ktosi iný si povedal: „... do paroma, raz za čas sem príde dirigent takého kalibru a vyberie si druhú ligu...“

Nech je už akokoľvek, Stokowského nadšenecký pokus posunúť Bachov organ do sveta veľkého orchestra je dnes už klasikou. Svedčí tiež o estetických názoroch predstaviteľov jednej ohromnej generácie hudobníkov. Aj to bol predsa istý „štýl“. Okrem toho, v rámci posledného januárového sedenia v Redute čiastočne dramaturgicky korešpondovalo s iným „dodatočným“ vstupom do originálu – s Ravelovým inštrumentálnym výkladom Kartiniiek. Stokowski v tomto smere síce na Ravela „nemá“, ale verím, že ne jeden z poslucháčov sedel v Redute so zatajeným dychom.

Úvodného Bacha som prežíval v očakávaní niečoho celkom iného: Bartóka. A ešte k tomu Bartóka s pani Danielou Varínskou. Sú ľudia, ktorí ešte aj v dnešnom roztratrenom svete prechováajú úctu a pokoru voči umeniu (nielen voči interpretácii v užšom slova zmysle). V tom je Daniela Varínska nezlomná. Nevie ísť inak, ako naplno. V jej prípade ísť naplno znamená ale čosi viac, ako mať veci kvalitne „nacvičené“. Daniela Varínska je jedným zo šťastných prípadov v našej interpretačnej obci, ktorý transformuje akt interpretácie do vyšších sfér filozofie umenia, do sfér, kde si kladieme otázky o podstate hudobného diela, o jeho duchovnom zázemí a jeho smerovaní do výšin transcendentna. Béla Bartók je preto pre Danielu Varínsku obzvlášť vhodným médiom. Najmä jeho 3. klavírny koncert. Výsledok sa dostavil v každom takte. Od začiatku do konca, bez zaváhania. Nikdy nezaбудnem, ako sa úvod pohojdával v nádherných bartókovských ornamentoch a arabeskách. Nad klavirom pani Varínskej sa vznášalo pierko a lahúčko sa nadnášalo vďaka fluidu tohto úchvatného úvodu. Takýchto



poetizmov by som mohol aplikovať viacero. Stačí však zopakovať, že som prežil niečo mimoriadne a povzbudzujúce. Nebol to paušál. Nebol to „koncert“ ako spoločenská udalosť. Bola to vyššia forma komunikácie.

Pokračovanie po prestávke:

*Obrázky z výstavy*, to je záruka úspechu. Možno ma trochu zamrzelo, že James Judd neprišiel s niečím menej „radodajným“. Ide o dirigenta supertriedy, kultivovaného, elegantného, svižného v každom prejave. Má určite vyvinutý zmysel pre kontakt s ľuďmi, pretože jeho práca so Slovenskou filharmóniou bola z pohľadu zozadu ukázková a príkladná. Scény a scénky z Musorgského, Hartmannovej a Ravelovej výstavy geniality defilovali pred poslucháčmi v krásnych farebných kombináciách ovládaných pevnou rukou a predovšetkým umom (čo v súvislosti s Kartinkami nie je vždy v centre pozornosti). Pre Judda to nebol evergreen a nespoliehal sa na klišé. Hľadal viac a odkrýval aj to, čo Musorgskij alebo Ravel ukryli, povedzme, do druhého plánu. Koncepcia Jamesa Judda musela potešiť laika, ale aj pre náročných odborníkov bola zaisť podnetná a inšpirujúca. Lahko si pritom poradil s prácou rúk, nemusel okolo seba víriť vzduchovú hmotu pohybmi, pripomínajúcimi skôr situácie z kováčskej vyhne, na stupienku nedupal, netváril sa útrpne a extaticky. Pritom aj on je zjavne „otrokom“ hudby. Ale hrdým a statočným otrokom. Všetko išlo smelo vpred. V práci Jamesa Judda došlo k spätnej väzbe, akú by súdny človek od dirigenta túžobne očakával vždy: pracoval s ohromným prehľadom a nadhľadom, pritom však bolo evidentné, že za touto nevyhnutnou extroverziou tkvie prenikavá introspekcia do hudobného organizmu (a to platí v plnej miere aj o Bartókovi).

Je to asi tak: nadšenie, um a kultivovanosť pri práci s ľuďmi – to je to, čo veľký dirigent potrebuje.

IGOR JAVORSKÝ

## PIANO BRATISLAVA

Usporiadať medzinárodnú interpretačnú súťaž pre mladých adeptov výkonného umenia sa v dnešných časoch rovná donkichotstvu... Na

svete je dosť známych a slávnych súťaží (navyše finančne dobre dotovaných), ale mám pocit, že ísť do takéhoto podniku na relatívne malom Slovensku, kde už máme niekoľko súťaží s medzinárodným renomé, je odvaha. Napriek tomu sa mi táto odvaha prvolezcov a rojkov páči.

Súťaž PIANO BRATISLAVA „vymyslela“ a jej propozície navrhla prof. Ida Černecká, autoritou inštitúcie zastrelilo Konzervatórium v Bratislave na čele s riaditeľom Petrom Čermanom s niekoľkými ďalšími (najmä finančnými) spoluorganizátormi (Kyoko Miyamoto, Peter Dvorský, Soroptimist International Club Bratislava, Spoločnosť Eugena Suchoňa, Bohemia Piano, s. r. o., z Českej republiky, Hudobný fond, Nadácia „Talent“, Slovnaft, a. s., VŠMU Bratislava, Zdravoprojekt, a. s.).

Vypočula som si zamyslenie prof. Idy Černeckej v Slovenskom rozhlase (relácia Zrkadlenie) a osvojila som si z neho najmä úvahu, že dnes na Slovensku nechýba ani tak všeobecná platforma pre vzdelávanie mladých hudobníkov prostredníctvom ZUŠ, ako skôr výberové triedy či učiliská, ktorých výsledky práce by mohli posunúť viac do povedomia Európy naše výnimočné talenty. Možno práve realizovaná súťaž PIANO BRATISLAVA je „žeriavom“, ktorý pozdvihne podobné výnimočné mladé osobnosti na Slovensku na hviezdné medzinárodné nebo.

Súťaž prebiehala pod dozorom medzinárodnej poroty. Na čele bola už spomenutá prof. Ida Černecká z VŠMU, čestnou predsedníčkou Halina Czerny-Stefanska z Poľska, ale pozvanie prijali aj Amalie Mallingová z Dánska, Elena Richterová z Ruska, Jiří Skovajsa z Českej republiky a Peter Čerman za Slovensko.

Dvojkoľová súťaž PIANO BRATISLAVA bola 25.-27. novembra pod záštitou hl. mesta Slovenska Bratislavy. Koncert víťazov bol 27. novembra v Zrkadlovej sieni Primaciálneho paláca.

Organizátori zaradili do druhého kola – ako podmienku – Suchoňovu *Toccato* alebo 4. časť z jeho *Metamorfóz*. Súťažili klaviristi zo šiestich európskych krajín (Rusko, Luxembursko, Dánsko, Slovensko, Česko a Bulharsko).

Nositeľ 3. ceny Martin Quist Hansen (1978) z Dánska hral Mozartovu *Sonátu B dur KV 570* a Suchoňovu *Toccato*, za ktorú mu porota udelila Cenu Spoločnosti Eugena Suchoňa za najlepšiu interpretáciu skladby E. Suchoňa. Tento útlý, takmer chlapčensky pôsobiaci klavirista ma oslnil precíznosťou v Mozartovi, ktorého podal ako lahôdku po stránke štýlovej i technickej. V jeho hre nezanikne ani jeden tón, všetko je perlivo čisté a jasné – bez vonkajších efektov a neprimeraného dynamického vzruchu. *Toccata* E. Suchoňa sa rozozvučala pod rukami mladého Dána ako najpruďšia tatranská riava – s fantastickou brilanciou.

Kamil Mihalov (1977, tiež 3. cena) zo Slovenska predniesol Lisztovu *Fantasiu quasi sonatu „Après une lecture du Dante“*. Tiež subtilný klavirista prejavil v prednese vrcholne romantického diela veľkú expresivitu. A hoci by sa v jeho hre našli malé technické poklznutia, myslím si, že celkove je to už mladý umelec, ktorý disponuje veľkým citovým nábojom a vynikajúcou pianistickou prípravou.

Ďalšia 3. cena sa ušla Ladislavovi Fančovičovi (1980) zo Slovenska, ktorý hral Lisztov náročný virtuózný *Mefisto valčík*. Výborne pripravený klavirista dokázal malé zaváhania v hudobnom texte preklenúť okamžitou koncentráciou v ďalšom hudobnom prúde. Má rád stíšenejšie dynamické úseky, kde efektne uplatnil svoje umenie úderu a nuansii v doslova vlasových tónoch.

Najväčší zážitok som mala nielen z kultivovaného Dána, ale aj z Rusky Ekateriny Richterovej (1982), ktorá získala 2. cenu a Cenu Spoločnosti Eugena Suchoňa za najlepšiu interpretáciu 4. časti *Metamorfóz*. Potvrdila trvalú úroveň ruskej klavírnej školy, ktorá doslova „ohuruje“ technickou vyspelosťou už od školských rokov adeptov. Ekaterina Richterová pôsobí dojmom dievčatka, nástroj však rozoznala priam s mužnou bravúrou. Väčšmi akcentovala baladicko-lyrický rozmer *Metamorfóz*, vychádzajúc zrejme zo svojho súčasného chápania Suchoňovho hudobného sveta. Skrátka: hoci mladá umelkyňa dokáže v hre i „zaburáčať“, ešte lepšie vie vystihnúť tíšiny duše... V Lisztovej *Uhorskej rapsódii* č. 2 ma zase zaujala rytmická ohybnosť, pestrosť a – bez-

problémovosť hry. Liszt dokáže rytmom doslova čarovať – ale i nalomiť neskúseného pianistu. E. Richterová vo svojom „uhorskom fantazírovaní“ išla neobľomne vpred, pričom súčasne odhalila svet pestrých rytmických variácií.

Koncert laureátov finalizoval rozľahlou a náročnou *Sonátou h mol op. 58* od F. Chopina nositeľ 1. ceny – Jean Muller (1979) z Luxemburska. Obdivovala som najmä nadhľad, s akým vystaval formu sonáty, ktorú celostne interpretujú len zrelé zjavy. Príznám sa však, že v detailoch (dynamicko-výrazových) sa mi viac páčili iní laureáti. Možno je to vec vkusu – a azda aj celkového dojmu.

•••

PIANO BRATISLAVA má za sebou 1. ročník. Organizátorom a všetkým sponzorom treba zaželať, aby sa ich úsilie dostalo čo najskôr do pozornosti Ministerstva školstva SR, ktoré mi akosi chýbalo v zozname tých, čo by sa mali podieľať na medzinárodnej umeleckej súťaži, reprezentujúcej Slovensko.

Azda nabudúce...

TERÉZIA URSÍNYOVÁ



JOHN FERGUSON, FOTO ARCHÍV

trebárs práve Gershwinom či Bernsteinom, zostávajú kdesi v úzadí. Preto musí prísť nositeľ príslušnej národnej kultúry – v tomto prípade americký hudobník, aby nám „naživo“ ukázal kvality a odtiene tejto hudby... Navyše, z vystúpenia som mal pocit, že Američania zrejme tak ostro nepocítujú onen rozdiel medzi hudbou „vážnou“ a „zábavnou“. Možno aj preto, že neexistuje. Klasik vraví, že je len hudba dobrá... a tá druhá.

Ferguson sa pokúša na svojich turné po Európe, ale napríklad aj na Blízkom východe či po ázijských krajinách, predstaviť americkú kultúru. Jedným z jej pevných pilierov je určite aj hudba Georgea Gershwina, ktorú však nemožno vnímať ani hodnotiť mimo kontextov jej zrodu. Čo z týchto súvislostí bolo v moci Johna Fergusonu nám priblížiť, to aj učinil – pripomenul časy Joplinových či joplinovských ragtimov (*Maple Leaf Rag*, *Tricky Fingers*), s ktorými Gershwin vyrastal, ale aj skladbu nasledovníka o generáciu mladšieho, no znejúceho rovnako „americky“ – Williama Bolcoma (*The Serpent's Kiss*). Bolcomovi ide o to, aby sa súčasná hudba stala v duchu typického šoumenstva pre poslucháča prítiahlivejšou a zábavnejšou, pričom sa mu darí vyhnúť sa lacným efektom a gýču.

V prvej polovici programu mladý klavirista zahrál výber piesní z Gershwinovho Songbooku, aranžovaných samotným skladateľom pre sólový klavír. *I Got Rhythm* či *Who Cares* patria k evergreenom a pritom určite nie sú nenáročnými odrhovačkami, ich interpretácia kladie nemalé nároky na klavírnu techniku. A tu sa ukázalo, akou komunikatívnou je Gershwinova hudba, samozrejme, ak je primerane zahráná – s citom pre

rytmus, ktorý má bližšie k jazzu ako k európskej tradícii (pričom napriek rozdielnym koreňom tu nájdeme paralely s tvorbou Bartóka či Prokofieva), a so spontánnosťou, ktorá je tejto hudbe vlastná. Atmosféra New Yorku 20. a 30. rokov ožila. Prierez Gershwinovou tvorbou z rôznych období života dokreslil osobnosť skladateľa, ktorý si napriek nepochybným vplyvom okolia vytvoril neopakovateľný individuálny štýl.

Druhá časť večera sa nezaobišla bez azda najznámejšej z Gershwinových kompozícií – *Rhapsody In Blue*, opäť v aranžmán skladateľa pre jeho najobľúbenejší nástroj. Nuž, je to dodnes svieže a paradoxne „vždy zelené“ dielo, ktoré vynikne na klavíri rovnako dobre ako v orchestrálnej úprave. Čo dodať? Aby takých koncertov bolo viac!

SLAVOMÍR KREKOVÍČ

## KALEIDOSKOP

**Mozartwoche** je pravidelným festivalovým podujatím, ktoré každoročne koncom januára (pri príležitosti výročia Mozartových narodenín) v Salzburgu organizuje Internationale Stiftung Mozarteum (Medzinárodná nadácia Mozarteum). Programy koncertov tvoria diela Wolfganga Amadea Mozarta a jeho súčasníkov a jedno dielo súčasného autora, ktoré vzniká na objednávku hlavného organizátora (tohto roku bol touto úlohou poverený Alexander Goehr). Orchestrálne koncerty tohtoročného festivalu boli v rukách Viedenských filharmonikov, ktorí hrali pod taktovkou Leopolda Hagera, Riccarda Mutiho, Rogera Norringtona a Nikolausa Harnoncourta. Orchester Mozarteum (dirigenti Houbert Soudan a Ton Koopman), Camerata Academica (dirigenti Augustin Dumay a Roger Norrington), Vysokoškolský orchester Mozarteum (dirigent Dennis Russell Davies) a hostujúce súbory (o. i. The English Concert pod vedením Trevora Pinnocka, Artemis Quartet) ako aj rad sólistov (o. i. Maria Joao Pires, Tabea Zimmermann, Thomas Zehetmair) dopĺňali bohatý program jediného týždňa v zimnom festivalovom Salzburgu.



# jdzz

## GUNTHER SCHULLER O PÔVODE JAZZOVÉHO RYTMU

„Pri skúmaní podstaty jazzového rytmu zisťujeme, že jeho jedinečnosť pochádza z dvoch primárnych prameňov: z vlastnosti, ktorú jazzoví hudobníci nazývajú ‚swing‘<sup>1</sup>, a z dôslednej ‚demokratizácie‘<sup>2</sup> (zrovnoprávnenia) rytmických hodnôt. Obidve tieto špecifiká majú výhradne africký pôvod.“

„K africkej hudbe sa pristupovalo z pozícií európskej hudby a výsledky skúmaní neboli konzultované so žiadnym zasväteným Afričanom, ktorý by mohol buď potvrdiť, alebo vyvrátiť ich platnosť. Je dôležité si uvedomiť, že európsky uhol pohľadu v takomto prípade nevedie len k chybným stanoviskám, či k malým diskrepanciám vo faktoch. Keďže spôsob rytmickej organizácie európskej hudby je úplne odlišný, dochádza k tomu, že sa tieto ‚objavy‘ diametrálne líšia od skutočného afrického hudobného myslenia. I tie najdôkladnejšie znotované príklady pred Jonesom<sup>3</sup> mali nízku hodnotu, pretože už ich základná orientácia bola chybná. Spomínam si trochu zahanbene na svoje prvé pokusy s transkripciou africkej hudby z nahrávok. Naivne som sa snažil vtesnať túto hudbu do európskeho časového konceptu a pamätám si tiež množstvo transkripcioných problémov, s ktorými som sa – na svoje prekvapenie – stretol.“

Najpozoruhodnejším zistením Jonesovho výskumu je nepochybne dôkaz toho, čo sa už dávno tušilo, a to, že africká hudba vrátane bubnovania je plne kontrapunktická a pochopiteľná vo svojej podstate len v polymetrických a polyrytmických časových súvislostiach. Jones však potvrdil aj mnoho ďalších črt africkej hudby, ktoré boli dovtedy buď neznáme, alebo miatli muzikológov, že totiž: 1. africké rytmické myslenie je založené skôr na princípe priradovania, ako na princípe delenia, 2. africká hudba je improvizovaná, ale len v určitom význame tohto slova, 3. je improvizovaná len v rámci veľmi zložitého a prísneho súboru pravidiel.

Keď hovorí Európan o polyrytmike, predstavuje si pod tým obvykle dve alebo viac rytmických pásiem, plynúcich simultánne, pričom je zachovaná vertikálna zhoda začiatkov a koncov fráz, zhoda taktových čiar a ďalších koordináčnych bodov. Afričan na druhej strane koncipuje polyrytmy na oveľa širšom, zložitejšom, polyrytmicky organizovanom základe, v rámci ktorého sa frázy zhodujú len zriedkavo alebo sa vertikálne vôbec nezhodujú. Prvoradým záujmom Afričana je pracovať s tzv. križujúcimi rytmiami (cross-rhythms) – čo najdôvtipnejšími a najzložitejšími.

V základnom africkom súbore je sólový spevák, ktorému odpovedá zbor, jeden alebo dvaja hráči na zvonoch, ktorí vyklepávajú základné nemenné rytmické modely; podobnú funkciu majú tleskači (spomedzi spevákov)

a zvyšok tvoria traja alebo štyria bubeníci. Takýto súbor produkuje minimálne sedem a často až maximálne možný počet jedenásť pásiem. Pozoruhodný nie je však počet týchto pásiem, ale to, že šesť zo siedmich môže pracovať s rôznymi rytmickými modelmi, rozvrhnutými tak, že sa ich ťažké doby len zriedka stretávajú. Dvaja bubeníci môžu odohrať napríklad celé vystúpenie, ktoré trvá často niekoľko hodín, v navzájom križujúcich sa rytmoch.“

Pr. 1 Polyrytmická a polymetrická organizácia štandardného afrického súboru: tanec Sovu (Ghana), takty 32-35.

GANK. = gankogui, nástroj podobný zvonu, ktorý udáva základný sprievodný rytmus

AXAT. = axatse, chrastidlá sprevádzajúce gankogui

ATSI. = atsimévu, KAG. = kagan a KIDI tvoria trojčlennú skupinu bicích nástrojov

The musical score is written for a 32-measure piece. It features five instrumental parts and three vocal parts. The instrumental parts are: GANK (top staff, treble clef), AXAT (second staff, treble clef), ATSI (third staff, bass clef), KIDI (fourth staff, bass clef), and KAG (bottom staff, bass clef). The vocal parts are: SPEV (top staff, treble clef), ZBOR (second staff, treble clef), and SÓLO (third staff, treble clef). The lyrics are: - do loo, a-do-e nys ho, A-ha-wa wo-dus wlui na - do, Wlui na - do hee, a-do-e nys AZEGIDE GBLO KI-DE, AZEGIDE GBLO KI-DE, TO - TE VLO KI-DE, KI - DE, KI - DID KRIP TI - DIR-TSYA

„Vžitým názorom je, že inflexia<sup>5</sup> a synkopovanie v jaze nie sú európskeho pôvodu, pretože nám európska ‚umelecká‘ hudba pre ne neposkytuje žiaden precedens. Naozaj, niekoľko príkladov synkopácie, s ktorými sa v nej môžeme stretnúť (aj to len vo veľmi elementárnej, ak nie primitívnej podobe, ako v Dvořákovvej ‚Novosvetskej‘ symfónii alebo v Debussyho ‚Golliwog’s Cakewalk‘), bolo prevzatých zo zjednodušených podôb toho istého afrického vplyvu, ktorý nachádzame v americkej populárnej hudbe konca 19. storočia. Až doteraz sme však nemali hudobne dokumentovaný dôkaz toho, že synkopácia v jaze nie je nič iné ako idiomatická deformácia, plošná, jednorozmerná mutácia toho, čo bolo kedysi naozajstným polyrytmickým charakterom africkej hudby.“

Historici, etnografovia a antropológovia nám poskytli dostatok dôkazov o tom, že africký černochoch, či už ako

americký otrok alebo ako člen islamskej society (ako je to v určitých častiach západnej alebo strednej Afriky), má pozoruhodné schopnosti prispôbovať svoje náboženské a svetské zvyky prostrediu, v ktorom žije. Počas svojho vyše 150-ročného pobytu v Amerike sa africký černochoch buď násilne, alebo procesom pasívnej akulturácie v mnohom prispôbil sociálnym a kultúrnym modelom belochov. Azda prvé a najďalekosiahlejšie zmeny v spôsobe života afro-amerického černochocha sa prejavili v náboženstve a hudbe. No dokonca ani tu nešlo len o jednoduché preberanie konvencií belochov, ale skôr o ich adaptovanie, pričom kdekoľvek to bolo možné, černosi ich infiltrovali črtami chrániacimi vlastné milieum.

Pr. 2 Schullerova transkripcia zápisu pr. 1 pre nástrojové zloženie typické pre skupiny 20. rokov. Pri tejto transkripcii, zahŕňajúcej nielen „skok“ z kontinentu na kontinent, ale tiež z obdobia do obdobia, bolo – ako uvádza Schuller – nutných len málo zmien (viď tab.), pričom základný obsah zostal rovnaký.

♩ = ca. 128

#### Tabuľka

Gankogui	—
Axatse	banjo
Tlieskanie 1	basový bubon a klavír
Tlieskanie 2	—
Tleskanie 3	čínsky blok
Tlieskanie 4	tuba
Tlieskanie 5	—
Spev	klarinet
Atsimevu	trúbka
Kidi	trombón
Kagan	—

„Prispôsobenie sa afrického otroka hudbe belochov spočíva presne v adaptovaní polymetrickej a polyrytmickej chápaných prízvukov v monometrickej a monorytmickej štruktúre európskej hudby. Synkopácia, teda presúvanie prízvukov pred alebo za hlavné doby, bola jediným uskutočniteľným kompromisom amerického černochocha. Tu spoznávame černochocha s jeho záľubou ku križujúcim rytmom a križujúcemu prízvukovaniu (cross-accentuation), zachovávajúcemu túto tradíciu v rámci beloškých hudobných štruktúr.

Synkopácia je pre hudobníka najpriamejší spôsob zvýraznenia ľahkých dôb inak ako ich priamou akcentáciou. Transformácia prirodzených vlôh pre „protirytmickú“

(against-the-beat) akcentáciu na synkopovanie umožnila černochochom uskutočniť tri veci: znovu potvrdiť zvrchovanosť rytmu v hierarchii hudobných elementov, nájsť spôsob, ako zachovať rovnocennosť alebo „demokratizáciu“ rytmických impulzov a zachovať základné, vnútorné samohybné kontinuum svojej hudby spojením predchádzajúcich dvoch črt s tendenciou formulovať všetky rytmy ako „rytmizované melódie“. A to do takej miery, že všetky tri kvality odolávali ďalším vplyvom, pričom prežili v jazeze ako „swing“.

#### Pr. 3 „God Got Plenty o’Room“

V poznámke k piesni „God Got Plenty o’Room“ F. W. Allen<sup>7</sup> vysvetľuje: „vedená pieseň je zaznamenaná presne, ako bola spievaná, niečo v 2/8, niečo v 3/8 a niečo v 2/4 taktach. Nepravdepodobne vznikli pravdepodobne vynechaním prestávok. Snaha rekonštruovať jednotné metrum sa však zdala beznádejná, takže sme sa rozhodli, že bude rozhodne najlepšie nechať notový zápis piesne v tejto podobe ako charakteristickú ukážku černoškého spevu“ (kurzíva Schuller). Allenovo váhanie pri notovaní piesne v rôznych metrách a jeho obrana konečného rozhodnutia dodržať túto nepravdepodobnosť sú ľahko pochopiteľné, ak si pripomenieme, že metrické zmeny od taktu k taktu boli vlastne na prelome 20. storočia neznáme. V každom prípade to, s čím sa Allen stretol, bola záľuba černochochov v nepravdepodobných polyrytmických metrických modeloch a polyrytmoch, možno vtedy už v trochu zjednodušenej podobe, hoci africká hudba oplýva piesňami, ktoré sa zdajú nášmu západnému uchu relatívne jednoduché.“

„Černošské rytmy, vyvíjajúce sa v ustavičnom procese hudobnej asimilácie, boli nakoniec transformované do oveľa jednoduchších [rytmických] modelov raného jazzu. Na tejto ceste, obzvlášť po zrušení otroctva, zanechali svoje stopy rôzne spoločenské reformy a následné zmeny v spoločenských a náboženských rituáloch a v zábave. Tradícia pochodových skupín (marching bands) talianskych a nemeckých emigrantov rýchlo splynula s pohrebnými procesiami černochochov anglo-americké hymny s africkým jednohlasným a dvojhlasným spevom, z čoho vznikli spirituály a ich svetský dvojnás blues. Minstrelské predstavenia otvorili černochochom cestu do oblasti profesionálnej zábavy. Černosi postupne absorbovali rôzne populárne hudobné formy z Európy – džigy, pochody, polky, štvorylky, atď. – aby nakoniec splodili klavírneho potomka týchto foriem: ragtime.“

„Určitý rytmický model v ragtime môže zreteľne smerovať k africkým križujúcim rytmom. Tento model vo svojej

najjednoduchšej podobe , alebo sa



# GUNTHER SCHULLER

(nar. 11. novembra 1925, New York)

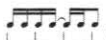
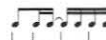
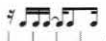
**hornista, skladateľ, dirigent, pedagóg, vydavateľ, producent, spisovateľ**

G. Schuller je neuveriteľne všestranným, „dvojdomým“ hudobníkom, presvedčivo etablovaným v oblasti klasickej hudby i jazzu.

Lesný roh študoval u prvého hornistu Metropolitnej opery a u Roberta Schulza na Manhattan School of Music. Ešte ako teenager strávil dva roky ako prvý hornista v Cincinnati Symphony Orchestra. Od roku 1945 zastával 14 rokov obdobnú pozíciu v orchestri Metropolitnej opery v New Yorku.

Schullerova bohatá pedagogická činnosť sa začala na Manhattan School of Music, kde vyučoval hru na lesnom rohu (1950 – 1963). V roku 1963 sa stal vedúcim katedry kompozície v Berkshire Music Center v Tanglewoode a roku 1970 jeho umeleckým vedúcim spolu s dirigentom Seiji Ozawom. Túto funkciu zastával až do roku 1984, keď ho vymenovali za hudobného riaditeľa festivalu v Sandpoint (Idaho). S týmto festivalom je spojené aj Schullerovo pôsobenie vo Schweitzerovom hudobnom inštitúte, kde vedie triedy dirigovania. Celoživotné poznanie dirigenta, hosťujúceho v popredných svetových orchestroch, vložil do svojej zatiaľ poslednej publikácie *The Compleat Conductor* (Oxford University Press, august 1997). Schuller je autorom množstva diel, za ktoré obdržal niekoľko veľmi významných ocenení. Za skladbu *Of Reminiscences and Reflections*, napísanú pre Louisville Symphony a inšpirovanú takmer 50-ročným spoložitím s manželkou Marjorie, mu v roku 1994 udelili Pulitzerovu cenu za hudbu.

V celej hudobnej kariére Gunthera Schullera zaujímal dôležité miesto jazz. Roku 1950 sa ako člen Capitol Bandu Milesa Davisa zúčastnil na nahrávaní prelomového albumu *Birth of the Cool*. V spolupráci s Johnom Lewisom zaviedol v polovici 50. rokov termín „third stream music“ (hudba tretieho prúdu), popisujúci ich pokusy spájať vážnu hudbu s jazzom. S Johnom Lewisom tiež vytvoril v rámci letného programu *The Lenox School of Jazz* (1957-1960) kurz s názvom *The*

objavuje tiež v ďalších variantoch, ;  alebo napríklad . (Všetkých päť rytmických modelov sa nachádza v *Maple*

*Leaf Rag* od Scotta Joplina z roku 1899, jednej z prvých a najtrvácnejších „ragových“ kompozícií.) Opäť sa stretávame s polymetrickým – alebo v tomto prípade – bimetrickým prístupom rodeného Afričana, núteného vtesnať sa do jednoduchého 2/4 modelu európskych pochodov. Ernest Borneman poznamenáva celkom presne, že tento model<sup>8</sup> 3 + 3 + 2 je „čo sa týka pôvodu a prístupu nepochybne africký“, „rozdeľujúci takt skôr *metricky* než prízvukmi“ (kurzíva Schuller)<sup>9</sup>. Tu je tiež spojitosť s Jonesovým opakovaným odôvodnením teórie, že „africké frázy sú vystavané z viacerých dvoj- alebo trojdobých modelov alebo z ich kombinácií“.<sup>10</sup> V tomto jednoduchom ragtimovom modeli americký černochoch opäť presadil neskrtnú túžbu zachovať dva simultánne plynúce rytmy v hudobnom rámci belochov.

Okrem toho cíti Afričan podľa všetkých dostupných dôkazov ako základnú rytmickú jednotku skôr to, čo my nazývame osminovou dobou, na rozdiel od štvrtinového delenia, vlastného európskej hudbe. Aj keď neskorší výskum toto tvrdenie možno poprie, dnes môžeme povedať, že Afričan buď myslí v osminových dobách, alebo pri prechodnom myslení v štvrtinových dobách je v ktoromkoľvek momente schopný rovnako intenzívne vnímať delenie na osminové doby<sup>11</sup>. Toto poznanie, samozrejme, vedie k zaujímavým špekuláciám o tom, či tendencia v „modernom jazeze“ cítiť osminovú dobu ako základnú časovú jednotku má nejaký vzťah k africkej hudbe. Dnes je jasné, že jednou z najtrvalejších inovácií Charlieho Parkera bolo práve rozdelenie štyroch dôb v takte na osminy. Išlo tu – podobne ako pri zjavení sa nejakej podzemnej rieky – o hudobnú reinkarnáciu impulzov predošlých generácií, uložených v podvedomých sférach pamäti, ktoré sa objavujú až vtedy, keď nositeľ tejto pamäti rozvinie dostatočne svoju hráčsku techniku na ich zvládnutie? Túto teóriu opäť podporuje skutočnosť, že sa v európskej „vážnej hudbe“ nevyvinul ani jeden porovnateľný trend.

Poukázal som už na skutočnosť, že jedným z najjednoduchších príkladov prirodzených sklonov černochoch k polyrytmickému usporiadaniu je zvyk tleskať na ľahké doby taktu. Ide naozaj o najúplnejšiu transformáciu polyrytmického prístupu Afričanov, aká bola možná v jednoduchom rámci 4/4 taktu. Obidve rytmické pásma navzájom súperia v snahe dominovať rytmickému priebehu. Tento protichodný prístup je práve tým prvkom, ktorý chýba v európskej vážnej hudbe a súčasne je prvkom tvoriacim základ pre „swingovanie“. Najlepší príklad tohto základného bimetrického prístupu poskytujú ranejšie a jednoduchšie podoby jazzu. Predstava o tom, čo mohol černochoch cítiť v ranom štádiu prechodu afrického rytmického myslenia k jeho europeizovanému potomkovi získa na presvedčivosti pri vypočutí si raných nahrávok, kde sa presúva cítenie ťažkej doby, ktorú spájame s prvou dobou v takte, na druhú dobu. Môžeme to počuť u štyroch spevákov v kostole na alabamskom vidieku, vytlieskavajúcich vlastný sprievod k tradícii „When the Saints Go Marchin’ In“.<sup>12</sup> Predstavte si našu 1. a 3. dobu na mieste nimi tleskanej 2. a 4. doby a pocítite silný rytmický ťah hudby, ktorý Afričania potrebujú cítiť vo svojej hudbe a ktorý ich afro-americkí potomkovia pretransformovali týmto dômyselným spôsobom.“

Pr. 4 Stan Getz, *Early Autumn*. Excerpt zo sóla Stana Getza, ako príklad uplatnenia polymetrických myšlienok v modernom jazeze, sa dotýka troch základných prístupov k polymetrickej organizácii: A/ navrstvenie „nepravidelných“ metier nad „pravidelné“ 4/4 metrum – po dvoch štvrtinových skupinách nasledujú dve päťtónové; B/ premiestnenie „pravidelných“ modelov fráz mimo frázy so základným metrom – pôvodná fráza bola posunutá o 1/16 a podľa toho preskupená v rámci základného 4/4 metra; C/ kombinácia týchto dvoch prístupov v rámci celej frázy: pôvodná štruktúra frázy a jej nové dispozície vo vzťahu k 4/4 metru rytmickej sekcie zostala zachovaná.

A.



B.

C.

<sup>1</sup> Termínom swing tu Gunther Schuller označuje rytmickú kvalitu v jazze, „rytmický impulz jazzovej frázy“, s dvoma základnými špecifikami, ktoré sa „obvykle neobjavujú v ‚klasickej‘ hudbe“: 1. so špecifickým typom akcentácie a inflexie pri hre a speve a 2. s [rytmickou] kontinuitou – dopredu ženúcou smernosťou – s akou sú spájané jednotlivé tóny. (pozn. A. R.)

<sup>2</sup> „Demokratizáciou“ rytmických hodnôt Gunther Schuller myslí to, že „v jazze sa tzv. ľahké doby (alebo ľahké časti rytmických jednotiek) nehrajú rovnako ako v klasickej hudbe. Namiesto toho sa dostávajú na úroveň prízvukných dôb a veľmi často sú dokonca zdôrazňované po prízvuknej dobe. To dosahujú jazzoví hudobníci nielen udržiavaním dynamickej rovnosti medzi „neprízvuknými“ a „prízvuknými“ prvkami, ale aj zachovávaním plnej sonority tónov, dokonca i keby mali padnúť na ľahké časti taktu“. (pozn. A. R.)

<sup>3</sup> A. M. Jones: *Studies in African Music*. Londýn, Oxford University Press, 1959.

„Anglický muzikológ A. M. Jones, ktorý strávil v Afrike podstatnú časť svojho života, ako jediný zo všetkých výskumníkov pochopil, že analýzy založené na terénnych nahrávkach, uskutočnené bežnými fonografickými metódami, nie sú dostatočné. Vďaka konzultáciám s vedúcimi (master drummer) afrických hudobníkov a využitím exaktnejších a spoľahlivejších nahrávacích metód nakoniec odhalil mimoriadne zložitý svet domorodej, neuropeizovanej africkej hudby.“

<sup>4</sup> Až do 50. rokov, kým Cage a Stockhausen neurobili významné experimenty v tomto smere, bol osamoteným predchodcom na tomto poli v oblasti ‚klasickej‘ hudby Charles Ives, ktorý už v roku 1906 používal polyrytmické a polymetrické štruktúry, dlho máťúce klasických interpretov, no v porovnaní s výkonmi afrických hudobníkov naivné (napr. Ivesova *Štvrtá symfónia*).

<sup>5</sup> V jazze znamená inflexia celú škálu individuálnych prejavov frázovania vyvinutých jazzovými hudobníkmi, ako je prízvukovanie, nasadenie, držanie a farebné i výškové deformovanie tónov a ich rôzne kombinácie. Jazzové inflexie boli základnou rekvizitou v období swingu.

<sup>6</sup> Ústupok černocho hudobnej koncepcii belochov kvie v skutočnosti, že synkopácia opodstatňuje zvrchovanosť ťažkej doby, pretože synkopácia predstavuje modifikáciu, okrášlenie tejto doby, teda nie je od nej nezávislá. Na druhej strane africké polymetrické štruktúry predpokladajú základnú rovnosť a autonómiu všetkých prízvukných dôb. Je tiež zaujímavé všimnúť si, že synkopácia v európskom zmysle je extrémne zriedkavá v africkej hudbe a objavuje sa len v najmenších rytmických hodnotách (šestnástiny).

<sup>7</sup> W. F. Allen – C. P. Ware – L. M. Garrison: *Slave Songs of the United States*. New York, A. Simpson & Company, 1867; reprint: New York, Oak Publications, 1965.

<sup>8</sup> V skladbe *The Easy Winners* (1901) Scott Joplin používa model 3 + 2 + 3:

<sup>9</sup> Ernest Borneman, In: Marshall Stearn: *The Story of Jazz*. New York, Oxford University Press, 1956, str. 142.

<sup>10</sup> Jones: *op. cit.* V určitom zmysle sa to dá povedať, samozrejme, o každej hudbe. Napríklad kvintoly a septoly v Stravinského hudbe sú zložené z dvoj- a trojčlenných komponentov. Jonesova odlišnosť, akákoľvek jemná, je rozhodujúca, keďže napríklad v indickej hudbe alebo v japonskej ceremonijálnej hudbe časti fráz väčšinou nie sú zložené priradovaním dvoj- a trojtónových skupiniek, ale z podstatne väčších jednotiek.

<sup>11</sup> Označenia štvrtových a osminových dôb sú, samozrejme, termíny požičané z európskej hudby a použité v súvislosti s africkou hudbou len pre názornosť.

<sup>12</sup> *Been Here and Gone*, Folkways Records FA 2659 (*Music from the South*, Vol. 10), strana 2, skladba 1, seq. B.

VÝBER Z KNIHY GUNTERA SCHULLERA: **EARLY JAZZ. ITS ROOTS AND MUSICAL DEVELOPMENT** (OXFORD UNIVERSITY PRESS, NEW YORK 1986). PRELOŽIL AUGUSTÍN REBRO.

Analytical History of Jazz. Schullerov záujem o hudobnú pedagogiku viedol v roku 1967 k jeho menovaniu za prezidenta The New England Conservatory v Bostone, kde pôsobil 10 rokov. Založil tu jazzovú katedru a dva jazzové súbory: The New England Conservatory Jazz Repertory Orchestra (hral napr. skladby D. Ellingtona) a The New England Conservatory Ragtime Ensemble, ktorý získal v roku 1973 cenu Grammy za predvedenie *The Red Back Book* od Scotta Joplina. Gunther Schuller tiež zrekonštruoval a pripravil predvedenie Joplinovej opery *Treemonisha*. Podobne zrekonštruoval a posmrtno premiéroval v Lincoln Centre v roku 1989 posledné dielo Charlesa Mingusa *Epitaph*, ktoré následne vyšlo v Columbia/Sony Records. Schuller je tiež autorom dvoch brilantných analytických knižných štúdií *Early Jazz: It's Roots and Musical Development* a *Swing Era: the Development of Jazz 1930-1945*. Roku 1993 poctil Downbeat Magazine Gunthera Schullera cenou za jeho celoživotný prínos k jazzu.

sc



#### ATTACK

angl. – útok, prepadnutie

V prenesenom hudobnom význame označuje tiež tónové nasadenie. V jazzovej terminológii (v našich podmienkach jazzovom slangu) sa pod attackom rozumie špecifický spôsob nasadzovania tónov, charakterizovaný ostrosťou a prudkosťou, ako aj špecifickými odchýlkami od predpísanej metrickej pozície (predrážanie, alebo oneskorevanie). Jazzové nasadzovanie tónov nesúvisí teda len s výrazovými, ale aj s rytmickými požiadavkami jazzových hudobníkov. Ostré nasadenie totiž popri svojej emocionálnej kvalite je aj nositeľom rytmického impulzu. Attack v jazze je spolu s ďalšími artikulačnými tónovými špecifikami (timbre, vibrato, rôzne tónové deformácie a pod.) jedným z základných identifikačných faktorov hráčskeho a speváckeho štýlu jednotlivých jazzových hudobníkov.

sc

jaz



# anketa

**W**orld music je dnes ťažko prehladateľným hudobným prúdom, ktorý od 90. rokov získava masovú popularitu. O tom, že ide naozaj o popularitu masovú, svedčí fakt, že world music sa stala pevnou súčasťou katalógov popredných vydavateľstiev a obľúbenou témou relácií komerčných rozhlasových staníc. Často aj tých, ktoré sa zdráhajú do vysielania zaradiť jazz alebo klasickú hudbu.



Foto: PhotoDisc

Fanúšikov world music spája náklonnosť k tomuto prúdu, no zároveň ich rozdeľuje hľadanie odpovede na otázku, čo je vlastne world music? Kde končí world music a kde sa začína napríklad stredný prúd pop music mimoeurópskej krajiny? Alebo patrí aj ten do world music len preto, že európskemu uchu znie „exoticky“? Má vôbec zmysel používať termín pre niečo, čo vieme špecifikovať len na základe „exotickosti“ nášho dojmu? Je world music len účelovým výmyslom hudobných producentov, alebo má naozajstné opodstatnenie pre označenie špecifického hudobného prúdu?

Odhliadnuc od toho, že v hudbe ktoréhokolvek žánru sa ťažko vymedzujú presné hranice, pokúsili sme sa – v záujme jasnejšej komunikácie aj na stránkach nášho časopisu – do zmätku okolo tohto spojenia vniesť trochu svetla...

**Čo je world music, respektíve, čo by podľa vás malo označovať toto spojenie?**

## Marián Jaslovský

hudobný publicista

Potenciál nijakého hudobného idiómu nie je nevyčerpatelný. Svet sa stal vďaka elektronickým médiám globálnou dedinou. Človeka to prirodzene táhá k exotike. To sú približne tri dôvody masovej obľuby etnickej hudby, alebo world music, ako sa v poslednom čase začalo hovoriť.

Kde končí folklór a kde začína world music? Vymyslel som si takýto príklad: Ak hrá slovenský bača na fujare pod Kriváňom, je to folklór. Ak s fujarou vystupuje v Toronte na predstavení folklórneho súboru, je to takisto folklór. Keď však hrá v jazzovom klube, sprevádzaný mandolínou, už je pravdepodobné, že ide o world music. Takisto je pravdepodobne world

music, keď náš bača hrá na austrálskom didjeridoo, sprevádzaný slúčkami zo samplera a hráčom na tabla.

Pre Indu je trávnička rovnako etnická, ako pre nás indický folklór. Hudobníci world music si nedávajú za cieľ pietnu konzerváciu, ale kreatívnu prácu s vplyvmi – a je jedno, či so „svojím“,

alebo „cudzím“ folklórom. V globálnej dedine patrí hudba každého každému.

Môj vzťah k world music je komplikovaný: som predsa len príliš prirastený k euroamerickej tradícii, z ktorej sa zrodil jazz a rock. Nemôžem predstierať, že rozumiem napríklad indickým ragám aj inak ako povrchným vnímaním farbičiek a atmosfér, sémantická rovina mi bude navždy skrytá. A stále mám odôvodnený pocit, že mám ešte príliš vážne medzery napríklad v jazze na to, aby som sa hurónsky pustil do dobývania nových území. Napriek tomu mám rád ľudí, ktorí do mňa čosi z toho všetkého prepašovali: indického bubeníka Triloka Gurtu, židovskú šansonierku Achinoam Nini, zvanú Noa, amerického bendžistu Bélu Flecka... a takto by som mohol ešte chvíľu pokračovať.

V informačnej spoločnosti sme si čoraz bližší a je isté, že hudobníci budú (aj vďaka samplerom a ďalším technológiám) čoraz častejšie používať „požičané“ vplyvy – navyše bez toho, aby si to bezprostredne uvedomili. Tak ich definitívne prijímú za svoje. Ako keď hrá slovenský,

# world music

írsky alebo africký gitarista v medzinárodne zrozumiteľnom jazyku blues.

## Igor Wasserberger muzikológ

S presnosťou terminológie si novinári vo svete populárnej kultúry nerobia veľké starosti. Vzniká množstvo označení (label), ktoré – ak sa ujmu – poslúžia svojmu cieľu (zákony predajnosti vyžadujú vždy nové označenia) bez ohľadu na ťažkú vymedziteľnosť ich obsahu. Skúste len nezainteresovanému hudbyznalemu partnerovi vysvetliť rozdiel napríklad medzi dvoma základnými označeniami 70. a 80. rokov rokov ako sú *hard rock* a *heavy metal*. World music ako termín i fenomén prežil skúšku času (vznikol a rozšíril sa v 80. rokoch a jeho závažnosť akcelerovala počas 90. rokov). Samozrejme v tejto sfére zaznamenávame mnoho spríbuznených čiastkových i totožných označení: etnická hudba, *roots music* (hudba čerpajúca z koreňov toho-ktorého smeru), nový folk (neurčitý pojem o.i. označujúci mestských pesničkárov so zreteľným etnickým zázemím), alternatívna *country*, *bhangra music* (populárna hudba indických obyvateľov anglických veľkomiest) a mohli by sme pokračovať... Čo teda world music je? Jednoducho povedané (a možno zjednodušene) je to folklórna a etnická populárna hudba z celého sveta, ktorá vplyvula do mechanizmov hudobného biznisu a získala výrazný vplyv najmä v alternatívnej, menšinovej, ale pritom komerčne často zaujímavej súčasnej hudobnej scéne. A na druhej strane názov zväzda k mylným záverom. Preto pripomeňme, že výraz „svetová hudba“ neznamená hudbu, ktorá vládne svetovej scéne; world music sa neusiluje o syntézu rôznych hudobných kultúr sveta a neoznačuje ani globalizáciu súčasnej scény. Vo world music nejde o včlenenie jednotlivých národných prejavov do vykryštalizovaných podôb angloamerickej svetovej populárnej hudby, ako to bývalo v minu-

losti, ale naopak je možné niektoré prvky rocku a jazzu včleniť do organizmu národnej hudby. Jednotlivé prejavy world music sa v pestrej a často bizarenej zmesi objavujú vedľa seba a zachovávajú si svoju špecifickosť. Scéna world music tak zahŕňa prejavy pochádzajúce z rôznych krajín sveta, etnických oblastí a kultúrnych sfér a je reakciou na štandardizovanú podobu a spomalenú vývojovú dynamiku rôznych určujúcich smerov populárnej hudby posledných dvoch desaťročí.

### Miro Potoček

#### moderátor relácie Worldbeat v rádiu Ragtime

Keď hľadáte podľa názvu cestu, o ktorej vopred nevíete ako vyzerá celá, uvažujete nad prilievavosťou názvu k jej vzhľadu? A keď zistíte, že tá cesta obviaha celý svet ako sieť, neprijmete názov Worldroad? Aj spojenie world music je názov, obyčajný termín, no s neobyčajným pozadím. Skrýva sa za ním množstvo hudobných štýlov – toľko, koľko je na Zemi národov, štýlov siahajúcich až do zahmlenej minulosti, k samotnému objaveniu hudby. Áno, k OBJAVENIU, pretože človek hudbu nevymyslel, ale iba objavil, tak ako všetko ostatné, o čom si namýšľa, že to vymyslel. World music uráža našu namyslenosť na moder-



DRUMMERS OF BURUNDI, FOTO EMI

nosť, búra rasové, generačné, kultúrne a ideové bariéry a pokiaľ bude mať takéto účinky, môžeme ju považovať za pozitívnu. Je to teda spev lovca z pralesa, Dvořákov *Slovanské tance*, folklórom okorenene nahrávky Transglobal Underground. Ostatné je záležitosťou kvalitatívnej úrovne nášho hudobného vnímania a schopností tvorcu. Ale najdôležitejším prínosom world music je fakt, že zasahuje celú planétu Zem a dáva šancu aj umelcom, ktorí nepochádzajú zo začarovaného kruhu angloamerickej popscény.

### Petr Dorůžka

#### hudobný publicista

Úplne s vami súhlasím v jednej veci: kedykoľvek sa človek snaží vytvoriť z bežne používaného hudobného termínu exaktné definovaný žáner, dostane sa do problémov. Dvojnásobne to platí o bezpochyby vágnom označení world music. Myslím si však, že tí, ktorí tento termín pôvodne zaviedli, sa snažili vyjadriť i nasledujúce

posolstvo: nemali by sme konečne prestať na tú rozmanitú hudbu našej planéty prestať aplikovať naše špecificky európske (či euroamerické) hľadiská a na základe našej „vážnej“ a „populárnej“ hudby vymedzovať všetko, čo prichádza zvonku ako hudbu „etnickú“ či „exotickú“? Takéto označenia so sebou totiž prinášajú trochu nevhodnú príchut' a vytvárajú teda akési geto žánrov, s ktorými si my, Európania, nevieme rady. Je to podobná situácia, ako keby Japonci tvrdili, že Bach bol „etnický“ skladateľ z Európy.

A práve túto nevhodnosť malo zotrieť spojenie world music, ktoré uvádza všetky žánre na jednu platformu, snaží sa ich vymaniť z izolácie, akceptuje ich integráciu a pritom nevyhnutne slúži aj ako rafinovaná marketingová zbraň – ako v pozitívnom, tak i v negatívnom zmysle. Ak je teda world music termínom bez jasnej hudobnej definície, nerobme si s tým starosti. Do world music patrí práve tak africký pop, klasická hudba z Indie, či rituálne spevy z Tichomoria – a pokiaľ teda tento slogan po-môže ľuďom na ich dobrodružnej ceste pri objavovaní nepoznanej hudby, je to viac než v poriadku; pokiaľ s ním podľa svojich potrieb manipulujú magnáti gramofónového priemyslu, ťažko im v tom zabránime.

Napokon, world music nie je ničím novým a k jej priekopníkom môžeme pokojne zahrnúť všetkých, ktorí vytvárali kontakty medzi odlišnými kultúrami – Bélu Bartóka ako aj amerických jazzmanov, Elvise Presleyho či misionárov, ktorí so sebou priviezli do Afriky akordeón.

### Skupina Ghymes

Hudobná skupina Ghymes vznikla pred pätnástimi rokmi spojením hudobníkov, ktorí hrali rock, vážnu hudbu alebo tzv. starú hudbu. Spočiatku uvádzali tradičnú ľudovú hudbu z regiónov Karpatskej kotliny. Posledné roky znamenali pre skupinu „očistec“, k ľudovým motívom sa pridali tvorivé ambície a vznikla jedinečná „Hudba Ghymes“. Pri tradičných hudobných nástrojoch (husle, gajdy, kobza, lutna) sa objavil saxofón i bicie a vznikli improvizácie. Bez toho, že by sme si to všimli alebo chceli, skupina sa zaradila do kategórie world music. ■

## SPRIEVODCA INTERNETOM

Na tomto mieste pre vás budeme pravidelne vyberať a hodnotiť internetové stránky zamerané na klasickú hudbu, jazz a world music. Začneme britskou scénou.

### CLASSICAL MUSIC WEB RING

[www.orchestranet.co.uk/ring.html](http://www.orchestranet.co.uk/ring.html)

Je výborným odrazovým mostíkom pre surfovanie po stránkach o klasickej hudbe vôbec. Je stále sa rozširujúcou reťazou stoviek tematicky podobných stránok z celého sveta. Vstup do globálneho „prsteňa“ je zdarma. Ak máte záujem zaregistrovať svoju stránku, stačí vyplniť vstupný formulár...

### BRITISH MUSIC PAGE

[easyweb.easynet.co.uk/~snc/british.html](http://easyweb.easynet.co.uk/~snc/british.html)

Britská hudobná stránka obsahuje vybrané články (profily niekoľkých britských dirigentov-skladateľov, portrét skladateľa Harryho Farjeona, profily 12 skladateľov zábavnej hudby, príspevok o britských symfóniách, ktoré vznikli počas alebo ako reakcie na 2. svetovú vojnu), tip na počúvanie, register o skladateľoch, stránku Britskej hudobnej spoločnosti, informácie z koncertného života, audionovinku mesiaca, linky na mnoho ďalších strán a manifest.

Britskú hudobnú spoločnosť (British Music Society) založili roku 1979 niektorí nadšenci, aby zmenili lahostajný postoj verejnosti k mnohým dobrým, no málo známym britským, nielen súčasným, skladateľom.

### BMIC

[www.bmic.co.uk](http://www.bmic.co.uk)

Stránka Britského hudobného informačného strediska (British Music Information Centre) je slušným informačným materiálom z oblasti súčasnej hudby vo Veľkej Británii. Ponúka tematický adresár skladateľov, interpretov a vydavateľov, kontakty na odborné hudobné školy a príbuzné inštitúcie po celej krajine, ako aj avíza koncertných podujatí.

### THE ASSOCIATION

#### OF BRITISH ORCHESTRAS

[www.orchestranet.co.uk/abo.html](http://www.orchestranet.co.uk/abo.html)

Asociácia britských orchestrov bola založená roku 1947 za účelom podporovať a hájiť kolektívne záujmy zamestnancov britských orchestrov – hráčov, administratív i manažmentu. Členmi asociácie sú najvýznamnejšie britské symfonické orchestre, regionálne telesá, komorné orchestre, ale i malé špecializované ansámble, mládežnícke orchestre a orchestre konzervatórií. Na tejto stránke ďalej nájdete plán najbližších aktivít asociácie, materiál o rozsiahlom vzdelávacom projekte Orchestras NOW a dôležité kontakty.

world music world music world music world music



## VEĽKÁ PÄŤKA

Zrejme sme sa už viacerí zmierili s tým, že hudobný zážitok dávno nie je iba v moci našich vlastných schopností a možností zabezpečiť si ho živým kontaktom s hudobným prejavom. Pravdepodobne oveľa častejšie vnímame hudbu sprostredkovanú – pomocou zvukových alebo audiovizuálnych záznamov. Do reťazca sprostredkujúceho hu-dobný zážitok sa zrejme nenávratne dostal zvukový nosič – médium, ktoré je dnes stredobodom veľkolepej mašinérie hu-dobného priemyslu.

O globálny koláč trhu hudobného priemyslu sa delia predovšetkým najväčšie nadnárodné koncerny – v súčasnosti sa hovorí o tzv. „veľkej päťke“, inak aj „majors“. Túto skupinu tvoria: Universal Music (do minulého roka na našom trhu PolyGram), BMG, EMI, Warner Music a Sony Music. Po roku 1989 a najmä po vzniku samostatného štátu sa tieto nadnárodné spoločnosti etablovali prostredníctvom svojich pobočiek aj u nás.

Počiatky **EMI**, najstaršej spoločnosti „veľkej päťky“, siahajú až do roku 1897 a sú úzko spojené s vývojom hudobného priemyslu. Niekdajšia londýnska Gramophone Company plánovala pôvodne podnikáť s gramofónmi a prvými zvukovými nosičmi. Aj keď jej prvé nahrávky tvoril muzikálový a dychovkový repertoár, historické nahrávky Enrica Carusa v milánskom hoteli v roku 1902 predznamenalí dominantnú pozíciu klasickej hudby v prvej fáze vývoja hudobného priemyslu. V 30. rokoch poznamenaných hospodárskou krízou sa táto spoločnosť, medzičasom preslávená pod značkou „His MASTER'S VOICE“, spojila so svojim najväčším konkurentom Columbia Graphophone Company, a vznikla Electric and Musical Industries (EMI). Dodnes „funguje“ prvé špecializované nahrávacie štúdio na svete na Abbey Road č. 3 v Londýne otvorené v roku 1931. EMI sa v medzivojnovom období preslávila menami ako Yehudi Menuhin, Benjamino Gigli, neskôr Herbert von Karajan či Maria Callas. Pre spoločnosť pracoval napríklad legendárny producent George Martin, manažujúci skupinu Beatles. Jednou z mnohých pobočiek spoločnosti po celom svete je slovenská Monitor-EMI Slovakia, podľa informácií IFPI (International Federation of Phonographic Industry) udržiavajúca si v minulom roku druhé miesto na našom trhu. EMI vydáva hudbu rôznych žánrov: EMI CLASSICS a VIRGIN CLASSICS (Nigel Kennedy, Roger Norrington, Riccardo Muti, Roberto Alagna...) sú názvy katalogov pre klasicкую hudbu,



KRONOS QUARTET, FOTO WARNER MUSIC

krajinách pod centrálu Warner Music Europe so sídlom v Londýne. Každá európska pobočka má tri oddelenia: Warner Electra Atlantic (WEA), East West a Warner Classics. Warner Classics, zamieravajúca sa na klasicкую hudbu, jazz a world music, vznikla v 90. rokoch odkúpením piatich značiek. ERATO je pôvodne štátna francúzska značka, ktorá od roku 1997 ponúka okrem klasiky aj world music pod značkou DETOUR (Misia). Pôvodne ne-mecká značka TELDEC sa preslávila napríklad edíciou DAS ALTE WERK (Nicolaus Harnoncourt). Americká značka NONESCOURT sa špecializuje najmä na hudbu 20. storočia (Philip Glass, John Adams, Kronos Quartet, Gidon Kremer, Bill Frisell, John Zorn, world music...) a FINLANDIA zasa na škan-dinávskych autorov a interpretov (Joonas Kokkonen, Einojuhani Rautavaara...).

Spoločnosť **SONY MUSIC** sa na slovenskom trhu spojila s úspešnou česko-slovenskou skupinou Bonton. Sony sa okrem pop music venuje aj klasickej hudbe, jazzu a world music – spoločnosť ponúka napríklad ambiciózný dvanásťdielny cyklus z tvorby Györgya Ligetiho Ligeti Edition, Bernstein Century s Leonardom Bernsteinom,

BLUE NOTE je jazzovou edíciou (Cassandra Wilson, John Scofield, Dexter Gordon...) a world music mapujú edície REALWORLD (Peter Gabriel, YoussuN'Dour...) a HEMISPHERE.

Globálne najúspešnejšou spoločnosťou vo vydávaní hudobných nosičov bola donedávna **WARNER MUSIC GROUP**, súčasť koncernu Time Warner. Na našom trhu obsadila v minulom roku piate miesto. Mimoriadne aktívna slovenská pobočka (vrátane pozornosti venovanej klasickej hudbe a jazzu) patrí spolu s ďalšími 25 pobočkami v 20 európskych



BILL FRISSELL, FOTO WARNER MUSIC



Milesa Davisa, Herbieho Hancocka, ale aj Mahavishnu Orchestra, Weather Report či Wyntona Marsalisa. Francúz Alan Stivell zase reprezentuje world music.

Partner Sony Music – firma Bonton je vlastníkom Opusu, bývalého štátneho monopolného vydavateľstva na slovenskom trhu. Sony Music/Bonton si v roku 1998 udržala na našom trhu štvrté miesto.

**BMG** (Bertelsmann Music Group), jedna z divízií mediálnej nadnárodnej spoločnosti Bertelsmann Media, je síce najmladším členom „veľkej päťky“, no s najdynamickejším vzostupom za posledných 15 rokov. Jej základ tvoria značky **RCA**, **ARIOLA** a **ARISTA**. Žánrovou dominantou spoločnosti je pop music (Whitney Houston, David Bowie, Annie Lennox, Garbage...), no snahou spoločnosti je rozširovať zatiaľ „slabší“ podiel na trhu s klasickou hudbou. Hlavnými značkami pre klasickú hudbu sú **RCA VICTOR**, **DEUTSCHE HARMONIA MUNDI** a **ARTE NOVA** – orientovaná na cenovo prístupné tituly. Pre BMG nahrávajú napríklad Monserrat Caballé, James Galway, David Slatkin. Spoločnosť produkovala nedávny záznam z naštudovania opery Turandot v Zakázanom meste so



MÍŠA, FOTO WARNER MUSIC

Zubinom Mehtom. Vlastní tiež jednu z najznámejších značiek pre world music Windham Hill, no dominantná časť jej jazzového katalógu prechádza od 1. apríla t.r. pod expandujúcu skupinu Universal Music Group. Na slovenskom trhu pôsobí BMG od roku 1994 – posledné dva roky si udržiava dominantnú pozíciu vo vydávaní domácej tvorby (prevažne pop music) a v celkovom hodnotení podielu na minuloročnom slovenskom hudobnom trhu sa umiestnila na treťom mieste.

O posledné novinky v oblasti hudobného priemyslu sa postarali spoločnosti **POLYGRAM** a **UNIVERSAL MUSIC**. Počiatky tohto mamutického podniku siahajú do roku 1898, keď firma Siemens založila **DEUTSCHE GRAMMOPHON GESELLSCHAFT** – prvú spoločnosť koncernu PolyGram. Koncom minulého roka sa väčšinovým vlastníkom PolyGramu stala predovšetkým liehovinárska firma Seagram, vlastniaca spoločnosť Universal. Spojením PolyGramu a Universal Music vznikol gigant Universal Music Group, ktorý s najväčšou pravdepodobnosťou ohrozí dominanciu spoločnosti Warner Music Group. Na globálnom trhu s klasickou hudbou obsadí táto fúzia bezkonkurenčných 40%. Universal Music Group, s pobočkami v 59 krajinách sveta, „predáva“ napríklad Ceciliu Bartoliovú, Luciana Pavarottiho, Valerija Gergijeva, Johna Eliota Gardinera, B. B. Kinga. Do tejto skupiny patrí napríklad **DEUTSCHE GRAMMOPHON**, **PHILIPS MUSIC GROUP**, ale aj najväčší operný katalóg **DECCA**. PolyGram, dnes už súčasť UMG, zaujal v minulom roku prvé miesto na slovenskom trhu.

NICOLAUS HARNONCOURT, FOTO WARNER MUSIC

AS

## K A L E I D O S K O P ]

## K A L E I D O S K O P ]

## K A L E I D O S K O P ]

John Tavener píše oratórium na uvítanie nového tisícročia s názvom *Fall and Resurrection* (Pád a vzkriesenie), ktoré popisuje históriu ľudstva a je venované skladateľovmu blízkemu priateľovi Princovi z Walesu. Premiéra sa uskutoční v londýnskej Katedrále svätého Pavla.

*Requiem for My Friend* (Rekviev pre môjho priateľa) od Zbigniewa Preisnera, popredného poľského skladateľa filmovej hudby, dlhoročného spolupracovníka veľkého režiséra Krzysztofa Kieslowského,

zažilo svoju opulentnú premiéru na jeseň 1998 vo Varšave. Uprostred neustále sa posúvajúceho objemného javiska Veľkého divadla boli rozmiestnení sólisti, zbor a orchester spolu s horiacimi faklami a svetelnými efektmi: *Gesamtkunstwerk* alias multimediálne dielo. Skladateľov komentár: „Otravuje ma spôsob prezentácie koncertov. Obecnosť má mať možnosť vidieť aj počuť hudbu. Preto je moje Rekviev totálnym predstavením, nie koncertom.“ (Recenziu nahrávky 80-minútového diela pozri na str. 46)

Premiéra nového diela Jana Klusáka *Zemský ráj* to na pohled, venované pamiatke Bedřicha Smetanu, zaznela na jednom z januárových koncertov Českej filharmónie pod taktovkou Jiřího Bělohlávka. Dirigent rešpektoval aj skladateľovu požiadavku, aby sa pred touto kompozíciou vždy hrala časť Smetanovho cyklu *Má vlast*. ČF uviedla symfonickú báseň *Z českých luhů a hájů*. Spätosť s odkazom veľkého českého klasika evokuje aj citát zo Smetanovej klavírnej skladby.



# ORCHESTER – ČO S NÍM?

## DIALÓG MARKA PIAČEKA A PETRA ZAGARA O PHILIPOVI GLASSOVI, SYMFONIZME NA KONCI STOROČIA, SENTIMENTALITE A VEKU.

**MP** Na Slovensku mladí skladatelia nepíšu, resp. veľmi málo píšu pre orchestre, a to z rôznych dôvodov. Na Západe však veľa skladateľov, z ktorých viacerí boli volácky veľkí novátori (Glass, Adams, Reich...) píše teraz práve pre orchester.

**PZ** Myslím, že veľkú úlohu pri neochote písať pre orchester zohráva uprednostňovanie zvukovej stránky diela (je to dedičstvo Novej hudby) a autori, idúc za touto vidinou, narážajú na tradičný, „ošúchaný“ orchestrálny zvuk. Stretol som sa aj s takto formulovaným názorom: koho dnes už zaujíma zdvojenie fagotu s violončelom?

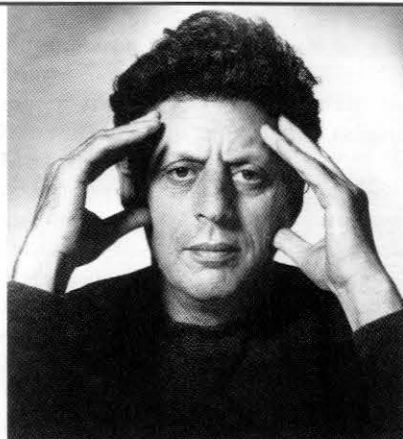
**MP** V dnešnej dobe to napríklad zaujíma Philipa Glassa. Veď Glass bol tiež predstaviteľom jedného z avantgardných smerov v povojnovej hudbe. A teraz píše skladby ako *Heroes Symphony*, *Itaipu*, *The Canyon*, *Huslový koncert*, „*Low*“ *Symphony*, všetky pre veľký symfonický orchester.

**PZ** Rozhodujúce tiež je, že na Slovensku niet orchestrálneho dramaturga, ktorý by s odvahou zaradil do programu dielo súčasného autora, orchestrálni hráči celkom stratili kontakt s touto hudbou, panujú o nej veľké predsudky, nikomu sa nechce s nimi bojovať.

**MP** Treba si založiť vlastný orchester. Ale financovať sa dá iba malý súbor, a tak problematika „veľkého“, monumentálneho zvuku, aký dosahujú americkí skladatelia, zostáva neriešená.

**PZ** Presne tak. Táto cesta nie je schodná. Oveľa prirodzenejšie sa mi zdá, ak sa v orchestroch popri Čajkovskom a Ravelovi vždy uvádzajú aj nové diela. Vtedy môže vzniknúť spätná väzba medzi tvorbou a praxou.

**MP** V Amerike to skladatelia vyriešili tak, že vo zvuku sa prispôbili Čajkovskému, a možno ich uvádzať aj v konzervatívnom prostredí. Je zaujímavé, že sa prispôbujú iba vtedy, keď pracujú s veľkým orchestrom; so



PHILIP GLASS

FOTO WARNER MUSIC

svojimi vlastnými súbormi dosahujú nové, dosiaľ nepočuté výsledky.

**PZ** Keď hovoríme o amerických skladateľoch, mám stále na mysli ten ich úzkostlivý profesionalizmus (to znamená, že tu, v Európe, neexistuje).

**MP** Máš na mysli asi profesionálne zvládnuté pravidlá klasickej inštrumentácie...

**PZ** Áno, pripadá mi to tak, ani čo by orchestrálne komponovanie bolo pre nich to isté ako zloženie regálu na knihy. Dobrý regál musí pevne stáť na nohách, dobrá skladba musí prezentovať orchester ako mnohofarebný nástroj, s pôsobivým tutti a kontrastnými sólamí. Otázka znie, či sa tento prístup líši od tvojho, keď hovoríš, že sa snažíš písať takú hudbu, aká je pre zvolený nástroj vlastná.

**MP** Ach, to je téma na dlhý rozhovor. Ale stručne: napríklad Adams využíva neskororomantickú harmóniu, ktorá, na rozdiel od jeho vzorov, dianie v hudbe neuposúva, pôsobí skôr staticky. Adamsov orchester znie „dobro“, v podstate tradične, ale hudba je úplne nová. No u Glassa orchester znie tradične a aj hudba je tradičná. Mám problém s tým, že Glass recykloval hudbu Ena a Bowieho (takých progresívnych autorov) do veľmi konvenčnej podoby, prístupnej dokonca aj malomestskému poslu-

cháčovi symfonickej hudby.

**PZ** Aký máš vlastne vzťah k hudbe Philipa Glassa?

**MP** Všeobecne? Dobrý, pozitívny, veľa jeho skladieb sa mi páči. *1000 Airplanes on the Roof*, alebo *Hydrogen Jukebox* asi najviac. Zo starších sa mi páči *Einstein na pláži*, ale mám problém práve s jeho najnovšími orchestrálnymi skladbami.

**PZ** Počul si hudbu k filmu *Kundun*? Ja som z nej mal pocit, že niekto chce ušif na tibetskú hudbu pekné rúcho.

**MP** Ale veď to je pravda. Mne sa páčilo práve to, že sa neštylizoval do úlohy dajakého znalca tibetskej hudby, že sa ju nesnažil napodobiť, ani ju trápne nezneužil, ale z vlastnej hudby vytvoril pre ňu vhodné prostredie.

**PZ** Aký je rozdiel medzi „výťahovou“ hudbou a hudbou k filmu *Kundun*?

**MP** Myslíš, že *Kundun* zaváňa akousi „ezoterikou“?

**PZ** Tak trochu, ale pri počúvaní sa predovšetkým pýtam, či spojenie autentickej rituálnej hudby s európskymi kategóriami hudobného myslenia nie je násilné. Či by v prípade filmu o 14. dalajlamovi nebolo vhodnejšie použiť autentickú hudbu. Ešte dôležitejšie je, ako táto hudba obstojí bez obrazu.

**MP** Práve u Glassa som nemal pocit zo zneužitia tibetskej hudby, lebo napríklad to, ako sa spracovávala v európskej elektroakustickej hudbe, bolo násilnejšie. Glass iba zapojil do „svojej“ hudby tibetské „motívy“, ktoré vlastne nie sú vôbec vzdialené jeho hudobnému mysleniu.

**PZ** Čo ti zišlo na um, keď si prvý raz počul *Itaipu*, veľké vokálne-symfonické dielo inšpirované najväčšou priehradou na svete?

**MP** Pýtal som sa, či u nás niekto nenapísal v 50. rokoch kantátu Orava. Tak veľmi mi to pripomenulo našu „angažovanú“ tvorbu. A čo zišlo na um tebe?

**PZ** Bol som už ušetrený prvotného

šoku, lebo som tušil, o čo asi pôjde, a rozmyšľal som o tom, či niektorí ľudia nemajú geneticky zakódovaný sklon k prehnanej sentimentalite, ktorý sa prejaví až v zrelom veku. Na tom nemusí byť nič odsúdeniahodné, v podstate je to ľudské, ale v prípade umelca nebezpečné a u Glassa ma to veľmi prevkapa.

**MP** Otázne je, či to uňho prichádza s vekom, alebo či nebol sentimentálny už keď písal hudbu k filmu *Koyaanisqatsi*. Myslím, že Einstein bol ešte dosť „triezvy“, resp. že išlo viac o štruktúru hudby, o prácu s hudobným materiálom. V najnovších dielach sa akoby snaží vyjadriť hudbou nejaké poslanstvo.

**PZ** *Koyaanisqatsi* nepôsobí na mňa sentimentálne.

**MP** Ale veď ten film má poslanstvo.

**PZ** Áno, ale nečíha na teba za každým taktom. Keď sa pozeráš na film, vidíš iba neutrálne obrazy, kde-tu je zdôraznený motív civilizácie ako mraveniska. Všetko sa mení, vzniká, zaniká...

**MP** *Koyaanisqatsi* iba konštatuje (hoci slovo „koyaanisqatsi“ evokuje naše známe „memento“), naproti tomu *Itaipu* oslavuje: ľudský um, schopnosť pretvárať prírodu...

Zaujímá ma, či tento pátos nesúvisí s použitím orchestra – pokiaľ Glass písal pre malé zoskupenia, nebol sentimentálny, ani patetický. Keď mal k dispozícii veľký symfonický orchester, zrazu akoby „musel“ písať monumentálne, akoby sa patrilo, aby v skladbe bol pátos. A to sa týka aj iných skladateľov – Adams, Jarrett...

**PZ** A možno títo skladatelia majú preto také rovnaké apriórne chápanie orchestra ako veľkého média pre veľké témy, lebo vyrastali na eklektickej zmesi hudobných žánrov (rock'n'roll, Beatles, dychovky) a pred orchestrom mali zvláštny rešpekt.

**MP** Majú asi jednu príručku inštrumentácie. Mne sa zdá, že napriek všetkému *Hydrogen Juke-box*, ktorý je pre malé zoskupenie, má veľké poslanstvo (asi to súvisí

s Ginsbergovou poéziou a s témami, ktoré sa nás bezprostredne dotýkajú) podobne ako *Koyaanisqatsi*, a nepôsobí to tak trápne ako *Itaipu* – prečo?

**PZ** Možno otázka znie inak: dá sa dnes napísať skladba pre veľký orchester, pritom dodržať všetky prirodzené zákonitosti tvorby orchestrálneho zvuku a neupadnúť do prehnanej monumentalizujúcej polohy?

**MP** Ak pozorujeme Adamsovu tvorbu, tak všetky „najprogressívnejšie“ skladby nenapísal pre štandardný orchester, ale len pre dychové nástroje (*Grand Pianola Music*, *Fearful Symmetries*), pre sláčikové nástroje (*Shaker Loops*) alebo pre komorný schönbergovský orchester (*Chamber Symphony*). Nazdávam sa, že najviac kliše používa práve v skladbách pre veľký symfonický orchester, ako napríklad v *Harmonielehre*, *El Dorado*, *Eros Piano*.

**PZ** Vrátim sa späť ku geneticky zakódovanej sentimentalite zrelého veku. Rozmýšľam nad Mendelssohnom, o ktorom sa hovorí, že najzaujímavejšiu hudbu písal, keď bol veľmi mladý, a že od istého bodu sa z nej vytratil nadhľad, Hindemith, Villa-Lobos tak isto...

**MP**... Rossini či Sibelius radšej prestali...

**PZ** Ale Janáček sa v päťdesiatke len rozbiehal...

**MP**... Stravinskij neustále začínal.

**PZ** Ak si môžem dovoliť ten luxus hodnotiť to, tak *Itaipu* mi najviac pripomína osud spomínaných skladateľov, inými slovami: zdá sa, že šesťdesiatročný Glass má celkom inú motiváciu komponovať, ako mal pred tridsiatimi rokmi. Lenže akú? Akoby mu všeobecný záujem o jeho tvorbu uberal zo schopnosti sústrediť sa na to, čo je hlboko v ňom.

**MP** Hoci teraz (*Hydrogen Jukebox*, *Kundun*) sa priznáva k záujmu o budhizmus – nezdá sa mi teda, že by nemal záujem sústrediť sa...

**PZ** Možno sme len príliš nároční. Možno Glass potrebuje napísať niekoľko takýchto skladieb, aby mohol prísť s jednou prenikavou, dobrou. Aj prvé tri symfónie Čajkovského sa už dnes hrajú iba zriedkavo.

**MP** Reich spočiatku písal štruktúrnu hudbu, venoval sa výskumu hudobných štruktúr, teraz, keď ich zvládol, začal písať skladby plné poslствий –



PETER ZAGAR, FOTO ARCHIV

*Tehillim*, *Different Trains*...

**PZ** Ale *Different Trains* na teba pôsobí tak iba preto, lebo obsahuje text, ktorý zvýrazňuje poslanstvo – ja to poslanstvo v hudbe vôbec necítim, pre mňa je to štúdiá rytmických a melodických vzorcov reči.

**MP** Máš pravdu, v *Itaipu* zo samotnej hudby cítíš, že ide o veľkú elektrárňu. A naopak – spievaný text (pôvodná indiánska história zaplaveného miesta) skladbu posúva do „abstraktnejšej“ roviny.

**PZ** V Reichovom prípade hudba zaujme rovnako svojou štruktúrou a niekoho zasa svojím poslanstvom. Naopak, u Glassa je poslanstvo výrazne v popredí, je nám vnucované.

**MP** Zdá sa mi, akoby každý národ musel prejsť „obdobím veľkých kantát“. My to už máme za sebou, teraz to robia na Západe (kantáta *Churchill*, *Liverpoľské oratórium*, *Itaipu*, *El Dorado*...). Ide o podobné témy – oslava ľudskej práce, osobností, veľkých technických projektov, elektrární... Platí to aj pre hudobnú reč – podobné harmonické postupy, orchestrálna sadzba, „zrozumiteľnosť“...

**PZ** Je to provokatívna myšlienka, skôr by som hovoril o módnjej vlne, nie o tom, že národy na Západe ešte neprešli „plagátovým štýlom“ v umení.

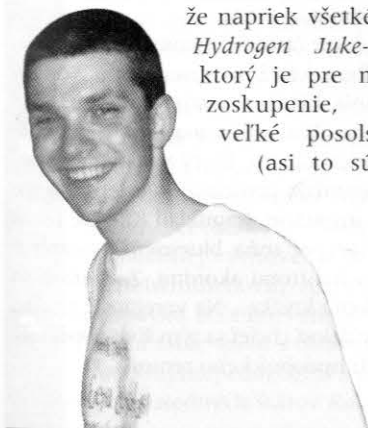
**MP** Nevyplýva z toho všetkého, že orchester je dnes už zastarané médium? Alebo: nezdá sa ti, že písať dnes pre štandardný orchester vyžaduje podobný prístup ako písať pre súbor starých nástrojov?

**PZ** Bolo by mi veľmi smutno, keby si mal pravdu o tom zastaranom médiu. Áno, keď píšem pre orchester, nesnažím sa ho postaviť na hlavu v záujme nového zvuku. Nemyslím si však, že veľkosť tohto média si vyžaduje aj veľkú tému... Zaujímá ma problém symfónie na konci storočia. Ide o rozsiahle dielo pre veľký orchester a pritom je to absolútna hudba. Zaujímá to dnes ešte niekoho?

Zaznamenané 4. februára 1999

MAREK PIAČEK, PETER ZAGAR

SKLADATELIA, HUDOBNÍ PUBLICISTI,  
ČLENOVIA MALOMESTSKÉHO KOMORNÉHO  
ORCHESTRA POŽOŇ SENTIMENTÁL



MAREK PIAČEK, FOTO HIS



## MARIÁN SLOVÁK

### HEREC

„HUDBA V MOJOM ŽIVOTE: VEDOME, NEVEDOME, PODVEDOME, NO STÁLE PRÍTOMNÁ.  
BEZ HUDBY NEMÔŽEM EXISTOVAŤ.“

Narodil sa roku 1949 v Bratislave v hudobníckej rodine, študoval na Divadelnej fakulte VŠMU v Bratislave.

V súčasnosti stvárňuje hlavnú postavu v muzikáli *Fidlikant na streche* v DAB v Nitre.

Moje prvé stretnutia s hudbou? Vo veku, keď ešte skôr citovo, než racionálne vnímate, troj-, štvor- či päťročný, som vyrastal v Bratislave na Heydukovej ulici, v byte starých rodičov. Spomínam si, ako som sa vždy vplazil pod nádherné koncertné krídlo zn. Bösendorfer, na ktorom starý otec, klavirista a skladateľ Štefan Németh-Šamorínsky hrával – len tak, pre seba. Ako som neskôr zistil, boli to často improvizácie na Bachove témy.

Hoci som sa aj trochu bál, že by sa tri nohy klavíra mohli zlomiť a ťažký nástroj by mohol na mňa padnúť, cítil som sa pod jeho perinou veľmi dobre, aj preto, že vedľa mňa bol blízky človek a do izby i popod klavír sa rinula zvláštna, krásna harmónia. Hudba, ktorú som vtedy nevedel definovať, ktorej dotyk však vzbudzoval emóciu. Bolo to, ako keď ráno zaleziete k mame do postele a ona si nás pritúli a zohreje. Bol to pocit totálneho bezpečia, zvláštnej ochrany. A aj keď ma nikto fyzicky nehladkal, bolo to pohladenie zvukom, ktoré ma prenieslo do nádhernej, povznesenej nálady, akú ľudia tohto sveta niekedy márne hľadajú... Postupne, ako som rástol, dozrieval, zistil som, že hudba bola u nás každodenným javom: do našej domácnosti prichádzali zvláštni ľudia, ktorí zazvonili, starý otec alebo stará mama otvorili, ľudia vošli, zavreli za sebou dvere a pracovali s hudbou. Pamätám si pána Bystríka Režuchu, kvarteto Aladára Móžiho a mnohých ďalších – proste ľudí, pre ktorých hudba bola životom...

Hudba bola teda stále prítomná ako prirodzená súčasť môjho detského života. Stala sa veľmi konkrétnou, keď ma starý otec dal na husle. A hoci som bol lenivý a radšej som trávil čas na dvore a starý otec azda už nemal dosť síl, aby ma prinútil pravidelne cvičiť, bolo všetko v poriadku, až kým rok pred absolvovaním hudobnej školy vyšlo najavo, že som dovtedy hral bez nôt, iba podľa sluchu, ktorým som bol mimoriadne obdarený a ktorý mi umožnil existovať s nástrojom bez základných teoretických znalostí. Jednoducho som nemal rád teóriu, bolo to pre mňa čosi ako matematika. Spôsobil som šok: aká to hanba, chlapec z muzikantskej rodiny! Samozrejme, nešiel som na konzervatórium, napriek tomu, že majster husliar, pán Willmann, otcov kamarát, pre mňa odkladal starý nemecký nástroj. No, žiaľ, nebola mi vlastná pracovitosť, cieľavedomosť, taká príznačná pre otca, významného dirigenta. Určite som ho tým veľmi sklamal.

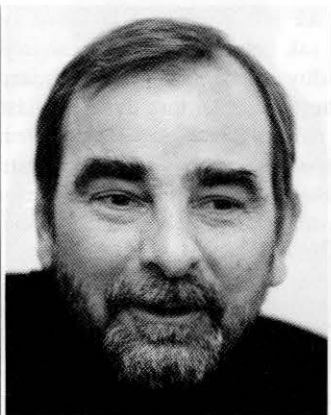


FOTO Z. JOHART

Dnes to úprimne ľutujem, a viem, že hlavnú vinu za to nesiem sám. Možno som tiež podvedome cítil ťarchu dedičstva dvoch významných hudobníkov a odmietol som perspektívu ďalšieho člena hudobnej dynastie s husľami v orchestri...

S hudbou som teda na istý čas skončil. No nie nadhlo. Neprešli viac ako štyri roky, keď sa odrazu objavil zvláštny, nový fenomén: Beatles, hudba celkom novej expresie. A nás, od prírody lenivých chlapcov, ktorí sme sa najradšej uliali z vyučovania, čosi chytilo: vytvorili sme skupinu a denne sme štyri hodiny cvičili. Hudba nás teda naučila pracovať. Ba navyše, stalo sa neví-

dané: práca nám spôsobovala radosť, najmä keď vyústila do vystúpenia. Spomínam si na kritiku Luboša Juríka, ktorý vtedy raz konštatoval: „Marián Slovák – spevák a herec...“ Herec? Nikdy predtým som o tom neuvažoval, ale odtiaľ ma táto myšlienka už nepustila... Študoval som herectvo (pamätám si, čo všetko znamenala chvíľa, keď som si uvedomil význam hudobného rytmu ako základnej pomôcky v kontexte hovoreného slova...), a hoci som aj v tom období mohol využiť svoje spevácke skúsenosti, nasledujúcich dvadsať rokov bolo hudby v mojom živote pomerne málo...

Až sa opäť vrátila a dnes znova determinuje môj život: na staré kolená sa mi hudba javí ako zvláštny dar. Nielen v profesionálnom živote, ale aj v kontakte so synom Stankom, ktorý spieva, na rozdiel odo mňa aj noty číta, píše texty, a s ktorým spoločne vymýšľame hudbu, i keď tá naša je vo vzťahu k hudbe môjho starého otca skôr veľmi jednoduchá, ba primitívna. A vždy znovu a znovu pociťujem hranice, spôsobené svojou mladickou lenivosťou, ktorá je príčinou mojej inštrumentálnej nedokonalosti i toho, že pri štúdiu svojich rolí sa nezaobídem bez korepétora...

Akosi podvedome dnes čoraz častejšie prepínam na stanicu Devín, keď presýtený hudbou, ktorá ma sprevádzala v období mládeneckého dozrievania, hľadám zmenu a som rád, keď začujem napríklad Vivaldiho. Táto túžba ma však nezavedie na koncert, skôr ma usadí ku klavíru, ktorý v spojení s poéziou (ktorú podľa mňa nemožno prednášať, ale len v tichu čítať) je zdrojom zvláštnej inšpirácie. Napríklad Krasko, tento nostalgický básnik, vyžaruje pre mňa bluesovú atmosféru, ktorú môžem vyjadriť čo i len tromi akordmi. Zaoberám sa tým a je to ako hra, ako dobrá knižka... Na verejnosť? Občas. Ale považoval by som za trúfalosť chcieť sa tým živiť popri toľkých skutočných majstroch hudobníckeho remesla. ■

## MEDZINÁRODNÉ HUDOBNO-PEDAGOGICKÉ AKTIVITY NA SKLONKU ROKA 1998

Možnosti, dosah a význam hudobnej výchovy v základnom školstve nielen u nás, ale aj v susedných, hospodársky oveľa vyspelejších západoeurópskych štátoch zatiaľ honba za kvantitou vedomostí, za zvládnutím počítačovej a internetovej techniky. Jednostranné akceptovanie racionálneho vzdelávania bez vyváženia v emocionálnej a zážitkovej rovine sa negatívne odráža na správaní i postojoch žiakov a mládeže – tie často ústia až do negatívnych spoločenských javov.

Výchova osobnosti prostredníctvom hudby bola jednou z tém 5. Medzinárodného spolkového kongresu rakúskej Asociácie hudobných pedagógov, ktorý sa koncom októbra uskutočnil v pohraničnom kúpeľnom mestečku Bad Radkersburg. Kongresy, poriadané v trojročných intervaloch, sú pracovným stretnutím učiteľov hudobnej výchovy zo všeobecnovzdelávacích škôl v Rakúsku, ktorí sú na základe vykonávacieho predpisu Ministerstva školstva uvoľnení z výučby a účasť na kongrese je vlastne formou ich ďalšieho vzdelávania. Význam a vážnosť celému podujatiu dodala prítomnosť predstaviteľov štátu, spolkového prezidenta Dr. Thomasa Klestila a spolkového kancelára Viktora Klimu, ktorí tvorili čestné predsedníctvo a prihovárali sa k učiteľom hudobnej výchovy v predslovoch v programovom bulletinu. V programe našli priestor všetky hudobnopedagogické formy: prednášky o problémoch, ako sú napríklad kultúra pestovaná mládežou – jej možnosti a šanca využiť ju v hudobnej praxi (Franz Niermann, Hans Bäßler); príspevok *Mládež medzi luxusom a stratou zmyslu života* – má a môže hudba pomôcť (Harald Lacom), či otázky „... hodnotenia v hudobnej výchove“ (Christine Gurtelschmiedová). Autorka tohto príspevku bola pozvaná v rámci round table spolu s ostatnými hudobnými pedagógmi z niektorých susedných štátov Rakúska

vystúpiť k téme plenárnej prednášky o kultúre, ktorú pestuje mládež na Slovensku, a o tom, ako sa dá, či nedá využiť a uplatniť v školskom vyučovaní hudobnej výchovy.

Realizované praktické dielne obsiahli všetky oblasti hudobnovýchovného procesu od tradičných vokálnych, inštrumentálnych, hudobnopohybových a percepčných cez nové možnosti využitia počítačov, internetu, keyboardov, či záujmu žiakov o nové smery a hity v pop-rock hudbe pre hudobnú výchovu. Prestávky v rokovaní vyplňali svojimi hudobnými produkciami či kompletnými integratívnymi projektmi žiaci rôznych stupňov a typov škôl zo Štajerska.

Ako účastníčka už tretieho takéhoto veľkolepého kongresu v Rakúsku si vždy želim, aby sme mohli podobné celoplošné stretnutia učiteľov hudobnej výchovy uskutočniť aj na Slovensku a vzájomne konfrontovať obsah, formy i postupy vo vyučovaní hudobnej výchovy. Naš učiteľ je totiž úzko viazaný na svoje okolie s dosahom na semináre, ktoré poriada metodické centrum či učiteľská fakulta v danom regióne. Aj keď sa u nás uskutočnili veľké celoslovenské a medzinárodné podujatia, zúčastnili sa na nich len najväčší nadšenci a táto účasť bola často obmedzovaná uvoľnením z pracoviska. Legislatívne zastrešenie zo strany MŠ je základnou podmienkou pozitívneho výsledného efektu v celoslovenskom meradle.

V nadväznosti na kongres v Bad Radkersburgu, kde sa konala aj schôdza výboru Európskej asociácie pre školskú hudobnú výchovu, pozvalo Metodické centrum v Maribore (Slovinsko) členov výboru prezentovať svoje hudobnovýchovné systémy a aj iné aktivity na celonárodný kongres učiteľov hudobnej výchovy z rôznych typov slovinských škôl do kúpeľného mesta Rogaška Slatina. Slovinské stretnutie malo pre nás hlavný význam porovnaním vývoja hudobného školstva, hudobnovýchovného procesu na konkrétnych typoch škôl po zmene spoločensko-politických pomerov v Slovinsku. Slovinskí učelia hudobnej výchovy rozhodne nezá-

## BRITSKÉ NÁVRHY

Hudobná výchova vo Veľkej Británii zostáva stredobodom diskusií, odkedy sa výrazne krátili štátne subvencie, zabezpečujúce donedávna jediný spôsob hudobnej výučby na všeobecnovzdelávacích školách. Popri najnovšej vítanej a vzácnej iniciatíve Asociácie britských orchestrov, týkajúcej sa spolupráce so základnými školami, ktorá však nie je náhradou základného hudobného vzdelania, existujú aj návrhy ponúkajúce celistvé riešenie. Napríklad projekt vzniku Národného hudobného úradu, ktorého cieľom by mala byť predovšetkým profesionalizácia učiteľov hudby, ich výučby, postgraduálneho štúdia a zároveň poskytovanie kvalitných podmienok a združených projektov. Iniciátori ako príklady takého projektu uvádzajú známe metódy Zoltána Kodályho a Shinichiho Suzukiho.

pasia s takými materiálnymi problémami ako naši, čo má priamy vplyv na vyššiu kvalitu výučby.

I ďalšie hudobnopedagogické podujatie sa uskutočnilo v Slovinsku. V polovici novembra sa v mestečku Škofja Loka, vzdialenom 15 km od Lubľany, konalo v poradí už IV. Stretnutie susedov (Treffen der Nachbarn IV) zástupcov susedných štátov Rakúska a Nemecka, ktorí sa zaoberajú orffovskou hudobnovýchovnou koncepciou. Hudobní pedagógovia z Rakúska, Česka, Slovenska, Slovinska, Poľska, Maďarska a Nemecka sa zamýšľali nad orffovskou hudobnopedagogickou koncepciou z hľadiska inováčných trendov i požiadaviek komplexného hudobného vývoja jedinca a domáci slovinskí kolegovia prezentovali konkrétne formy aplikácie orffovskej koncepcie. Pravidelné Stretnutia susedov iniciovali aj na Slovensku vznik dvoch orffovských centier na učiteľských prípravkách v Nitre a v Prešove a samostatnej Slovenskej orffovskej spoločnosti, ktorá je novou sekciou Asociácie učiteľov hudby Slovenska.

IRENA MEDŇANSKÁ



## „DRUHÉ HOUSLE“

Prvý ročník medzinárodného hudobného festivalu, ktorý sa pod týmto názvom uskutočnil 27.–29. novembra 1998 na pôde Hudobnej fakulty AMU v Prahe, bol zaujímavý prezentovaním netradičných hudobných projektov, ťažko sa presadzujúcich na klasických koncertoch vážnej hudby. Je pozoruhodné, že nápad i realizácia boli predovšetkým v réžii samotných študentov odboru hudobný manažment HAMU, ktorí si tak svoje teoretické poznatky priamo overili v praxi. A môžem povedať, že veľmi úspešne. Počas troch dní prebehlo 14 akcií, na ktorých vďaka nápaditej a pestrej zostave bolo čo počúvať a sledovať.

Je potešiteľné, že s ponukou vystúpiť na samostatnom koncerte sa organizátori obrátili aj na študentov akordeónového oddelenia VŠMU. V spolupráci s orchestrálnou katedrou a katedrou spevu sa 28. novembra predstavili na koncerte v sále Martinů. Osem našich študentov podalo veľmi dobré výkony v skladbách slovenských, českých i svetových autorov, predstavujúc výlučne ich pôvodnú akordeónovú tvorbu (I. Zeljenka, P. Zagar, S. Gubajdulínová, L. Vierková, E. Jokinen, O. Schmidt, E. Derbenko, P. Fiala). Osobitne by som vyzdvihol tituly *In croce* pre violončelo a akordeón S. Gubajdulínovej a *Flos et ventus* pre soprán a akordeón P. Fialu. Škoda, že prevažná väčšina českých akordeonistov bola práve v tom čase na akordeónovej súťaži konzervatórií v Pardubicách, čo sa prejavilo na počte poslucháčov. Festival bol, a určite nielen pre mňa, veľmi inšpirujúci predovšetkým vyzdvihnutím samostatného tvorivého potenciálu mladých ľudí, ktorí tu dostali jedinečný priestor pre verifikáciu svojich schopností. Pritom názov „Druhé housle“ nesledoval v nijakom prípade prezentáciu umelcov alebo nástrojov nižšej kategórie (akési „béčko“), ale išlo o zameranie na iné, alternatívne formy umeleckého prejavu v kontexte bežnej ponuky.

RAJMUND KÁKONI

## LIST Z PRAHY

SARAH CHANGOVÁ V PRAHE  
PREMIÉRA SKLADBY JANA KLUSÁKA

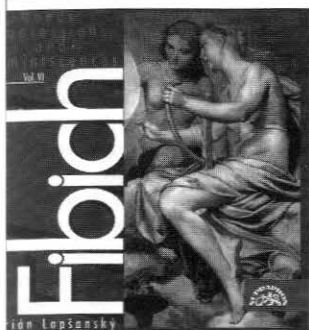
Na januárovom koncerte Pražskej komornej filharmónie sa pod taktovkou šéfdirigenta Jiřího Bělohlávka predstavila mladá americká huslista kórejského pôvodu Sarah Changová. Osemnásťročná dievčina má za sebou desaťročnú oslňujúcu kariéru, počas ktorej z detskej hviezdy vyrástla na výnimočnú umelkyňu. Viaceré nahrávky s najslávnejšími orchestrami a dirigentmi a výrazná propagácia pred pražskými koncertmi viedli k mimoriadnemu záujmu o jej vystúpenie. Huslistka predniesla dva koncerty: č. 1 g mol od Maxa Brucha a husľový koncert d mol od Richarda Straussa. Bruchov koncert zahrá v podstate každý konzervatorista, takže pokiaľ sa sólový part neinterpretuje priam geniálne, je v rukách zrelého huslistu niečím zbytočným. Sarah Changová však presvedčila už v prvých tónoch sólového začiatku a nebývalo prežitý, emocionálne vypätý výkon nielen udržala, ale v ďalších častiach ešte stupňovala. Jej energiou nabitá hra našla výrazný protipól v meditatívnosti pomalých úsekov; neomylnosť brilantnej techniky nebola účelom, ale podkladom pre umenie nezvyčajného frázovania. Intenzita a farebnosť tónu v spojení s virtuositou, huslistke bytostne vlastnou, boli prejavom vyzretého človeka. Podobne presvedčivo zaznel takmer neznámy Straussov husľový koncert; obe romantické diela dosýta naplnili sieň spontánnym a jednoznačným výrazom výnimočnej umelkyne. Prekvapením bol prídavok – Bachovo *Adagio*: maximálne sústredený výkon plný kontemplácie, v diametrálne odlišnej výrazovej a štýlovej polohe, bol neočakávanou bodkou za naozaj veľkým umením Sarah Changovej. Sprevádzajúci skvelý orchester Pražských komorných filharmonikov pod citlivým vedením Jiřího Bělohlávka tu zamenil symfonický zvuk romantických koncertov za priezračnosť krehkej barokovej hudby. Mendelssohnova *Rozprávka o krásnej Meluzíne*, ktorá koncert uvádzala, predznamovala večer cizelovanou interpretáciou. Bolo

v nej všetko, čo tento orchester reprezentuje: vynikajúca súhra, krása farebnosti tónu mladých hráčov, dynamická koncízna a interpretačné majstrovstvo, prameniace z naplneného vzťahu dirigenta a inštrumentalistov.

Česká filharmónia na svojom januárovom abonementnom koncerte uviedla premiéru symfonickej básne skladateľa Jana Klusáka *Zemský ráj to napohled*. Už samotný názov skladby, všeobecne známy z textu štátnej hymny, upozorňuje na seba svojou národnou orientáciou. Autor ju potvrdil konštatovaním, že sa svojou novou symfonickou básňou hlási k vlasteneckej ideji, ktorú podporil aj dedikáciou diela pamiatke Bedřicha Smetanu, zdôrazňujúc hudobnú a duchovnú spätosť s tvorbou veľkého českého národného klasika. Na Klusákovu želanie, aby sa pred týmto dielom uvádzala vždy časť zo Smetanovho cyklu *Má vlast*, reagovala ČF zaradením symfonickej básne *Z českých luhů a hájů*.

Klusákovu asi pätnásťminútovú skladbu sa začína fanfárovým motívom a po dramatickom zvlnení začiatku široká pokojná plocha stredného dielu evokuje buď ironizujúcu, alebo prítakávajúcu interpretáciu názvu diela. Scherzo rozdúcha zvuk celého orchestra, ktorý je v priebehu symfonickej básne trikrát prerušený klavírnou „otázkou“ a pred záverom krátkym citátom zo Smetanovej klavírnej skladby. Upokojenie, ústiace do výslednej emocionálnej a zvukovej pohody dynamicky umierneného záveru, je úsmevným koncom Klusákovy symfonickej básne. Výklad vzťahu diela na tvorbu Bedřicha Smetanu, ako aj jeho nezvyčajného názvu, ponecháva skladateľ na poslucháčovi. Skladba nie je atonálna, ani melodicky drsná, aj keď ironické ozvuky nepopiera. Po prvom počutí však zapôsobí na poslucháča autorov myšlienkový nadhľad nad problematikou češstva, vlastenectva i úcty voči dielam veľkých predchodcov. Neoceniteľnú zásluhu na kladnom ohlase premiéry mal aj Jiří Bělohlávka, ktorý spolu s Českou filharmóniou obohatil predvedenie Klusákovho diela tvorivým brim svojej výnimočnej dirigentskej osobnosti.

EVA VÍTOVÁ



FIBICH

MOODS, IMPRESSIONS AND  
REMINISCENCES  
MARIÁN LAPŠANSKÝ, KLAVÍR

SUPRAPHON, SU 3249-2 131

6. mája 1998 vyhlásila v Maškarnej sále Krumlovského zámku Nadácia Českého hudobného fondu najvýznamnejšie hudobné udalosti roka 1997. Ako najlepšia gramofónová platňa roka bol ocenený komplet *Náлады, dojmy a upomínky Zdeníka Fibicha* v podaní Mariána Lapšanského, ktorý na 12 CD vydalo vydavateľstvo Supraphon Records.

Keď sa roku 1925, k 25. výročiu úmrtia a 75. výročiu narodenia skladateľa, pod týmto názvom objavila knižka Zdenka Nejedlého, vzbudila veľké prekvapenie, rozruch i odpor. Vladimír Helfert vtedy protestoval z dôvodov etických aj estetických. Tie prvé mali isté opodstatnenie, pretože samotný Fibich počas svojho života vydával tento rozsiahly cyklus bez jediného slova vysvetlenia, pričom zásadu, že aj umelci majú právo na svoje prívatissimum, isto treba rešpektovať. Na druhej strane však nemožno nebrať do úvahy, že Nejedlý tak urobil z poverenia samotnej Anežky Schulzovej, hlavnej aktérky tejto ľúbostnej romancy, ktorá pred svojou smrťou odovzdala osobné poznámky k celému cyklu Fibichovmu najodnanejšiemu žiakovi a hudobnému historikovi so žiadosťou, aby ich, ak to uzná za vhodné, uverejnil, až nastane vhodná chvíľa.

Helfertove estetické dôvody sa neukázali ani zďaleka také opodstatnené, a to ani historicky, ani vecne. Historicky preto, že hudobná historiografia bola vtedy ešte stále orien-

tovaná dosť biograficky a na odhaľovanie vnútorných väzieb autorovho života a jeho diela sa kládol nemalý dôraz. Rozsiahly cyklus 376 lyrických miniatúr, vydávaných za sebou v 4 radoch (I. z počiatkov Fibichovej lásky od roku 1892, II. pod názvom *Novela* z roku 1895, III. z rokov 1895/96 a IV. z rokov 1897/98), bol dovtedy určitou záhadou, nelen preto, že bol vnútorne motívicky a intonačne prepojený, ale tiež preto, že pôsobil aj ako svojho druhu invenčné kompendium Fibichovej tvorby posledného desaťročia – príznačnými väzbami totiž poukazoval i na skladby veľkých foriem (na opery *Búrka*, *Hedy*, *Šárka*, II. a III. *symfóniú* a *Klavírne kvinteto D dur*). Záhada vnútorných i vonkajších príznačných väzieb cyklu sa rozptýlila, len čo sa dospelo k poznaniu, že aj toto invenčné kompendium je vlastne svojho druhu ojedinelý, hudobne originálny „ľúbostný denník“. A aj to predtým tak trochu pýticky pôsobiace členenie cyklu sa racionálne objasnilo: *Náлады* sú umeleckým zovšeobecnením celkovej citovej atmosféry tejto poslednej ľúbostnej romancy Fibichovho života, *Dojmy* sú hudobnou básňou, resp. radom hudobných obrazov Anežky ako ženy, teda aj najerotickejšou časťou celého cyklu, a *Upomínky* tvoria akúsi kroniku, časovú chrbitku najpamätihodnejších udalostí Fibichovej ľúbostnej historky. Heuristickú cenu rozuzlenia životnej väzby Fibichovej tvorby poslednej dekády ťažko možno historiograficky i esteticky popierať.

Pod vplyvom prvej víťaznej vlny českého a európskeho štrukturalizmu rozlíšil Helfert striktné medzi dielom a jeho inšpiráciou a uprel hudbe schopnosť predmetnej významnosti. Pravdaže, dnes, poučení výsledkami semiotického bádania, sme pri vynášaní takýchto absolútnych súdov opatrnejší. Pravda je, že ani tá najcitovnejšia a najpoetickejšia tvorcovia inšpirácia nemá zmysel, ak nedôjde k jej zživotneniu vo vlastnom umeleckom diele a k jeho zmyslovo názornej obraznosti.

Ale práve v tom bol Fibich

majster. To, že bol spontánny, od Boha nadaný mladík, mu neuprel a ani dnes neuprie vari nik. Nie je náhoda, že popri Dvořákovskej *Humoreske* preletel celým svetom aj jeho „Poem“, ako známy český husľový virtuóz Jan Kubelík jednej z Fibichových *Upomienok* (č. 14, v celkovom poradí 139 – spomienka na spoločné večery, strávené na Zofíne). Výraznosť a kresba jeho melódií je prílovečná. Ako nadaný maliar niekoľkými ťahmi pri portrétovaní dokáže vystihnúť najcharakteristickejšie črty, tak aj Fibich plastickými líniami svojich melódií dokázal neobyčajne sugestívne – „hudobne kresliť“. Dosiť sa, myslím, nevenovala dostatočná pozornosť tej skutočnosti, že Fibichova symfonická tvorba sa nevyčerpáva len typom „symfonických básní“ (predpokladajúcich určité básnickú predlohu ako *Othello*, *Bouře*, *Toman a lesní panna*), ale že utvára aj nový typ „symfonických obrazov“, v ktorých základným inšpiračným východiskom (*Vesna*, *selanka V podvečer*) nie je epické rozprávanie, ale celkový maliarsky dojem. Svoju úlohu tu zohráva aj neobyčajná Fibichova schopnosť jadrne zhustiť hudobný výraz, schopnosť, ktorú si osvojil vďaka dlhodobej skúsenosti z komponovania melodram.

Recitované slovo je nepomerne kratšie ako slovo spievane a skladateľ, ktorý chce naplniť estetické nároky tohto umeleckého druhu, musí si osvojiť umenie skratkovitosti i hudobného výrazu. Fibich to dokázal syntézou všetkých týchto tvorivých predpokladov, plastickej kresby svojich melodickej línii, farebnej sugestívnosti svojho hudobného maliarstva a jedinečného majstrovstva hudobnej skratky, a vyzrel na celkom ojedinelého majstra hudobnej miniatúry.

Prítom všetkom zostal bytostným romantikom. Najvyššou estetickou hodnotou sa v romantickej dobe stala jedinečnosť, originalita, ktorá súvisí s prometeovským „urobiť nemožné možným“. Pôvodnosť celkom nových druhov a žánrov, hudobnej

reči, labilizujúcej normy sotva stabilizované, jej štýlové ucho-penie, hľadanie nových intonačných možností stvárňovania nových obsahov – s tým všetkým sa v takej či onakej podobe stretávame u Fibicha ako tvorcu scénickej melodramy, autora symfonických obrazov a v neposlednom rade experimentátora pri pokuse o hudobný akt ženy.

Krásna ženského tela ako najmilostivejši dar prírody odnepamätí prítahovala umelca na jej stvárnenie. Básnici ju ospevovali kvetnatou rečou svojich veršov, sochári ju miesili vo svojich priestorových plastikách, maliari oživovali v plošných kresbách a maľbách svojich obrazov. Vyzeralo však ako nemožné vizuálne taký priestorový fenomén stelesniť zvukovo pohybovými prostriedkami hudby ako nepriestorového umenia, rýdzo časového. Fibich sa o to pokúsil, a nie neúspešne. V rozsiahlom cykle *Dojmov*, ak máme veriť zápis-kom Anežky Schulzovej doslova, nachádzame však aj kúsky, ktoré do tohto umeleckého experimentu nemožno vážne zahrnúť (prsty na nohách a pod.) a ktoré sú len prejavom rozmarného laškovania, aké je bežné u milujúcich párov v dobrej pohode a humore. Povrchnému vtipkovaniu, pre ktoré sú podobné posiedky vďačným terčom, však uniká nevedná vynachádzavosť a umelecký um, vynaložený pri riešení samotnej podstaty tohto umeleckého experimentu.

V *Dojmoch* (aj v nasledujúcich *Maliarskych štúdiách*) lákala Fibicha vášnička koordinácie maliarstva ako umenia nečasového s hudbou ako umením časovým. Plasticnosť svojich melodickej línii kultivuje i v mikrorozmeroch svojich miniatúr a v súvislosti so svojím hudobno-maliarskym unesením objavuje aj ich významovú kresbu. Umenie miniatúry ho súčasne privádza k nutnosti čo najväčšími kondenzovať výraz i k nutnosti maximálnej koncentrácie náлады a učí ho tak využívať tie časovo najúspornejšie – mohli by sme povedať „momentové“ – prostriedky, ktoré predstavujú farba a zvukovosť v najšir-



šom zmysle slova vôbec. Hoci ani ladné krivky ženského tela nezostali nedostupné jeho umeniu melodickéj kresby a hudobnofarebnej maľby, nechápe svoj hudobný akt ženy ako analógiu výtvarnej predmetnosti, ale pracuje špecificky hudobnou pohybovosťou a jej psychologickým zvnútornením, opodstatňujúcim názov – dojmy.

Pohybovosťou nepopisuje len erotické deje, hoci ani tým sa nevyhýba, ale predovšetkým gestickou charakteristikou pohybov spätých s milovanou ženskou bytosťou: ruka (č. 69–78) a dľaň (č. 75) nás aj hudobne pohladká tou vľúdňosťou a pohodou, aké vyžarujú z milujúcej ženy, hlava (č. 46) i tvár (č. 60) nás uchvacujú anjelsky čistou vznešenosťou svojho držania, boky (č. 89) a nohy (č. 104–116) rozkošnou kolísavosťou svojej chôdze a pod. Významnou súčasťou *Dojmov* sú aj „duševné portréty“ oboch aktérov, Anežky (č. 45) i Zdenka (č. 19), kde skladateľ v miniatúrnych skratkách využil svoje osvedčené umenie hudobnej charakteristiky dramatických osôb.

Marián Lapšanský, dnes popredný slovenský pianista, stál pred nesmierne ťažkou interpretačnou úlohou. Už pokiaľ ide o samotné množstvo, zvládnuť okolo 10 hodín čistej hudby, je výkon takmer nadľudský (cca 6, ak nie viac, samostatných koncertov). Pravdaže, predovšetkým technicky a výrazovo. Fibich – zrejme „na mieru“ svojej vlastnej pianistickej ruky – obľubuje veľké rozpätie (používa široké polohy ako charakteristické zvukové farby), má celkom mimoriadne nároky na repetičnú techniku (jednotlivých tónov, dvozvukov i akordov), rôzne formy tremola, prírazov a najmä širokú paletu kontrastného i neobyčajne jemne nuansovaného úderu (od *legatissimo* po *staccatissimo*), až rafinovane jemné frázovanie, dynamiku, agogiku atď. Jeho invencia je miestami až impresionistická a vyžaduje si „farebné“ polohový prstoklad, čo by tomu zodpovedal, celkom modernú pedalizáciu, schopnosť rôznymi vhodne kombinovanými, klavíru

dostupnými agogicko-dynamickými prostriedkami tvorí jednotnú alebo len mierne sa vlniacu zvukovú plochu atď. A pritom na druhej strane je tu umenie aj plastického vykrúženia melodickéj kresby i živo emocionálnej pulzácie tempa a rytmu. Hoci je to možno na počudovanie, rôzne skupiny kúskov, najmä *Náлады*, vychádzajú síce z rovnakého pocitového založenia, ale aj tak každá z nich má svoju vlastnú osobitú notu. Spolahlivo sa zorientovať v dramaturgicky pestrom makrokozme 376 miniatúr s jeho širokou obsahovou paletou kontrastov, podôb, odtieňov a polotieňov je hodné veľkého majstra aj tých najjemnejších fines klavírneho úderu. Lapšanský ním je.

Vydavateľstvo Supraphon records malo šťastnú ruku pri voľbe interpreta a svojim dramaturgicky odvážnym činom dokázalo, že hudobné podnikanie ani dnes nemusí byť v rozpore s kultúrnymi potrebami našej spoločnosti.

JAROSLAV JIRÁNEK



## RECITÁL EVA URBANOVÁ

SMETANA-DVOŘÁK-JANÁČEK  
ERATO 3984-23414-2

Eva Urbanová – spev, Symfonický orchestr hlavného mesta Prahy FOK, dirigent Ondrej Lenárd

Kedysi uprostred roku 1988, pri náhodnej návšteve Verdiho opery *Simone Boccanegra* v Plzni, som od úzasu priam onemel. Kým slávne pražské ND v talianskej opere interpretačne tápalo, „provincia“ vyprodukovala o triedu vyšší verdivovský večer, v ktorom dominoval dirigent Ivan Pařík a dovtedy neznáma sopranistka Eva Urbanová. Uplynulo desaťročie a mladá dáma, po

začiatkoch v žánri pop-music a súkromnom štúdiu, vyrástla na hviezdu českej opery. V Prahe nemá konkurenciu, otvárajú sa jej brány vysneňých divadiel – milánskej La Scaly (*Gioconda*) a newyorskej MET (*Tosca*, Ortrud v opere *Lohengrin*).

Eva Urbanová (1961) má na svojom umeleckom konte tiež niekoľko kompaktných diskov s koncertným i operným programom, medzi ktorými sú aj dve profilové CD. Po ukázkach z talianskej tvorby – „Celeste Aida“ – sa upriamila na český repertoár a jej RECITAL vznikol na základe živého pražského koncertu v decembri 1997. Symfonický orchestr hl. mesta Prahy FOK diriguje Ondrej Lenárd. Traja veľikáni českej hudby, Bedřich Smetana, Antonín Dvořák a Leoš Janáček, tvoria dramaturgickú os recitálu, odhaľujúceho nesmierne široký vokálno-technický a výrazový potenciál sólistky. Dokumentujú to hudobné vzorky postáv od mladodramatických až po vysoko dramatické, ktoré – s jedinou janáčkovskou výnimkou – CD projekt rámujú. Otváracím sólovým číslom je Milada z opery *Dalibor* („Jak je mi“), veľmi náročná ária, na malej ploche nesmierne dynamicky a výrazovo gradovaná, kulminujúca držaným h<sup>2</sup>. Eva Urbanová ju poníma s heroickým pátosom, tónovým leskom a s impozantnou pevnosťou výšky. Nasledujúca sada ukázkok odhaľuje lyrickéjši rozmer sólistkinho materiálu, ktorý je i v pianissimách vrúcny, obsažný a emotívne príťažlivý. Vendulka z opery *Hubička*, Mařenka i obe árie *Rusalky* zaujmú príkladnou legatovou kultúrou, lahodným mezza voce, ale tiež bohatou paletou dynamických odtieňov, čo je pre dramatické typy hlasov devíza hodná zvláštneho uznania. Urbanovej soprán cíti kantilénu priam belcantovo (neklamný znak vokálno-estetického posunu v českej opernej kultúre) a hoci má v timbri „taliansky“ esprit, cítiť v ňom zjavný slovenský náboj. Tieto danosti zúročuje tiež v dvoch diametrálne odlišných scénach z Janáčkovskej *Její pastorkyňa*. Jenůfina modlitba sa vyznaču-

je citovosťou, jemným výrazovým tieňovaním, má dimenziu lyriky i utajenej vnútornej drámy. Monológ Kostolníčky je zasa terénom pre demonštrovanie veľkosti fondu, jeho pevnosti i razantnosti.

Záverečný blok z *Libuše* (scéna Libušinho súdu, ária Krasavy a finálové proroctvo) ponúka zaujímavú konfrontáciu. Zatiaľ čo Libuša 80. rokov, Gabriela Beňáková, je citeľne lyrickejšia, tónovo štithlejšia, Urbanová akcentuje rozmer drámy, napätia a gradácie, ústiacej do extatického proroctva. Ak predsa len čosi mám Urbanovej vyčítať, je to niekoľko vyšších prechodných tónov (osobitne vo forte), kde trochu ubúda z kvality a plynulosti línie. Pražskí symfonici pod Lenárdovou taktovkou (majú i „sólové“ čísla: predohry k operám *Predaná nevesta* a *Libuša*) hrajú precízne, štýlovo a s oduševnením.

PAVEL UNGER

## NEJSTARŠÍ ZVUKOVÉ ZÁZNAMY MORAVSKÉHO A SLOVENSKEHO LIDOVÉHO ZPĚVU (Z FOLKLORISTICKÉ ČINNOSTI LEOŠE JANÁČKA A JEHO SPOLUPRACOVNÍKŮ) MORAVSKÝ A SLOVENSKÝ LIDOVÝ ZPĚV 1909–1912 /kniha s CD/

Ústav pro etnografiu a folkloristiku AV  
Český rozhlas Brno, 1998

Jiří Plocek a Jaromír Nečas ako producenti pripravili v spolupráci s Ústavem pro etnografiu a folkloristiku AVČR, ako aj s autormi textovej časti Jarmilou Procházkovou, Milošem Štědroňom a Martou Toncrovou cenné, pútavé, bibliofilsky vybavené vydanie formátu CD s názvom *Nejstarší zvukové záznamy moravského a slovenského lidového zpěvu (z folkloristické činnosti Leoše Janáčka a jeho spolupracovníků)* s paralelným anglickým prekladom celej textovej časti. Kniha a vložené CD vyšli k 70. výročiu úmrtia hudobného skladateľa a veľkého čitateľa ľudovej hudby Leoša Janáčka. Autori textovej časti venujú pozornosť Janáčkovskej folkloristickej činnosti vzhľadom na dobový kontext, ako aj vzhľadom na teoretické aspekty tejto činnosti.

Zaujímavý je vývoj skladateľovho vzťahu k folklóru. V počiatočnom období svojej skladateľskej tvorby chápal Janáček folklór predovšetkým ako inšpiráciu. Až po spolupráci s Františkom Bartošom na jeho druhej zbierke sa osobne vybral za moravskými ľudovými piesňami do ich prirodzeného prostredia, kde ich sám zaznamenával spolu s inštrumentálnou hrou dedinských hudcov. Je dobre známe, že Janáčka do značnej miery zaujala melodická krivka reči, ktorej úryvky si v bežných situáciách bezprostredne zapisoval. Svoje poznatky zhrnul v tzv. nápevkovej teórii, v ktorej využíva psychologický prístup na hľadanie spojitosti hovoru a spevu. Z týchto názorov vyrástol aj jeho originálny kompozičný štýl, ktorý sa naplno rozvinul v opere *Její pastorkyňa*.

V zapisovaní útržkov hovoru neustal ani pri pokračujúcom zbieraní piesní. Nie melódie ako také, ale predovšetkým ich vnútorný náboj, nálada, pátos či jeho opak na neho silno pôsobili. Vo svojom príspevku o piesni v moravskej obci Březové (1899) zaznamenáva, ako hlboko naňho zapôsobili miestne ťahavé piesne. Pociťoval ich ako príval, ktorého zápis je podľa neho iba náznakom skutočnosti. O dva roky neskôr (1901) ho očaril spev zo slovenskej obce Veľké Rovné. Považoval ho za čosi nové, celkom svojrázne, k čomu by sa najlepšie hodil názov nokturno: „Jsou to zvláštní lidové zpěvy vícehlasé, lidem zajímavě harmonizované. Na svých potulkách krajem zachytil jsem je v kraji dosud lidopisci neprozkoumaném. Nemohu o nich hovořit, abych se nerozechvěl.“ Sedem z týchto piesní potom upravil ako dvojhlas s klavírnym sprievodom pod názvom *Lidová nokturna*.

Janáček sa venoval aj organizátorskej práci, ktorá vytvárala predpoklady pre systematické zbieranie ľudových piesní. Ako konzervátor Moravskej múzejnej spoločnosti sa staral o tzv. guberniálnu zbierku piesní z roku 1819 (mimo chodom, vyšla zásluhou Ústavu lidové kultury Strážnice roku 1994).

Významnejším impulzom pre Janáčka bol roku 1902 návrh vydavateľstva Universal Edition, ktoré chcelo vydať tlačou výber piesní národov rakúsko-uhorskej monarchie pod názvom *Das Volkslied in Österreich*. Pôvodne mal pracovať v rámci tohto podujatia iba výbor český a nemecký, Janáček však presadil aj Pracovní výbor pro českou národní píseň na Moravě a ve Slezsku



a vo výzve pre externých zberateľov využil možnosť uviesť do života zásady, ktoré si osvojil autentickým poznaním terénu. Postupne získaval aj blízkych spolupracovníkov, z ktorých najproduktívnejší boli Františka Kyselková a Hynek Bím. Do prvej svetovej vojny sa s pomocou stálych aj príležitostných zberateľov podarilo sústrediť viac ako 10 000 piesní. Po vzniku Československa nadviazal na prácu bývalého Výboru Státní ústav pro lidovou píseň v Československu, ktorý mal svoju obdobu neskôr aj na Slovensku.

Janáček mal našťastie kladný vzťah k technickým prostriedkom dokumentácie. V tomto zmysle podporoval napríklad fotografovanie ľudových tancov, ba aj osobne sa na ňom zúčastňoval. Keď Edison zostrojil fonograf, ktorý bol revolúciou vo zvukovej dokumentácii, Janáček sa hneď usiloval získať ho. Podarilo sa mu to v roku 1909; prístroj zveril do rúk dvoch najzdatnejších, už spomínaných zberateľov. Občas však nahrával aj sám. Svedčí o tom zápis slovenských piesní z Terchovej, ktoré napísal: „Sebral Leoš Janáček (Notace i ve fonografu).“ Obaja poprední zberatelia, Františka Kyselková a Hynek Bím, Janáčkoví žiaci, povoláním učitelia, mali vynikajúci predpoklad pre pohotový zápis – absolútny sluch. Vďaka tomu

zapisovali prevažne priamo zo živého prednesu. Na fonograf nahrávali len určitý výber, aj to nie celé textové znenie; to iba zapísali, prípadne text niektorých strof nahrali iba v hovorenej podobe kvôli upresneniu dialektu, aby sa piesni vmestilo čo najviac. Na jeden valec sa vmestila iba jedna dlhšia pieseň, z kratších piesní najviac štyri. Valčeky sa okrem toho pomerne rýchlo opotrebovávali, pričom na opotrebovanie doplatili najmä tie, na ktorých bol zaznamenaný spev Slovenky Evy Gabelovej zo Slatiny nad Bebravou, pretože si ich Janáček prehrával častejšie. Šesť z týchto piesní upravil pre dva ženské hlasy a klavír a v skladbe uviedol aj ich informátorku.

Zaujímavé je, že na fonografických valčekoch sú zaznamenané prevažne slovenské piesne, iba menšia časť piesní je z Moravy a Slovácka. To sa odrazilo aj na výbere v recenzovanej knižke, kde je z celkového počtu zapísaných piesní, majúcich aj svoj zvukový pendant na CD, 11 českých a 18 slovenských. Slovenské piesne sú z dvoch lokalít: z Terchovej a zo Slatiny nad Bebravou. Kto si prezrie citovaný materiál, čoskoro zistí, čo bolo práve na týchto typoch piesní zaujímavé. Z Terchovej sú to predovšetkým kvintónálne melódie s krátkou formou a lýdickým tónorodom, také typické pre tento kraj. Zaujímavý je príklad so záverečným skokom zo zväčšenej kvarty na základný tón, čo vynikne zvlášť pri časovo predĺženom trvaní kadencie. Navyše je tu ešte aj ozdobný sklz zo záverečného tónu na čistú spodnú kvartu. Piesne s väčším rozsahom aj formou zase pútajú spôsobom harmonizácie využíajúcej kvartové a kvintové akordy, ba ojedinele aj septimový (prázdny) akord.

Piesne Evy Gabelovej majú poväčšine veľkorozsahové melódie, avšak celkom odlišné od českých inštrumentálnych melódií. Niektoré z nich pripomínajú novouhorské typy, pričom však nejde o schematické príklady, ale o melódie s transmutáciami tónov, vybočujúce z tóniny, alebo o hypotónálne melódie. Je úplne

pochopiteľné, že Janáčka zaujali a že ním poverení zberatelia zrejme vedeli, čo majú z bohatého repertoáru dokumentovať na fonografe. V tejto súvislosti si spomínam na článok Zuzany Martiná kovej (*Hudobný život* '98, č. 3) s názvom *Je Janáčkoví bližšia mo - dálna košela, či tonální kabát?* Totiž aj české piesne nachádzajúce sa v tomto vydaní, sú vo väčšej miere modálne. Janáček so svojím bytostným vzťahom k ľudovej piesni mal nepochybne možnosť uplatňovať svoj ambivalentný vzťah k nej: nechať sa inšpirovať jej osobitnosťami a zároveň vo svojej folkloristickej činnosti vyberať z nej to, čo mu bolo blízke. Konfrontácia zápisov piesní so zvukovými záznamami (príčom musíme brať do úvahy nielen mieru skreslenia zavineného nedokonalým prístrojom, ale aj nevyhnutné dodatočné zvukové filtrovanie) ukazuje, že vývoj prekonal nielen názory na ľudovú pieseň, ale aj spôsob jej zapisovania. Hoci Béla Bartók už v tom čase vyberal stupnice tak, aby sa zápis končil finálnym tónom g', tu sa na túto zásadu neprihliadalo. Môže to súvisieť aj s absolútnym sluchom zapisovateľov, ktorí zapisovali pieseň v jej realnej polohe, bez ohľadu na množstvo predznamení. Občasné zložité a meniace sa taktové štruktúry zasa svedčia o úsilí dať do súladu slovnú a hudobnú deklamáciu. Troj- až štvornotové ozdoby spevu vo voľnom prednese počut' v nahrávke iba ako jednoduchý sklz na nasledujúci tón, čo je bežná maniera, v tomto prípade však relativizujem svoj postreh vzhľadom na technickú kvalitu záznamu. Otázka starších zápisov ozdobovaného spevu na Slovensku je však aj vzhľadom na iných autorov (napríklad Karola Plicku) ešte stále otvorená. Moje poznámky predstavujú v podstate kritiku zápisu, ktorá je povinným prístupom k starším prameňom. V ukázkach nahratých na CD vloženom do knižky nejde o nahrávky na počúvanie pre potešenie, ale o primárny dokument, možno povedať dokument „folklorno-archeologický“, ktorý je príspevkom k histórii českej aj slovenskej folkloristiky.



S potešením konštatujem, že ako Béla Bartók svojho času ukázal príklad, ako treba pozeráť na folklór bez nacionalistického obmedzenia, tak aj vydaný dokument je prejavom veľkorysosti a odborného nadhľadu.

SOŇA BURLASOVÁ



## PHILIP GLASS KUNDUN

hudba k rovnomennému filmu pre tibetské rohy a činely, pikolo, flautu, hoboj, klarinet, basklarinet, fagot, kontrafagot, lesný roh, trúbku, basový trombón, bicie nástroje, harfu, klavír, čelestu, syntezátor, violončelo a spievajúcich mníchov  
Michael Riesman, dirigent  
NONESUCH 7559-79460-2, 1998?

„Philip Glass je úžasne citlivým umelcom a silný emotívny účinok jeho hudby vychádza zo samého srdca filmu. Dojem v poslucháčovi pretrvá po celé dni. Krása, čaro, veľkoleposť a preduchovnosť tejto partitúry nám pomáhajú cítiť tep odvíjajúceho sa príbehu. Filmový obraz je v mojej mysli už nerozlučne spätý s Glassovou hudbou.“ Slová režiséra Martina Scorseseho o spolupráci s Philipom Glassom na jeho najnovšom filme Kundun sú iste úprimným komplimentom renomovaného režiséra rovnako renomovanému skladateľovi. Glassova hudba je naozaj pôsobivá, ale všetkého veľa škodí. Cynik by povedal: „Omáčka!“ Zachovajme sa však férovo a pozrime sa na Glassovu skladbu trizvými očami. Kundun je film o 14. dalajlámovi a či sa to tvorcom páči alebo nie, vždy sa bude dávať do súvisu so súčasnou hollywoodskou vlnou záujmu o tibetskú kultúru. Ja som film nevidel a priznám sa, že voči filmom tohto druhu mám predsudky. Môžem sa vyjadriť len o hudbe, ktorá moju neďôveru voči filmu neznižila.

Hádam nemusím hovoriť, že nejde o nijaký amaterizmus či trápny pokus o spojenie hudby Východu a Západu. Glass, údajne vyznávač budhizmu, nie je slon v porceláne a vie, čo má v danom priestore robiť. Hudba, ktorú k filmu skomponoval, je vyvážená, s presne zvoleným opojným zvukom, jednoduchá vo svojej repetitívnosti. Pri všetkej presvedčivosti tohto druhu však nedokážem prijať koncept monumentalizácie autentickú tibetskú hudbu. Možno táto alergická reakcia vychádza zo skúsenosti so slovenským folklórom a jeho symfonickou štylizáciou v päťdesiatych rokoch. Lebo ak to trochu pritiahneme za vlasy, ide o niečo iné?

Estetické ohľady nabok, nahrávka hudby k filmu Kundun ponúka pestrý, technicky dobre zvládnutý zvukový svet. Spevy tibetských mníchov sú ako stvorené pre hlboké zádrže, nad ktorými sa pravidelne opakujú sledy durových a najmä molových trojzvukov. Vyniká aj vhodné využitie tibetský činel, znejúci ako západná verzia nástroja pri spomalenom prehrávaní zvukového záznamu. Pri pohľade na inštrumentáciu udivuje výsledný zvuk, ktorý pripomína symfonický orchester. Našinec ocení aj takú samozrejmosť, ako je rytmická presnosť a spoľahlivosť interpretov. Glassove jemné polymetrické hry by pôsobili trápne, keby niekto z účinkujúcich zaváhal. Ak ma niečo na Glassovi fascinuje, tak je to práve samozrejmosť, s akou jeho súbor dokáže realizovať strojové tirády nôt a neustále sa meniace metrum. Je to málo alebo veľa? Ako kde.

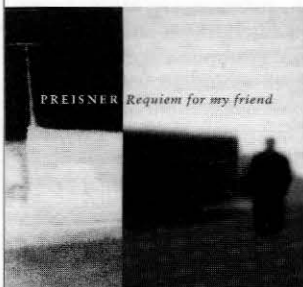
PETER ZAGAR

## ZBYGNIEW PREISNER REQUIEM FOR MY FRIEND ERATO DISQUES S. A., 1998

Sinfonia Varsovia  
dirigent Jacek Kasprzyk  
Varšavský komorný zbor, zbornajster Ryszard Zimak  
Elżbieta Towarnicka soprán

Ak Kieslowského filmy patria medzi skvosty európskeho filmového umenia, možno to povedať analogicky aj o suges-

tívnej hudbe, ktorá je ich dôležitou súčasťou. Autor väčšiny partitúr k filmom tohto nedávno zosnulého poľského režiséra, Zbigniew Preisner, však teraz po prvýkrát vstúpil na pevninu predsa len trochu odlišnú – napísal svoje prvé „nefilmové“ dielo, okrem nahrávky predurčenej aj na koncertné predvádzanie. Hudba Requiem for my friend, vynárajúca sa z tajomného ticha a opäť v ňom miznúca, je venovaná priamo Krzysztofovi Kieslowskému. Práve on bol plánovaným režisérom zamýšľaného spoločného projektu, ktorý mal mať niekedy v budúcnosti premiéru na aténskej Akropole: príbehu života, predstaveného a stvárneneho v akomsi spojení mysterióznej hry a opery. Život sám však spôsobil, že udalosti sa vyvíjali inak – toto Requiem je spomienkou i rozlúčkou zároveň.



Čo prináša tento skladateľov prvý „autonómny opus“? Na jednej strane (ak by sme mali byť trochu kritickí) tu nenájdem nič, čo by sme od Preisnera neočakávali, na strane druhej to však nijako neuberá na presvedčivosti a až existenciálnej opravdivosti hudby tejto zádušnej omše. Musím sa priznať, že pri jej počúvaní sa mi mimovoľne vybavili niektoré scény filmov Preisnerovho priateľa s charakteristickou atmosférou (Dekalóg, cyklus Tri farby, Dvojité život Veroniky). Ticho preniká všade, je rovnoprávnou a určujúcou zložkou hudby ponorenej do seba, hudby, niekde vytvárajúcej priestor pre meditáciu, inde zase znepokojujúcej nástojčivým opakovaním výrazných motívov. Ani Requiem, nezaprie filmovú erudíciu skladateľa, tá však nemá za následok akýsi patetický „úžitkový produkt“, ale prejavuje sa len

v jednoduchosti a pôsobivosti skladby. Úspornosť hudobných prostriedkov, nevela nástrojov i celková prieslačnosť tu dosahujú maximálny účinok. Expresívne, úderné zborové pasáže evokujú inšpiráciu Carlom Orffom, pri takmer až nečujnom pianissime sláčikových nástrojov si zase spomenieme na hlbokú religiozitu i pokoru, vyžarujúcu z diel Arvo Pärta. Treba uznať, že orchestru Sinfonia Varsovia pod taktovkou Jaceka Kasprzyka a Ryszardom Zimacom vedenému Varšavskému komornému zboru sa podarilo doviest zámerného autora k dokonalosti: Requiem for my friend je vskutku hudbou s podmanivým výrazom. Hoci text prvej časti diela (Requiem) je latinský a v druhej (Life) počut aj gréčtinu, záverečná modlitba Postscriptum zaznie v skladateľovej rodnéj reči – poľštine: „Panie Boze wspomóż nas...“

SLAVOMÍR KREKOVÍČ

## PHAROAH SANDERS SAVE OUR CHILDREN (1998) VERVE/POLYGRAM 557 297-2

1. Save Our Children – 2. Midnight In Berkeley Square – 3. Jewels of Love – 4. Kazuko – 5. The Ancient Sounds – 6. Far-Off Sand

Pharoah Sanders – tenor a soprán saxofón, perkusie, spev  
William Henderson – klavír, harmónium  
Bernie Worell – klávesové nástroje  
Tony Cedras – harmónium  
Alex Blake – kontrabas  
Zakir Hussain – perkusie  
Trilok Gurtu – perkusie  
Abdou Mboup – talking drum, spev  
Abiodun Oyewole – spev  
Asante – spev



Fenómén world music, ktorý sa pomaly, ale neodbytné vtiera do našej prítomnosti – i napriek nepochybnéj perspektívnosti a nutnej akceptovateľnosti – spôsobuje istú

relativizáciu štýlových a žánrových kritérií. Jeho všežravé chútky smerujú aj k niektorým hudobným artefaktom, ktoré sme si zvykli nazývať jazzom. Pritom nie je podstatné, či sa stanú terčom tejto rekvalifikácie produkty nové, alebo produkty dávnejšie, kedysi zdanlivo fixne zaradené. Často stačí len náznačok.

Nebude preto prekvapením, ak podľahne (ak už nepodľahol) i najnovší album jedného z niekdajších čelných predstaviteľov edičného radu New Thing vydavateľstva Impulse, saxofonistu Pharoaha Sandersa, skloňovaniu v naznačených súvislostiach. Nejde len o náznačky. Inšpirácia z výletu do Afriky v roku 1994, úspešne zhmotnená na Sandersovom debute *Message from Home* vo vydavateľstve Verve, nevyprchala ani po štyroch rokoch. Album *Save Our Children* bezprostredne nadväzuje na svojho predchodcu. Ani tu už síce nenájdeme úplný Sandersov obraz africkej dediny z prelomu 60. rokov, s gongami, zvonmi, hrkačkami a búrlivými výtrznosťami tenorsaxofónu z azda najosobitejším tónom v histórii džezu. Vo svojej bližšej sa šesťdesiatke odzrkadľuje Sanders vytúžený stratený domov svojich dávných predkov skôr s umiernenou vyrovnanosťou a patričnou dávkou sentimentu i melanchólie. S týmto druhom emócií pracujú aj rozvláčne lyrické, takmer ambientné plochy, charakterovo blízke úvodným časťami indických rág, ktorých sladká, éterická, zvukovo podmanivá „bezobsažnosť“ vypovedá skôr o Sandersových prioritných ambíciách duchovných než hudobných. On sám svojím nedávnym prianím tvoriť hudbu s liečivými účinkami takéto konštatovanie nakoniec aj potvrdzuje. Komunikácia sa tu teda uskutočňuje (alebo by sa mala uskutočňovať) aj v iných ako hudobných rovinách.

AUGUSTÍN REBRO

## BRET'S FRET'S EUROPEAN RENDEZVOUS (1997)

HOT WIRE RECORDS,  
EFA 12481

1. *Sub Gourmet* – 2. *Fretprints* – 3. *Watchit!* – 4. *Castle Minwood* – 5. *Glass Wells* – 6. *After the gig* – 7. *Jaco* – 8. *Together*

Bret Willmott, Martin Koller, Philipp van Endert, Juraj Burian, Ola Forsell, Alex Gunia – gitary  
David Wiesner – basgitarra  
Johan Svensson – bicie  
David Spak – perkusie, spev



Bret's Frets je medzinárodná formácia, ktorá vznikla roku 1994 na pôde slávnej Berkley College of Music v Bostone z iniciatívy profesora hry na gitaru Breta Willmotta. Jej členmi boli bez výnimky vtedajší študenti Berkley. Okrem rytmiky (nemecký basgitarista David Wiesner a švédsky bubeník Johan Svensson) a Willmotta sa v Bret's Frets angažovalo päť mladých slubných jazzových gitaristov: Martin Koller (Rakúsko), Philipp van Endert (Nemecko), Ola Forsell (Švédsko), Bobby Rodgers (USA) a Juraj Burian (Slovensko). V rámci turné po Európe sa pod hlavičkou The Berkley Student All-star Guitar Ensemble zúčastnili v októbri 1994 aj na Bratislavských jazzových dňoch. V októbri 1997 Bret Willmott takmer v identickej podobe znovu oživil svoj projekt, (Bobbyho Rodgersa vystriedal nemecký gitarista Alex Gunia) pre dvojtyždňové európske turné, v rámci ktorého vznikla v kolínskom AtM štúdiu nahrávka *European Rendezvous*. Repertoár Bret's Frets, štýlovo prispôbený temperamentu jednotlivých hráčov, pochádza – až na skladbu *Jaco* od Pata Methenya, *Fretprints* (slovná parafráza skladby Footprints) Waynea Shortera a jednu pôvodnú skladbu Philippa van Enderta – z pera Breta Willmotta. Pri zachovaní základnej rockovo razantnej orientácie skupiny s dôrazom na nevtieravú melodicnosť a niekedy až lyrickosť, či inými slovami komunikatívnosť, bez zbytočných kompromisov,

počíta repertoár (v rovine rytmických, či harmonických zmien, prípadne zmien nuansí v kolorite jednotlivých skladieb) s poskytnutím optimálnych podmienok pre sólové zažiarenie všetkých hráčov. Ak teda počúvame sólo napr. Juraja Buriana, môžeme čakať jemne latinizovaný sprievod. Pri nástupe sóla rakúskeho legatového hráča Martina Kollera (epigónsku podobnosť s hráčskym štýlom anglického gitarového novátora Allana Holdswortha si nemožno nevšimnúť) sa zas hodí jednoduchší (napr. klasická bluesová postupnosť v skladbe *Fretprints*), prípadne modálny harmonický plán. Hroziacu rôznorodosť eliminujú vkusne, orchestrálne koncipované aranžmány Breta Willmotta, vytvárajúce v sprievodoch zaujímavé komplementárne rytmicko-melodické štruktúry. Hoci by bolo možné očakávať, že skupina so šiestimi sólovými gitarami (počítané aj s Willmottom) bude neproporčne presadzovať sólové exhibície pred koncepčnou vyváženosťou skladieb, v prípade albumu *European Rendezvous* treba s uspokojením konštatovať, že je to presne naopak. Isté výhrady by azda bolo možné adresovať na surovú zvukovú ostrosť nahrávky, ktorá predovšetkým v sólach rušivo obnažuje niektoré interpretačné „kazy“.

AUGUSTÍN REBRO



## MARYAM MURSAL THE JOURNEY

REAL WORLD 70198

Maryam Mursal – spev  
Soren Kjar Jensen – basové gitary,  
klávesy  
Lars Daugaard Nielsen – bicie  
Jacob Andersen – perkusie  
Turid Norlund Christensen – spev

Kasper Soderlund Jensen – gitary

Peter Gabriel bol vždy zárukou seriózneho umeleckého prístupu. Platí to aj pre jeho gramofónovú firmu Real World. Od roku 1989 vyšlo pod značkou „Reálneho sveta“ vyše sedemdesiat albumov. Nie všetky búrali múry Jericha, nie všetky obsahovali komerčný potenciál, ale ani jeden neklesol do šedej podpriemernosti. Minulý rok sa Real World blýsol dvoma výnimočnými albumami. Jeden nahral Bengáľčan Paban Das Baul spolu s Angličanom Samom Milsom pod názvom *Real Sugar*, druhý somálska speváčka Maryam Mursal. Posledne menovaný album dostal priliehavý názov *The Journey* (Cesta). Maryam totiž po rozpútaní občianskej vojny prešla aj so svojimi piatimi deťmi strastiplnú cestu púšťou do Kene, odkiaľ zas odišla do Dánska. Pôvodne bola sólovou speváčkou tristočlenného súboru Národného divadla v Mogadiši. Najprv nahrala CD *New Dawn* s akustickou somálskou skupinou Waaberi pre pobočku WOMAD, firmou Real World vyhradenú rýdzo etnickým projektom. *New Dawn* však asi znel európskym ušiam jednotvárne, preto sa Maryam vydala overenou cestou v štýle typického gabrielovského kultúrneho crossoveru a svoj sólový debutový album *The Journey* otvorila zvukom štúdií Real World, opradených povestou malého technického a architektonického zázraku. Základnú zostavu jej nahrávacieho tímu tvorili dánski hudobníci, na aranžérsku prácu sa podujali Simon Emerson a Martin Russell, muži, ktorí preukázali svoje schopnosti v spájaní elektroniky s etnikou v projekte Afro Celt Sound System, na perkusie bubnuje jeden z najobsadzovanejších súčasných bubeníkov, Egyptan Hossam Ramzy. *The Journey* otvára nahrávka *Lei Lei*, trochu pripomínajúca Gabrielov hit *Sledgehammer*, najmä zásluhou nasamplovanej dychovej sekcie zo skladby *Chicken Talk*, pochádzajúcej zo slávneho albumu *Mambo* nenapodobiteľnej peruánskej speváčky Ymy Sumac. V druhej nahrávke



ke *Kufilaw* sa ozve aj hlas Petra Gabriela a spolu s tanečnou pesničkou *Sodewou* tvoria melodicky najchytľavejšiu a štýlovo najprístupnejšiu časť albumu *The Journey*. Zvyšok pozostáva z melodického experimentovania, vrcholom sú azda etnicko-ambientné zvukové plochy v počítačovej koláži *Hamar*. Maryam spieva v rodnom jazyku, čo je na scéne world music takmer samozrejmosť, pretože jazyky úzko súvisia so spôsobom spevu. Pri počúvaní Maryamovej hudobnej cesty bude pravdepodobne každému jasné, že prechádza krajinou, v ktorej sa krížia černošské náboženstvá s moslimskou vierou a somáľčina s arabčinou.

MIRO POTOČEK

## CYRIUS LA BANDA

RUE BLEUE 023032/98

Neviem, či už niekto dokázal presne určiť, kedy a kde vznikol pop, pretože to, čo dnes chápeme pod týmto pojmom, existovalo pravdepodobne od nepamäti. Francúzska pieseň (šansón) má minimálne tisíc rokov. Rebelskí goliardi, vznešení trubadúri, ľudoví žongleri, korporácie minstrelv (asi prvých profesionálov), festivaly pod holým nebom (dnes módne open air)... Protest songy, underground, to všetko tu už dávno bolo. Francúzi aj v posledných rokoch akoby nenápadne a nenásilne podmieľali piedestál angloamerickej scény. Priemerný našinec, ovplyvnený vysielaním MTV Europe a slovenskými komerčnými rozhlasovými stanicami, nemá ani tušenia o množstve a kvalite nových, mladých francúzskych interpretov a skupín. Z Paríža sa stalo multikultúrne centrum. Nenadarmo si francúzski publicisti vymysleli epiteton „Paris la capital de worldmusic“. Dnešné Francúzsko sa hemží hudobníkmi z bývalých zámorských kolónií. Uplatnenie tu môžu nájsť aj Rusi, Macedónci alebo Uzbeki – dvere sú otvorené pre každého. Boomom posledných dvoch rokov je aj kubánska hudba. Castrova cenzúra para-

doxne zachránila pôvodnú kultúru Kuby pred amerikanizáciou. Vo Francúzsku má latinskoamerická hudba zeleň. Samotní Francúzi hrajú kubánsku hudbu – napríklad skupina Mambomania, alebo spevák a skladateľ Cyrius Martinez, skrátene prezývaný Cyrius, a jeho skupina La Banda. Cyrius odcestoval na Kubu a v Santiagu nahral excelentný album so starými kubánskymi hudobníkmi. Výsledok je bez nadsázky oča-rujúci. Parížsky šarm a elegancia prevrapujúco ladia s tradičnými kubánskymi štýlmi son, rumba, danzon, habanera. Spleť unášajúcich rytmov, krkolomných, no melodických variácií s ľahkosťou nadýchaných rezkou dychovou sekciovou, spolu s kontrabasom, akordeónom, huslami, gitarou tres, klavírom a tekvicovými rumbovými guľami maracas a syntetizátormi superproducenta Philippa Eidela vytvára plážovú atmosféru pohody nahrávkam, ktoré by v nešetrných rukách mohli ľahko sklžnúť do gýčovitosti. Cyrius a jeho La Banda je skrátka projekt, ktorý by mal nadchnúť poslucháčov rôznych vekových kategórií a štýlového zamerania. Len sa treba bez predsudkov poddať slnkom a morským vzduchom nasýtej hudbe francúzskeho Orfea – Cyria.

MIRO POTOČEK

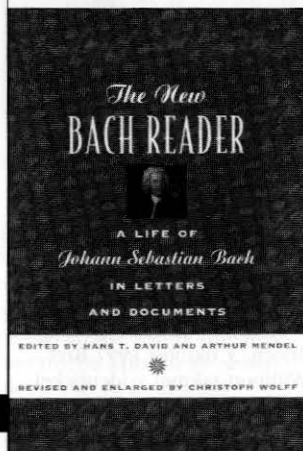
## KNIHY

### THE NEW BACH READER. A LIFE OF JOHANN SEBASTIAN BACH IN LETTERS AND DOCUMENTS.

Ed. T. David & A. Mendel. 1945 / R. ed. Ch. Wolff. W. W. Norton & Comp., New York – London 1998.

Poprední americký muzikológovia Hans T. David (1902–1967), profesor na University of Michigan, autor početných vedeckých prác, o. i. rozsiahlej štúdie o *Hudobnej obeti*) a Arthur Mendel (1905–1979), profesor na Princeton University, editor periodika *Journal of the American Musicological Society* a editor Bachových Jánových paší v rámci súborného vydania skladateľových

diel), sú autormi, resp. editormi súboru dokumentov o živote a diele J. S. Bacha, ktorý po prvýkrát vyšiel roku 1945, neskôr v reedíciách v rokoch 1966 a 1972. Najnovšia reedícia, pod ktorú sa podpísal Christoph Wolff, profesor a dekan na Graduate School of Arts and Sciences at Harvard University, spolueditor časopisu *Bach-Jahrbuch*, hlavný autor práce *The New Grove Bach Family*, jeden z najznámejších bachovských bádateľov súčasnosti, obsahuje vyše 400 pramenných dokumentov (asi o 100 dokumentov viac ako pôvodné vydanie). Hoci Johann Sebastian Bach nezanechal takmer nijaký osobný záznam, osobne lade-ných korešpondencií, priame svedectvá, umožňujúce priamy pohľad na jeho spôsob myslenia, názory na hudbu, rodinné zázemie, možno si vytvoriť ucelený obraz o jeho osobnosti prostredníctvom množstva



úradných dokumentov, žiadostí, účtov, odborných posudkov na organy, posudkov na žiakov a ď. Zvyšok informácií si pozorný čitateľ nájde medzi riadkami, v rade ďalších dobových dokladov priamo súvisiacich s Bachovou osobnosťou. Edíciu dopĺňajú početné faximile titulných listov Bachových tlačí z obdobia jeho života, preklad Forkelovej monografie o J. S. Bachovi z roku 1802 (v nej sa v kapitole o Bachovskej rodine dočítame, že „... Praotcom tejto rodiny, ktorá sa stala takou významnou v dejinách hudby, bol Veit Bach. Bol pekárom v Pressburgu (Bratislave), v Uhorsku; po vypuknutí

náboženských nepokojov v 16. storočí však bol nútený hľadať si iné miesto svojho trvalého bydliska. Zo svojho majetku zachránil čo mohol a odišiel s ním do Durínska, kde dúfal nájsť mier a bezpečnosť...“), chronológiu udalostí jeho osobného a profesionálneho života, nekrológ C. Ph. E. Bacha a J. F. Agricola, faximile radu rukopisov a 19. pohľady a názory osobností 19. storočia na J. S. Bacha a množstvo ďalšieho materiálu. Všetky staršie komentáre sú revidované v zmysle najnovších výsledkov bachovského bádania.

## SOURCES READINGS IN MUSIC HISTORY

Ed. Oliver Strunk, R.ed. Leo Treitler. New York, W. W. Norton 1998.

Antológia prameňov k dejinám hudby, ktorú roku 1950 po prvýkrát vydal Oliver Strunk, vyšla teraz v reedícii Lea Treitlera. V nej nový editor rozšíril prezentované pramene najmä o texty autorov 20. storočia: Arnolda Schönberga, Igora Stravinského, futuristov i Carla Dahlhausa. Práca vyšla v jedinom zväzku, ale je prístupná aj v čiastkových zväzkoch podľa historických období (starovek, stredovek, renesancia, barok, 18. storočie, 19. storočie, 20. storočie). Pre historikov a študentov hudby nepostrádateľná publikácia, no zaujímavá a poučné čítanie aj pre všetkých milovníkov hudby, uprednostňujúcich priame informácie pred sprostredkovanými.

LA

## SEDLICKÝ, TIBOR K DEJINÁM ZBOROVÉHO SPEVU NA SLOVENSKU 3. O JUBILUJÚCICH SKLADATE- LOCH – DIRIGENTOCH – SPEVÁCKYCH ZBOROCH.

Univerzita Mateja Bela v spolupráci s Literárnym a hudobným múzeom a Národným osvetovým centrom v Bratislave s finančným príspevom ŠFK Pro Slovakia a HO Matice slovenskej. Banská Bystrica 1998. 47 str.

## ACTA UNIVERSITATIS MATTHIAE BELLII.

Zborník Fakulty humanitných vied

UMB, sekcia vied o umení a vied o športe 2. Vedecká redaktorka doc. PhDr. Eva Langsteinová, CSc. Banská Bystrica, Fakulta Humanitných vied UMB 1998. 278 str.

Na sklonku minulého roka vyšli v Banskej Bystrici dve publikácie spojené s vysokoškolským hudobným prostredím tohto mesta. Na prvej sa popri Univerzite MB podieľali tiež Literárne a hudobné múzeum, Národné osvetové centrum v Bratislave a Hudobný odbor Matice slovenskej v Martine za finančnej podpory Štátneho fondu Pro Slovakia. Jej autorom je dlhoročný pedagóg bývalej Pedagogickej fakulty Tibor Sedlický, ktorý dodnes rozvíja svoje bádania v oblasti zborového spevu na Slovensku. Zúročil ich už v treťom diele publikácie *K dejinám zborového spevu na Slovensku*. Prvý diel sme na stránkach *Hudobného života* komentovali (HŽ 97/3, s. 8). Druhý diel periodikum nezaregistrovalo. Štruktúra Sedlického publikácií je v podstate totožná. Uvádza základné biografické údaje o hudobných skladateľoch i dirigentoch-zbormajstroch speváckych zborov a zaoberá sa históriou zborov. Od druhého dielu sa autor snaží zaevidovať všetky zborové skladby (i vokálno-inštrumentálne) a roztriediť ich podľa typu speváckych zborov. Treba pripomenúť, že jeho encyklopedické heslá sa viažu na jubileá jednotlivcov a telies. V druhom diele spracoval biografiu a tvorbu šestnástich skladateľov, desiatich dirigentov a dvadsaťjeden jubiliujúcich speváckych zborov.

Tretí diel dejín zborového spevu na Slovensku prináša na začiatku biografiu a zborovú tvorbu hudobných skladateľov, ktorí si roku 1998 pripomínali životné jubileá. Začína sa 145. výročím narodenia Milana Licharda, pokračuje jubileom Frisca Kafendu a ide cez Jána Kraska Zápotockého, Ladislava Slanečka, Jána Gajdoša, Eugena Suchoňa, Jozefa Kresánka, Bartolomeja Urbanca, Tibora Freša, Jána Hrka, Jaroslava Meiera, Jozefa Malovca, Pavla Bagina až po Víťazoslava Kubičku. V časti dirigenti-zbormajstri autor uvádza šestnásť osobností zbo-

rového spevu – od najstaršieho Jána Strelca po najmladšieho Štefana Sedlického. Roku 1998 autor spracoval činnosť siedmich v tom roku jubiliujúcich speváckych zborov. Postupuje od najstaršieho, 115-ročného Zvolenského speváckeho zboru, po najmladší, 15-ročný zbor Collegium Technicum z Košíc. Aj tretí diel, podobne ako prvý, obsahuje Dodatok mapujúci osobnosti a telies, ktoré autor neuviedol v predchádzajúcich publikáciách. Uvádza v ňom 36. výročie narodenia hudobného skladateľa Petra Zagara, ôsmich dirigentov a sedem speváckych zborov.

Publikácie o dejinách zborového spevu na Slovensku sa v zamýšľanom projekte mapovania tejto kultúrnej aktivity stanú nepochybne základným kompendiom problematiky. Projekt má ambície poskytnúť verejnosti do roku 2000 základné biografické údaje o skladateľoch, ich zborovej tvorbe, dirigentoch-zbormajstroch i speváckych zboroch, ktoré si v tejto perióde pripomenú svoje jubileum. Tým sa do 5-ročného projektu dostanú všetci, ktorí aktívne pracovali na poli zborovej tvorby.

Druhým edičným počinom UMB je zborník Fakulty humanitných vied. Je to už II. zborník sekcie vied o umení a vied o športe. Zborník obsahuje i časť, pod ktorú sa podpisuje Katedra hudobnej a estetickej výchovy univerzity. Prvý z ôsmich príspevkov je od Ivana Hrušovského. Na malom priestore sa pokúša venovať situácii zborovej tvorby na Slovensku. Vzhľadom na rozsah autor len konštatuje jej osobitnú situáciu, ktorá si v súvislosti s rozsahom a závažnosťou vyžaduje analytickú štúdiu (ba možno aj školu). Wladyslaw Malinowski (Poľsko) publikuje v zborníku esej *Ako sa stať hudobným kritikom*. Jeho úvahy smerujú k obsahu kritiky, počnúc výberom a zhromažďovaním faktov, kompetenčiami kritika, až po etiku kritiky s presahom do jej percepcie prostredníctvom médií. Ludmila Červená rozvíja svoje dlhoročné bádania o Jánovi Egrym na pozadí vývoja hudobnej kultúry 19. storočia na Slovensku

s dôrazom na výskum v Banskej Bystrici. Prichádza k záveru, konštatujúcemu potrebu egryvskej monografie. Autorom príspevku z etnomuzikologických bádání katedry je Igor Gašpar. Na základe publikovaných výsledkov výskumu J. Kresánka, L. Lenga, O. Elscheke, z mladších E. Orsáryovej (Krekovičovej) analyzuje inštrumentálnu improvizáciu a variáciu ľudových piesní Podpolania. Bohaté praktické skúsenosti z terénu mu umožňujú analýzu mnohých etnomuzikologických otázok (variačná technika predníkov, funkcia sprievodných nástrojov, kontrabas, cimbalu). Stručne uvádza vývinové zmeny ľudovej hudobnej kultúry regiónu. Jana Škvarková analyzuje Rippa-Lüthyovej, Felisovej klavírnu školu a *Klavierschule 2000*. Dospieva k záveru, že všetky tri školy patria medzi školy s modernou koncepciou, využívajúcou najnovšie vedecké poznatky. Esteticko-pedagogický aspekt interpretácie hudobného diela analyzuje Eva Michalová. Na základe verbálneho metatextu, ktorý je výsledkom tejto analýzy, dochádza podľa autorky k novým percepčným možnostiam uchopenia hudby. Pedagogickej interpretácii hudobného diela sa vo svojom príspevku venuje Eva Langsteinová: problém rozširuje o metodiku počúvania hudby, svoje snaženia dokumentuje na interpretácii Schubertovej piesne *Kráľ duchov* tak, že stanovuje päť úrovní analýzy – od genetickej, cez sémantickú, štruktúrnu, axiologicko-funkčnú až po esteticko-zážitkovú. Úroveň vyučovania hudobnej výchovy na Ostravsku si vo svojom príspevku všíma Zora Stiborová, pričom prichádza k záverom, ktoré by mohli skvalitniť vyučovanie hudby. V prílohe uvádza výpovede pedagógov PF v Ostrave o podmienkach a problémoch umeleckej výchovy na tejto škole.

Obe publikácie predstavujú šírku súčasného vedeckého i pedagogického hudobného myslenia vo vysokoškolskom prostredí Banskej Bystrice. Snaženia T. Sedlického smerujú k istému typu syntézy konkrétneho problému, zborník je

výstupom parciálnych bádání jednotlivých autorov. Výsledky ich snažení by mali byť prirodzenou súčasťou vedeckej, hudobnej, výchovno-vzdelávacej i kultúrno-osvetovej komunity Slovenska.

MILOŠ ŠÍPKA

## ANSELM GERHARD: THE URBANIZATION OF OPERA: MUSIC THEATRE IN PARIS IN THE 19TH CENTURY.

Anglický preklad vyšiel v University of Chicago Press 1998.

Autor považuje typ tzv. grand opéra za príznačný produkt kapitalizmu určený buržoáznej spoločnosti 19. storočia, podobne ako ním boli v tom období sa rodiace banky, železnice a pod. Nové témy a spôsoby ich spracovania v operách Meyerbeera, Aubera či Rossiniho až po Verdiho označuje Gerhard za predchodcov dnešných filmových scenárov. Filmová technika spätného záberu a súbefnosť udalostí pracujúce s filmovými strihmi vnášajú do priebehu niektorých diel (*Hugenoti* a *Nemá z Portici*) nové napätia, ktoré podľa autora približujú tento druh opery viac k Alfredovi Hitchcockovi ako k divadelnej, resp. opernej praxi 19. storočia.

R

## KALEIDOSKOP

Stredobodom záujmu trhu zvukových nosičov sa stávajú nové edície, vydávané majiteľmi zvukových archívov: spoločnosť Philips založila špeciálnu edíciu veľkých klaviristov 20. storočia, Medzinárodná súťaž Van Cliburn vydáva súťažné nahrávky svojich víťazov, BBC otvorila svoje archívy a naštartovala dlhý rad historických nahrávok. Podobne učinil aj Newyorský filharmonický orchester, ktorý vydal vlastné archívne live nahrávky s dielami jedného zo svojich najväčších hudobných riaditeľov G. Mahlera pod taktovkou B. Waltera, J. Barbirolliho, L. Stokowského, G. Soltiho, P. Bouleza, Z. Mehtu a ďalších. Dvanásť kompaktných diskov sprevádzajú dva zväzky komentárov a esejí na 500 stranách, ako aj nahrávky rozhovorov o Mahlerovi s B. Walterom, L. Stokowskim a J. Barbirollim a rozhlasovej relácie o Mahlerovi zo 60. rokov.



# KAM KEDY] MAREC

## SLOVENSKÁ FILHARMÓNIA

**2.3. Musica aeterna**, Peter Zajčiek; Martina Lesná, Kamila Zajčiková, Jana Pastorková; réžia Zuzana Lacková  
*D. Scarlatti: Sinfonia; A. Scarlatti: Sonáta a mol pre flautu, sláčiky a basso continuo*  
 A. Corelli: *Concerto grosso D dur op. 6 č. 7; G. F. Händel: Aminta e Fillide, kantáta pre dva soprány, sláčiky a basso continuo* (poloscénicke predvedenie)

**4.3. a 5.3. Slovenská filharmónia**, Ondrej Lenárd; **Ženský zbor SFZ**, Jan Rozehnal; **Bratislavský chlapčenský zbor**, Magdaléna Rovňáková; Jitka Sapara Fischerová  
 G. Mahler: *Symfónia č. 3 d mol*

**9.3. Tokijskí sólisti**, Yasushi Akamatsu; Mari Fujiwara  
 J. S. Bach: *Prelúdium BWV 869; G. Rossini: Sonáta č. 2 A dur; J. Haydn: Koncert pre violončelo a orchester C dur Hob. VIIb:1; W. A. Mozart: Divertimento D dur KV 136; B. Bartók: Rumunské tance*

**10.3. Slovenský komorný orchester**, Bohdan Warchal; Jane Thomsen, Ján Slávik  
 A. Vivaldi: *Sinfonia G dur RV 146; Koncert pre violončelo a orchester h mol RV 424; Koncert pre flautu a orchester F dur (Morská búrka RV 433); Koncert pre flautu a orchester g mol (Noc) RV 439; Koncert pre štvoro huslí a orchester h mol RV 580; Concerto grosso d mol RV 565*

**11.3. a 12.3. Slovenská filharmónia**, Vladimír Verbitskij; Vladimír Krainev  
 M. I. Glinka: *Ruslan a Ludmila, predohra k opere; S. Rachmaninov: Koncert pre klavír a orchester č. 2 c mol op. 18; P. I. Čajkovskij: Symfónia č. 5 e mol op. 64*

**16.3. Moyzesovo kvarteto**; Ivan Gajan  
 M. Ravel: *Sláčikové kvarteto F dur; H. Dutilleux: Aínsi la nuit; C. Franck: Klavírne kvinteto f mol*

**18.3. a 19.3. Slovenská filharmónia**, dirigent Kazuhiko Komatsu; Hagai Shiham Koichi Kishi: *Japonská suita pre orchester; Harusame; Hanami; F. Mendelssohn Bartholdy: Koncert pre husle a orchester e mol op. 64; A. Dvořák: Symfónia č. 8 G dur op. 88*

**21.3. Symfonický orchester Konzervatória v Bratislave**, Július Karaba  
 G. Donizetti, L. v. Beethoven, W. A. Mozart, S. Prokofiev

**24.3. Dvořákov komorný orchester**, Mário Košík; Ženský spevácky zbor, Nagoya, Tamiko Ohashi  
 G. B. Pergolesi: *Stabat mater*

**25.3. a 26.3. Slovenská filharmónia**, Zdeněk Bilek; Klára Havlíková  
 J. Cikker: *Spomienky op. 25; E. Suchoň: Rapsodická suita pre klavír a orchester; J. Suk: Rozprávka, suita op. 16*

**30.3. Musica aeterna**, John Toll; Kamila Zajčiková, Petra Noskaiová  
 H. Purcell: *Pavana g mol Z 752; Ciaconna g mol Z 730; A. Scarlatti: Infirmita vulne-*

*rata, moteto pre alt, sláčiky a basso continuo; A. Vivaldi: Sinfonia h mol (Al Santo Sepolcro) RV 169; G. B. Pergolesi: Salve Regina pre soprán, sláčiky a basso continuo; P. A. Locatelli: Sinfonia f mol; A. Scarlatti: Stabat Mater pre soprán, alt, sláčiky a basso continuo*

## ŠTÁTNA FILHARMÓNIA KOŠICE

**4.3. ŠFK, laureáti európskych husľových súťaží**, J. M. Händler

**11.3. Strauss Gala**, M. Kudlicki

**18.3. ŠFK**, T. Koutník; D. Jonas, J. Pierce  
 W. A. Mozart: *Koncert pre dva klavíry a orchester č. 10 Es dur; G. Gerschwini: Koncert pre klavír a orchester F dur; L. Bernstein: West Side Story, suita, Candide, predohra*

**25.3. Predveľkonočný koncert k 190. výročiu úmrtia J. Haydna**, T. Koutník.  
**Zbor sv. Cecílie pri Dóme sv. Alžbety v Košiciach**, V. Gurbaľ

## ŠTÁTNY KOMORNÝ ORCHESTER ŽILINA

**9.3. ŠKO**, G. Kugi; M. Koffler, D. Kajetanowicz  
 S. Prokofiev: *Klasická symfónia; J. Holik: Klosterneuburger Suite; A. Jolivet: Koncert pre flautu a orchester; A. Dvořák: Česká suita; G. Gerschwini: Rapsódia v modrom*

**18.3. M. Lapšanský** (klavírny recitál)  
 R. Schumann: *Davidsbundlertänze; E. Suchoň: Malá suita s passacagliou; A. Dvořák: Suita A dur op. 98*

**24.3. (Vrútky), 25.3., 26.3. ŠKO, Žilinský miešaný zbor**, K. Kevický; J. Figura, Z. Baláz, R. Šašina, N. Higoana, H. Štolfová-Bandová, S. Šomorjai, J. Benci  
 J. A. Benda: *Sinfonia in F, J. M. Spërger: Koncert pre flautu, violu, kontrabas a orchester, W. A. Mozart: Requiem*

## OPERA SND

**1.3. V. Bellini: Námesačná**

**3.3. A. Dvořák: Rusalka**

**4.3. G. Verdi: Aida**

**5.3. G. Verdi: La Traviata**

**8.3. P. Mascagni: Sedliacka česť / R. Leoncavallo: Komedianti**

**11.3. G. Puccini: Tosca**

**13.3. G. Rossini: Barbier zo Sevilly**

**15.3. W. A. Mozart: Únos zo Serailu**

**17.3. G. Verdi: Aida**

**19.3. W. A. Mozart: Čarovná flauta**

**20.3. G. Puccini: Bohéma**

**22.3. G. Puccini: Tosca**

**23.3. B. Smetana: Predaná nevesta**

**25.3. G. Rossini: Barbier zo Sevilly**

**26.3. G. Verdi: La Traviata**

**29.3. W. A. Mozart: Così fan tutte (org. predstavenie)**

**30.3. P. Mascagni: Sedliacka česť / R. Leoncavallo: Komedianti**

## BALET SND

**2.3. G. Bizet: Carmen**

**6.3. V. Patejdl-B. Filan: Snehulienka a sedem pretekárov**

**10.3. A. Chačaturian: Spartakus**

**12.3. P. I. Čajkovskij: Labutie jazero**

**16.3. A. Chačaturian: Spartakus**

**18.3. D. Rapoš: Deti Titanicu**

**24.3. P. I. Čajkovskij: Labutie jazero**

**27.3. L. Minkus: Don Quijote**

**31.3. L. A. Minkus: Paquita / S. Rachmaninov: Paganini / J. Strauss: Ples kadetov**

## ŠTÁTNA OPERA BANSKÁ BYSTRICA

**4.3. O. Nicolai: Veselé paničky windsorské**

**6.3. M. Stewart-J. Hermann: Hello, Dolly!**

**9.3. L. Janáček: Jej pastorkyňa**

**11.3. Koncert symfonického orchestra Jána Cíckera**, P. Tužinský, Z. Paulechová-Štiasna  
 V. Didi: *Kvintescencia pre veľký orchester, E. H. Grieg: Koncert pre klavír a orchester a mol op. 16, L. van Beethoven: Symfónia č. 4 B dur op. 60*

**18.3. P. Michaud-Z. Hájková: Sattó (Tanec vetra)**

**20.3. E. Kálmán: Grófka Marica**

**23.3. G. Verdi: Nabucco**

**25.3. W. A. Mozart: Čarovná flauta**

**27.3. M. Stewart-J. Hermann: Hello, Dolly!**

**30.3. P. Michaud-Z. Hájková: Zakázané miesta Bohéma klub**

**31.3. Hudobný salón Jána Petrusa**

## NHC/SLOYKONCERT KONCERTY A LITERÁRNO-HUDOBNÉ PROGRAMY

**1.3. 19.00** Bojnice, Kúpele, LD Mier

Stretnutie pri klavíri  
 Ida Černecká, klavír  
 František Pergler, klavír  
 Enna Grieg, Chopin, Ravel, Bizet

**2.3. 18.00** Malacky, Záhorské centrum kultúry, Synagóga  
 Martin Babjak, barytón  
 Daniel Buranovský, klavír

**7.3. 10.30** Bratislava, Mirbachov palác

Katarína Turnerová, flauta  
 Marián Turner, flauta  
 Debussy, Händel, Krumpfoitz, Zeljenka, Rossini, Donizetti

**11.3. 16.00** Sliac, Kúpele, LD Palace  
 19.00 Žiar nad Hronom, MsKS, sála MsKS  
 Stretnutie s Petrom Michalicom

Peter Michalica, husle  
 Viera Doubková, klavír

**Mozart, Grieg, Martinček, Kodály, Bartók**

**15.3. 18.00** Veľký Krtíš, MsKS, sála MsKS  
 Stretnutie pri klavíri  
 Ida Černecká, klavír  
 František Pergler, klavír

**15.3. 19.00** Bojnice, Kúpele, LD Mier  
 Violončelový recitál

Jozef Lupták, violončelo  
 Eleonóra Škutová, klavír  
 Bach, Schubert, Mendelssohn Bartholdy, Stravinskij, Šostakovič

**22.3. 19.00** Bojnice, Kúpele, LD Mier  
 V čarom svete opery a muzikálu

Eliška Horná, soprán  
 Peter Šubert, barytón  
 Marián Varinský, klavír

**28.3. 10.30** Bratislava, Mirbachov palác  
 Uršula Hrdinová, husle

Elena Händler, klavír  
 Beethoven, Kreisler, Prokofiev, Fauré, Rossini, Castelnuovo-Tedesco

## AP PROJEKT BRATISLAVA

v spolupráci s Mestskou časťou Bratislava-Ružinov, Evanjelickým cirkevným zborom a. v. a Rímskokatolíckym farským úradom Bratislava-Prievoz

**17.3. o 9.00 hod.** - Evanjelický kostol Bratislava-Prievoz, Radničné nám. (spoje 208, 216, 218, 220)

### Vítazstvo kríža

J. Brahms: *O, Traurigkeit*  
 G. B. Pergolesi: *Stabat mater*  
 J. S. Bach: *Christ lag in Todesbanden, kantáta BWV 4*

Účinkujú: Milan Horínek, ev. farár  
 Jozef Garaj, r.-k. farár  
 Stanislav Šurín, organ, Jana Pastorková, soprán, Helga Bachová, soprán, Petra Noskaiová, alt, Martin Majkút, tenor, Stanislav Beňačka, bas;  
 Musica vocalis, zbor a orchester;  
 Branislav Kostka, dirigent

Vstupné dobrovoľné

## STV VÝBER HŽ

**1.3. STV 2, 22. 00**

**Dumky**  
 Televízny hudobný film na hudbu A. Dvořáka. scenár a réžia: P. Weigl

**2.3. STV 1, 22. 05**

**Kinoklub: Život bohém**

# KAM KEDY MAREC

Slávny film na ten istý námet H. Murgera, ktorý sa stal predlohou Pucciniho opery *Bohéma*.

Scenár a réžia: Aki Kaurismäki

### 3.3. STV 1, 22. 15

Art spectrum: Edgar Varese

dokument

scenár a réžia: Mark Kidel

PREMIÉRA

### 5.3. STV 2, 22. 35

Džezové pódium

Ray Brown Trio a James Morrison

Záznam koncertu z Bratislavských džezových dní 1994.

Réžia: Jozef Novan

## RÁDIO DEVÍN VÝBER HŽ

### 1.3.

13.35 Svetová komorná tvorba (D. Helfgott)

22.05 História SOSR

23.05 Musica slovacca (H. Domanský)

### 2.3.

0.00 Z hudobnej ponuky EBU (Orchestre de la Suisse Romande, F. Luisi, D. Barenboim)

10.15 Operné matiné

13.35 J. S. Bach: Umenie fúgy, 2. časť

15.45 A. Dvořák: Stabat mater

19.30 Skladatelia, diela, interpreti (Weber, Mozart, Schubert)

23.05 Slovenské interpretačné umenie (D. Buranovský, J. Pazdiera, Moyzesovo kvarteto)

### 3.3.

9.15 Z tvorby B. Smetanu

13.35 Musica aeterna oslovuje starou hudbou

17.00 Duchovné kantáty J. S. Bacha

19.30 Skladatelia, diela, interpreti (Strauss, Prokofiev, Britten)

23.05 Musica slovacca (S. Hocheľ, J. Hatrík)

23.05 Musica slovacca (S. Hocheľ, J. Hatrík)

### 4.3.

12.00 Gitarový recitál D. Russela

19.30 Z hudobnej ponuky EBU (Sláčikové kvarteto Brusel, Berlínsky symfonický orchester, M. Venzagó)

23.30 Hudba XX. storočia (Prokofiev, Stravinskij)

### 5.3.

10.20 Matiné s komornými orchestrami

13.35 Svetová komorná tvorba (Ravel, Janáček)

16.00 Hviezdy koncertných pódii (L. Stokowski)

19.30 Skladatelia, diela, interpreti (Brahms, Čajkovskij)

23.05 Musica slovacca (Bokes, Podprocký, Dibák)

### 6.3.

13.05 Operný magazín

15.00 Spomienka na J. Cikkeru

19.30 Skladatelia, diela, interpreti (Wagner, Mahler)

### 7.3.

10.35 ABC o hudbe

10.50 Nedel'né matiné (Mendelssohn Bartholdy, Mahler, Janáček)

13.05 Z hudobnej ponuky EBU (Fauré, Dupré, Stravinskij)

19.15 Dialógy s hudbou

20.00 Čo nového vo svete hudby

21.00 A. Catalani: La Wally, opera (R. Tebaldi, M. del Monaco...)

### 8.3.

13.35 Svetová komorná tvorba (Ravel, Janáček)

16.35 Zo slovenskej zborovej tvorby (L. Burlas, Hatrík, Hrušovský, Parík)

19.30 Skladatelia, diela, interpreti (Wagner, Holst, Čajkovskij, Sibelius)

### 9.3.

10.15 Operné matiné (P. Domingo, H. Behrenssová, G. Janowitzová)

13.35 Ekumenia. Hudba bez hraníc, 2. časť (A. Pärt)

15.50 Svetová klavírna tvorba (C. Arrau, V. Ashkenazy)

19.30 Skladatelia, diela, interpreti (Ireland, Gerschwin, Britten)

### 10.3.

0.00 Z hudobnej ponuky EBU (Royal Concertgebouw Orchestra Amsterdam, P. Eötvös)

9.15 Z tvorby Rímského-Korsakova

13.35 Duchovná hudba v storočiach...

10.30 Skladatelia, diela, interpreti (J. V. Stamic, Mozart, Haydn, Brahms, Beethoven)

23.05 Musica slovacca (Krajčí, Rudolf, Gašparík, Cón, Godár)

### 11.3.

9.15 Z tvorby H. Berlioz (Harold v Taliansku)

10.20 Klenoty historického archívu (N. Gedda)

16.00 70. výročie SOSR (Haydn, Tomassi, Martinů)

19.30 Skladatelia, diela, interpreti (Verdi, Mahler)

23.30 Hudba XX. storočia

### 12.3.

11.00 Dotyky s operou

16.00 Hviezdy koncertných pódii (C. Abbado)

19.30 Skladatelia, diela, interpreti (Stravinskij, Rachmaninov, Mjaskovskij)

23.05 Musica slovacca (Kubička, Poul, Szeghy, J. Malovec)

### 13.3.

11.30 Spevom k srdcu (cyklus o zborovej tvorbe)

14.05 Akcenty, rezonancie (hud.-publ.-cistickej relácia o hudobnom dianí doma a v zahraničí)

19.30 Skladatelia, diela, interpreti (Kodály, Zemlinsky, Liszt, Bartók)

### 14.3.

10.35 ABC o hudbe

10.50 Nedel'né matiné (Debussy, Chopin, Respighi)

20.00 Mladí hudobníci - hráči na bicích nástrojoch

21.00 G. Verdi: Luisa Miller

### 15.3.

13.35 Svetová komorná tvorba

(M. Argerich, B. Pergamenschikov, Melos Quartett)

16.35 Zo slovenskej zborovej tvorby

19.30 Skladatelia, diela, interpreti (Beethoven, Rubinstein, Berlioz)

22.05 70. výročie SOSR

### 16.3.

0.00 Z hudobnej ponuky EBU (Bartók, Ligeti)

10.20 Slávne dvojspevy pre tenor a barytón (G. Aragall, E. Tumaġian)

15.10 Vokálna hudba storočí

19.30 Skladatelia, diela, interpreti (Franck, Sibelius, Čajkovskij)

### 17.3.

13.35 V renesančnom tóne - Musica Antiqua Viedeň, Duchovná hudba H. Schütza

19.30 Skladatelia, diela, interpreti (Smetana, Beethoven, Schumann)

### 18.3.

10.15 Operné matiné

12.00 Chopinove Mazurky hrá A. Benedetti-Michelangeli

19.30 Z hudobnej ponuky EBU (Royal Concertgebouw Orchestra Amsterdam, R. Chailly, N. Stutzmann)

19.30 Skladatelia, diela, interpreti (Mendelssohn Bartholdy, Taktakišvili, Rímskij-Korsakov)

### 19.3.

10.20 Symfonické matiné - tanec v symfonickej hudbe

13.35 Slávne mená za klaviatúrou (I. Pogorelič, C. Arrau)

19.30 Skladatelia, diela, interpreti (Mendelssohn Bartholdy, Taktakišvili, Rímskij-Korsakov)

### 20.3.

10.20 Symfonické matiné - tanec v symfonickej hudbe

13.35 Slávne mená za klaviatúrou (I. Pogorelič, C. Arrau)

19.30 Skladatelia, diela, interpreti (Mendelssohn Bartholdy, Taktakišvili, Rímskij-Korsakov)

### 21.3.

10.20 Symfonické matiné - tanec v symfonickej hudbe

13.35 Slávne mená za klaviatúrou (I. Pogorelič, C. Arrau)

19.30 Skladatelia, diela, interpreti (Mendelssohn Bartholdy, Taktakišvili, Rímskij-Korsakov)

### 22.3.

10.20 Symfonické matiné - tanec v symfonickej hudbe

13.35 Slávne mená za klaviatúrou (I. Pogorelič, C. Arrau)

19.30 Skladatelia, diela, interpreti (Mendelssohn Bartholdy, Taktakišvili, Rímskij-Korsakov)

### 23.3.

10.20 Symfonické matiné - tanec v symfonickej hudbe

13.35 Slávne mená za klaviatúrou (I. Pogorelič, C. Arrau)

19.30 Skladatelia, diela, interpreti (Mendelssohn Bartholdy, Taktakišvili, Rímskij-Korsakov)

### 24.3.

10.20 Symfonické matiné - tanec v symfonickej hudbe

13.35 Slávne mená za klaviatúrou (I. Pogorelič, C. Arrau)

19.30 Skladatelia, diela, interpreti (Mendelssohn Bartholdy, Taktakišvili, Rímskij-Korsakov)

## HÖRGÄNGE - ODYSEA HUDBOU DNEŠKA

### KONZERTHAUS WIEN - MAREC 1999

Wiener Konzerthaus  
Lothringerstraße 20  
A 1030 Wien

HÖRGÄNGE („Zvukovody“) - festival súčasnej hudby bol založený roku 1992 a tohto roku zaznie 150. premiéra v rámci tohto podujatia. Ťažiskom festivalu 1999 je súčasná rakúska hudba: 20 premiér a diela 35 rakúskych skladateľov/iek tvoria os 15 programov. „Odyssea“ ako hľadanie nových, neznámych brehov, ako neistota ich nachádzania.

12.3. 19.30 Schubert-Saal Klangforum Wien  
Dominique My, dirigentka  
Clemens Gadenstätter, George Lopez,  
Rainer Bischof, Iannis Xenakis

14.3. 19.30 Schubert-Saal  
Bruno Liberda, syntezátor, elektronika  
Daniela Morelli, klavír  
Hans Döllinger, zvuk  
Roman Haubenstock-Ramati, Bruno Liberda

15.3. 17.30 Mozart-Saal  
Hörgänge - Klangnetze  
Školský projekt

15.3. 19.30 Schubert-Saal  
Heinz Zednik, tenor  
Thomas Riebl, viola  
Thomas Larcher, klavír  
Friedrich Cerha, Michael Radulescu,  
Wolfgang Mitterer, Eugene Hartzell, Peter Androsch

16.3. 19.30 Schubert-Saal  
Christine Whittlesey, soprán  
Johannes Marian, klavír  
Wolfgang Mitterer, Hammond-organ  
Dimitris Polisoidis, viola  
Dorothea Guschlbauer, violončelo  
Reinhold Brunner, klarinet  
Gerald Preinfalk, saxofón  
Oswald Sallaberger, dirigent, husle  
Anton Webern, Christian Offenbauer,  
György Kurtág

17.3. 20.30 Mozart-Saal  
Andy Mandndorff, gitara  
Klaus Dickbauer, saxofón a klarinet  
Peter Herbert, kontrabas  
Mike Sarin, bicie nástroje  
Bern Oberlinninger, zvuk-dizajn  
Ronald Matky, zvuk  
Andy Mandndorff

18.3. 20.30 Mozart-Saal  
Cosa Vocale Wien  
Renate Burtcher, soprán  
Elisabeth Schimana, elektronika  
Alois Glaßner, um. vedúci



## KAM KEDY] MAREC

Olivier Messiaen, Christian Ofenbauer,  
Anestis Logothetis, Hans Werner Henze,  
René Clemencic, Elisabeth Schimana

**19.3.** 19.30 Großer Saal  
City of Birmingham Symphony Orchestra  
Yadim Repin, husle  
Sir Simon Rattle, dirigent  
György Kurtág, Sofia Gubajdulina, Harrison  
Birtwistle

**20.3.** 19.30 Großer Saal  
City of Birmingham Symphony Orchestra  
Sir Simon Rattle, dirigent  
Nicholas Maw: *Odyssea*  
so sprievodným slovom Sira Simona Rattlea

**21.3.** 19.30 Mozart Saal  
Ensemble Modern  
Peter Rundel, dirigent  
Friedrich Goldmann, Georg Friedrich Haas,  
Rebecca Saunders, Helmut Oehring

**22.3.** 19.30 Mozart Saal  
Ensemble 20. Jahrhundert  
Sylvie Lacroix, flauta  
Donna Ellen, soprán  
Peter Burwick, dirigent  
Germán Toro-Pérez, Harrison Birtwistle,  
Nicholas Maw, Francis Burt, Wolfgang  
Liebhart

**23.3.** 19.30  
Saxophonquartett Melo X  
Agnes Heginger, soprán  
Christian Paumgarten, tenor  
Nadja Kayali, scénická realizácia  
Kubo, Goleminov, Marseil, Raffaseder,  
Rennert, Schedlmayer, Keil

**24.3.** 19.30 Mozart-Saal  
Österreichische Kammer-symphoniker  
Brigitte Pinter, mezzosoprán  
Nick Hariades, kontratenor  
Steven Scheschareg, barytón  
Steven Gallop, bas  
Ernst Theis, dirigent  
Shih: *Vatermord (komorná opera)*

**25.3.** 18.00 Schönberg-Saal  
Hartmut Krones  
Prednáška: Anestis Logothetis

**25.3.** 19.30 Mozart-Saal  
Ensemble Impulse  
Tanztheater Homunculus  
Johann Leutgeb, recitácia  
Herwig Reiter, um. vedenie  
Anestis Logothetis

## 4. Medzinárodná klavírna súťaž J. N. Hummela

20.–27. 6. 1999

Bratislava, Slovenská republika

Člen Svetovej federácie medzinárodných  
hudobných súťaží

### Repertoár

#### 1. KOLO

- 1 sonáta J. Haydna alebo W. A. Mozarta
- 1 z nasledujúcich diel
  - Chopina: Scherzo č. 3 cis mol op. 39  
Scherzo č. 4 E dur op. 54  
Balada č. 1 g mol op. 23  
Balada č. 4 f mol op. 52
- 1 z týchto etud F. Liszta:
  - z Transcendentálnych: Mazeppa, Feux-Follets,  
Wilde Jagd, f mol č. 10
  - z Grandes études de Paganini: La Campanella,  
a mol č. 6
- 1 etuda J. Cikkera z cyklu Tatranské potoky
- jedna etuda niektorého z nasledujúcich autorov: Rachmaninov, Skriabin, Debussy, Prokofiev, Bartók, Stravinskij

#### 2. KOLO

- L. van Beethoven: jedna zo sonát okrem: op. 49, op. 54, op. 78, op. 90
  - závažné dielo z obdobia romantizmu
  - jedno dielo 20. storočia
- Nesmie sa opakovať skladba z predchádzajúceho kola. Časový limit 2. kola min. 50 – max. 60 minút

#### 3. KOLO

- J. N. Hummel: Septeto op. 74
  - jeden z týchto koncertov:
    - W. A. Mozart: Es dur KV 271, d mol KV 466,  
C dur KV 467, A dur KV 488,  
B dur KV 595
    - L. van Beethoven: č. 1,2,3,4,5
    - J. N. Hummel: a mol op. 85
- Verzia Hummelovho Septeta povinná pre súťaž: pre flautu, hoboje, lesný roh, violu, violončelo, kontrabas a klavír, vydavateľstvo Edition PETERS.

- Uzávierka prihlášok je 31. 3. 1999
- Kontakt: Národné hudobné centrum – Slovkoncert  
Dorota Žoldošová  
Míchalská 10, 815 36 Bratislava  
Tel/fax: +421 7 5 441 90 61  
Fax: +421 7 5 443 45 26

## SÚŤAŽ HŽ

### Music Forum

V spolupráci s vydavateľstvom a predajňou hudobnín a zvukových nosičov Music Forum sme pripravili súťaž, ktorej výherca si môže v predajni Music Forum na Palackého ulici (Reduta) vybrať noty z pripraveného zoznamu, obsahujúceho 167 titulov vydavateľstiev Universal Edition, Edition Peters, Bärenreiter, Editio Musica Budapest a d., o.i. diela B. Bartóka, J. Brahmsa, C. Debussyho, A. Glazunova, E. Griega, G. F. Händela, F. Liszta, G. Mahlera, W. A. Mozarta, E. Satieho, F. Schuberta, R. Schumanna.

**UVEĎTE NÁZOV A VYDAVATEĽSTVO SLOVENSKEHO PREKLADU ZÁKLADNEJ PRÁCE Z OBLASTI KLAVÍRNEJ PEDAGOGIKY CARLA ADOLFA MARTIENSSENA.**

Odpovede zasielajte na adresu redakcie HŽ s uvedením adresy, príp. tel. čísla, faxu odosielateľa. Zo správnych odpovedí vylosujeme výhercu, ktorý v redakcii HŽ obdrží kupón na výber hudobnín v predajni Music Forum.

*mf*  
music forum

noty • partitúry • CD • knihy o hudbe

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

# SÚŤAŽ HŽ

## Wiener Konzerthaus

Vážení čitatelia,

v spolupráci s Wiener Konzerthaus sme pre vás pripravili dve súťaže, v ktorej výhercom ponúkame ojedinelé ceny: dve dvojice abonentných vstupeniek na všetky koncerty marcového cyklu súčasnej hudby Hörgänge – „Odysea hudbou dneška“ (program na str. 51) a dve vstupenky na koncert Orchestre National de Jazz v apríli t.r.

### SÚŤAŽ HÖRGÄNGE

KTO DIRIGOVAL PRVÉ KOMPLETNÉ PREDVEDENIE  
1. SYMFÓNIE ALEXANDRA MOYZESA V PRAHE?

Zo správnych odpovedí vylosujeme dvoch výhercov, z ktorých každý získa dve abonentné vstupenky na cyklus Hörgänge.

### SÚŤAŽ ORCHESTRE NATIONAL DE JAZZ

KTO JE AUTOROM KNIHY EARLY JAZZ. ITS ROOTS AND  
MUSICAL DEVELOPMENT?

Zo správnych odpovedí vylosujeme výhercu, ktorý získa dve vstupenky na uvedený koncert.

Vaše odpovede na obe súťažné otázky očakáme na adrese redakcie najneskôr do 10. marca t.r.  
Nezabudnite uviesť svoju adresu, tel./fax.

**14. 4. 1999 – 19.30 – WIENER KONZERTHAUS, MOZART-SAAL**

ORCHESTRE NATIONAL DE JAZZ, SPOLUÚČINKUJE: DIDIER LEVALLET, „FRENCH CONNCECTION“

ORCHESTRE NATIONAL DE JAZZ JE POPREDNÝ FRANCÚZSKY BIG BAND ZALOŽENÝ A PODPOROVANÝ MINISTERSTVOM KULTÚRY.

PATRÍ DO KATEGÓRIE MODERNÝCH BID BANDOVI SO ŠIROKOU ŠTÝLOVOU PALETOU OD TRADÍCIE AŽ PO EXPERIMENT.

JEHO UMELECKÉ VEDENIE SA STRIEDA SPRAVIDLA PO 2–3 ROKOCH. OD ROKU 1998 JE JEHO HUDOBNÝM RIADITEĽOM STEVE LACY.

WIENER KONZERTHAUS  
LOTHRINGERSTRASSE 20  
A 1030 WIEN

Informácia a vstupenky: Tel. +43 1 7121211; +43 1 7122872, e-mail: ticket.konzerthaus.at

### BURZA ] BURZA ] BURZA ]

Milí čitatelia, v tejto rubrike Vám poskytneme priestor pre bezplatnú inzerciu, týkajúcu sa predaja, výmeny alebo kúpy hudobných nástrojov, nôt, kníh o hudbe, hudobných nosičov či iného „hudobného sortimentu“.

Predám maďarské noty a albumy z rokov 1919-1930 (Chopin, Schumann, Čajkovskij, čardáše, opereta...)

Značka: Primerané ceny  
Jozef Deák, Dostojevského rad 1,  
81109 Bratislava

Predám 96-basový akordeón Lignatone V. Cena: 10 000,- Sk.  
Značka: Dohoda, prípadne zľava pri rýchlom jednaní možná.  
tel: 07-65956975

Kúpim LP Pražský výběr: Žízeň, Rudolf Dašek: Pohádka pro Beritku, Laco Deczi-Zdeněk Dvořák (duet), Pražský Bigband: Poste restante, John McLaughlin: Mahavishnu (1984)  
tel: 07-65956975

### BURZA ] BURZA ] BURZA ]

### KONKURZ ] KONKURZ ]

Riaditeľ Slovenskej filharmónie vypisuje konkurz do orchestra Slovenská filharmónia na miesto hráča na violončele.

Konkurz sa uskutoční 2. 3. 1999

o 12.30 hod. v Koncertnej sieni Slovenskej filharmónie.

Požadované vzdelanie: Konzervatórium alebo VŠ, veková hranica 35 rokov.

Prihlášky so životopisom prijíma  
personálne oddelenie a manažér SF,  
Medená 3, 81601 Bratislava.

Podmienky konkurzu oznámime  
uchádzačom písomne.

Katecheticko-pedagogická fakulta  
sv. Ondreja Žilinskej univerzity, Hrabovská cesta 1/1652,  
03401 Ružomberok, prijíma do pracovného pomeru  
na Katedru hudobnej výchovy pedagóga hry na klavíri.

Požaduje sa vysokoškolské vzdelanie príslušného smeru, kresťanská svetonázorová orientácia a bezúhonný život.

Platové podmienky sú dané platnou stupnicou platových taríf  
pedagogických zamestnancov. Predpokladaný nástup  
1. 9. 1999, resp. podľa dohody.

Informácie na personálnom oddelení, tel: 0848-322709.

### KONKURZ ] KONKURZ ]



# OROL MUCHY NECHYTÁ.



**Calder**

grafický design / knižný design  
corporate identity / multimédiá  
web design / ilustrácia

Liptovská 10, 821 09 Bratislava  
tel. 07/53 41 66 91, fax 07/53 41 62 88  
e-mail julo@signum.sk



## 2. MEDZINÁRODNÁ SPEVÁCKA SÚŤAŽ

# *Lucie Poppovej*

3. – 8.5.1999

BRATISLAVA, SLOVENSKÁ REPUBLIKA

### REPERTOÁR

#### 1. KOLO

- jedna ária z oratória alebo kantáty J. S. Bacha alebo G. F. Händela
- pieseň skladateľa 20. storočia
- jedna operná alebo koncertná ária W. A. Mozarta  
dĺžka súťažného vystúpenia: 15 minút

#### 2. KOLO

- dve piesne od jedného z autorov romantického obdobia
- jedna koncertná, operná alebo oratórna ária jedného z nasledujúcich autorov:  
Haydn, Mozart, Rossini, Donizetti, Bellini  
(u Mozarta sa nesmie opakovať ária z 1. kola)
- jedna operná ária jedného z nasledujúcich autorov:  
Gounod, Verdi, Bizet, Puccini, Wagner, Strauss, Smetana, Dvořák, Čajkovskij  
dĺžka súťažného vystúpenia: 20 minút

#### 3. KOLO

Súťažiaci si pripraví tri árie podľa vlastného výberu.  
Jedna z týchto árií sa môže opakovať z predchádzajúcich kôl.  
Porota určí jednu áriu, ktorú súťažiaci predvedie s orchestrom.

- Uzávierka prihlášok je 29. 2. 1999
- Kontakt: Národné hudobné centrum - Slovkoncert  
Zuzana Karhútová  
Michalská 10  
815 36 Bratislava  
Tel.: +421 7 5 443 45 44  
Fax: +421 7 5 443 45 26, +421 7 5 443 13 73





# Vydavateľská sekcia Národného hudobného centra si Vám dovoľuje **ponúknuť**

svoju produkciu

## **KLAVÍRNA TVORBA**

C. Czerny: Prvé cvičenia op. 599 .....	80.- Sk
J. S.Bach: Malé prelúdiá .....	60.- Sk
S. Heller: Etudy .....	80.- Sk

## **HUSĽOVÁ TVORBA**

V. Kořínek: Slovenské ľudové piesne .....	80.- Sk
J.F.Mazas: Melodické etudy pre husle, op. 36 .....	80.- Sk

## **GITARA**

F. Sor: Etudy .....	60.- Sk
---------------------	---------

## **KOMORNÁ TVORBA**

J.L.Bella: Komorná hudba pre sláčiky .....	150.- Sk
J.L.Bella: Skladby pre husle, violončelo (fagot alebo harmónium) s klavírnym sprievodom .....	150.- Sk

## **ORGANOVÁ LITERATÚRA**

M. Schneider-Trnavský: Prelúdiá pre organ .....	120.- Sk
---	----------

## **VOKÁLNA HUDBA**

E. Suchoň: Slovenská omša, Tri modlitby .....	60.- Sk
---	---------

## **MUZIKOLOGICKÁ LITERATÚRA**

J. Kresánek: Slovenská ľudová pieseň zo stanoviska hudobného ....	90.- Sk
M. Filip: Súborné dielo I. ....	120.- Sk
M. Filip: Súborné dielo II. ....	120.- Sk
Režucha – Parík: Ako čítať partitúru .....	45.- Sk
L. Burlas: Hudba – komunikačný dynamizmus .....	50.- Sk

## **PERIODIKÁ**

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