

KLASICKÁ HUDBA] JAZZ] WORLD MUSIC]



Hudobný život

ROČNÍK XVIII
[3]
1999
20. Sr

listy

**MINISTROVI ŠKOLSTVA SR
Z PRAHY: Rusalka muzikál**

seriály

**EUGEN SUCHOŇ
GRIGORIJ M. KOGAN
GUNTHER SCHULLER**

hudobný priemysel

OPUS, a. s.

náš host

**PETER
MIKULÁŠ**

SÚŤAŽ

HUDOBNÉ DIVADLO] KONCERTY
HUDOBNÉ PROGRAMY] ROZHLAS A TV

4. Medzinárodná klavírna súťaž J. N. Hummela

20.–27. 6. 1999

Bratislava
Slovenská republika

Člen Svetovej federácie
medzinárodných hudobných súťaží

Repertoár

I. KOLO

- 1 sonáta J. Haydna alebo W. A. Mozarta
- 1 z nasledujúcich diel
F. 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, hoboju, lesný roh, violu, violončelo,
kontrabas a klavír, vydavateľstvo Edition PETERS.

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

Klaviristi, na slovíčko!

Všetci pedagógovia klavírnej hry, ako aj výkonní klaviristi vedia, že základom úspechu ich tvorivej práce je kvalitný hudobný nástroj. V nedávnom období socialistickej spoločnosti sa vytvorila široká základňa pre rozvoj talentu hudobne nadaných detí v základných hudobných školách (kedysi LŠU). Nástrojové vybavenie mnohých škôl je však už dávno za horizontom ich životnosti, a tak sa klaviristi trápia s tým, čo majú k dispozícii. Na opravy starých hudobných nástrojov vydávajú nemalé finančné prostriedky, ale s krátkodobým efektom. A tak stoja pred dilemou, či uprednostniť kvantitu niekoľkých starších nástrojov (do ktorých treba rok čo rok dávať peniaze na opravu), alebo sa zamerať na kvalitu (t.j. investovať do kúpy nového spoľahlivého nástroja). Ak sa rozhodnú pre tú druhú možnosť, určite zistia, že dnes je ponuka nových nástrojov trošku širšia, než sme boli donedávna zvyknutí. Okrem klasického Petrofa objavia nástroje z Ukrajiny a novú značku **BOHEMIA PIANO**. Chceme upriamiť pozornosť klaviristov na posledne menovanú značku.

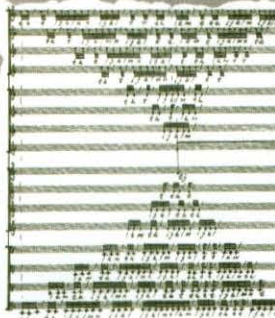
Česká firma **BOHEMIA PIANO**, ktorej história výroby siaha až do roku 1871, vyrába pianina a koncertné krídla a s veľkým úspechom ich predáva nielen doma, ale aj v 25 krajinách sveta (vrátane USA, Mexika a východnej Ázie). Poznáme ich aj u nás na Slovensku, sú napríklad v školách v Košiciach, v Sabinove, v Trenčianskych Tepliciach, na VŠMU v Bratislave a inde. Klaviristi vysoko hodnotia tónové kvality a zvukovú vyrovnanosť nástrojov **BOHEMIA PIANO**. Tón týchto klavírov je jasný a kultivovaný. Vyhovujú pre sólovú i komornú hru, špičkové nástroje pre koncertné sály i nahrávacie štúdiá. Všetky nástroje sa môžu doplniť nahrávacím systémom Piano Disc, ako aj zariadením pre tichú hru Quiet Time. Veľmi dobré skúsenosti s nástrojmi **BOHEMIA PIANO** majú naši renomovaní klaviristi Marián Lapšanský a Ivan Gajan, ktorí hrali na týchto nástrojoch na niekoľkých významných hudobných podujatiach. Na BHS, na festivaloch v Piešťanoch, v Trenčianskych Tepliciach, na klavírných súťažiach v Košiciach, na jazzových koncertoch a nasledujú na 1. ročníku medzinárodnej klavírnej súťaže Piano Bratislava si tento skvelý nástroj vyskúšal celý rad veľkých i malých klaviristov.

Takže, klaviristi, ak začnete uvažovať o kúpe nového klavíra, opýtajte sa na značku **BOHEMIA PIANO**. Vrelo Vám ju odporúčam.

FI. HARMÓNIA
HELENA DOKTOROVÁ
BOHROVA 9, 851 01 BRATISLAVA
TEL/FAX 07/63451690

SLOVENSKÁ

H U D B A



V ČÍSLE:

HUDBA A AUDIOVIZUÁLNE MÉDIA

STÚDIE, ESJEJE:
A. JANIČKOVÁ, J. PLÍKA, A. WEST, P. ZAGAR, G. VYSKOČILOVA
DOKUMENTÁCIA

IN MEMORIAM – JOZEF MALOVEC (benada)

RECENZIE: EDWARD McDOWELL

RECEZIE: ALFRED SCHNETTKE (rozhovory)

AKTUALITY

REVUE
PRE
HUDBNÚ
KULTÚRU

ROK 1998 ROČNÍK XXIV

4

Každé číslo tematicky zameranej revue **SLOVENSKÁ HUDBA** (v obnovennej podobe vychádza od roku 1991) má hodnotu unikátnej knižnej publikácie, ktorá plynutím času nestráca nič zo svojej hodnoty, ba ani aktuálnosti. **SLOVENSKÁ HUDBA** poskytuje históriu, dokumentáciu, interdisciplinárne pohľady, rozhovory, filozofické reflexie zvolených tém z oblasti slovenskej i svetovej hudby minulosti i súčasnosti...

Využite preto možnosť objednať si aj staršie ročníky.

Kontakt: NHC, Martina Bírová
Michalská 10
815 36 Bratislava
tel.: 07 54435291

2] LISTY

Otvorený list ministrom školstva SR
Milanovi Ftáčnikovi

3] OHLASY

...na kritiku

4] OSOBNOSTI, UDALOSTI

Michal Vilec – str. 3
Rolf Liebermann – str. 4
Alexander Čerepnin – str. 4
Petra Noskaiová – Minoprofil HŽ – str. 5
Cantus choralis Slovaca – str. 6
Spoločný postup – str. 6

7] NÁŠ HOŠŤ

Peter Mikuláš

12] OD DIELA K DIELU

100 rokov slovenskej hudby
Eugen Suchoň: Kvarteto pre husle, violu,
violončelo a klavír op. 6

16] UMENIE KLAVÍRNEJ HRY

Grigorij Michailovič Kogan

19] HUDOBNÉ DIVADLO

Nový Mozart v starom štýle – str. 19
V Banskej Bystrici uviedli svetový
muzikál – str. 20
Fidlikant ako posolstvo ľudskosti a tolerancie –
str. 22
Prsteň v Budapešti – str. 23
Nemý film (vs) živá hudba – str. 24

25] KONCERTY

Z nedeľných matiné – str. 25
Orchester Komornej opery – str. 27

28] MUSICA BOHEMICA

List z Prahy: Rusalka ako muzikál – str. 28
Za dirigentským pultem Bohumil Kulínský a Jiří
Bělohávek – str. 59

30] JAZZ

Gunther Schuller o pôvode jazzových foriem
ABC jazzu – str. 32

33] HUDBA, KTORÚ MÁM RÁD

Peter Klúčik

34] HUDOBNÝ PRIEMYSEL

...vrátiť značke stratenú pozíciu...
Rozhovor s riaditeľom OPUSu – str. 33

36] RECENZIE

CD, knihy

39] KAM, KEDY

Vážení čitatelia

mnohých z Vás určite prekvapia alarmujúce fakty, ktoré vo svojom otvorenom liste ministrom školstva SR Milanovi Ftáčnikovi predostiera dekan HTF VŠMU prof. Stanislav Zamborský. Aké riešenie navrhne adresát? A ako to všetko súvisí s realitou nášho hudobného života? Aký je osud absolventov našich stredných a vysokých odborných hudobných učilíšť? Publikovaný list je pravdepodobne iba zlomkom problémov, s ktorými žijeme a ku ktorých riešeniu sa raz budeme musieť odhodlať.

Do horúcej kaše načiera aj rozhovor so súčasným riaditeľom OPUSu, a. s., kde informovaného čitateľa azda napadne prirovnanie k rozliatemu mlieku. Problém však úzko súvisí s otázkami, otvorenými na ministerskom stole už od začiatku tohto roku a čakajúcimi na riešenie: čo s Národným hudobným centrom, pod ktorého strechou sa podarilo vytvoriť zárodok hudobného vydavateľstva?

Na otázky celkom iného charakteru ochotne a s príznačným entuziazmom odpovedal pre HŽ náš popredný spevák Peter Mikuláš: o speve, o úskaliach i o kráse svojho povolania, o láske a o ľudskosti. Nad neznámym, no kľúčovým dielom Eugena Suchoňa sa zamýšľa Lubomír Chalupka a do tajov umenia klavírnej hry nás prostredníctvom Miloslava Starostu vovádza veľký pedagóg Grigorij M. Kogan. Pozornosť si nesporne zasluhujú reakcie na hudobno-divadelné produkcie od Prahy cez Bratislavu po Budapešť. Po kapitole o pôvode jazzového rytmu v minulom čísle sa z pera Gunthera Schullera dozvedáme teraz o pôvode jazzových foriem... Maliar, grafik a ilustrátor Peter Klúčik sa zdôveruje s tým, aká je preňho dôležitá hudba. Recenzie, burza, súťaž a množstvo informácií zaokrúhľujú obsah tohto čísla.

Redakcia HŽ, ktorú potešil nárast počtu predplatiteľov, priaznivé ohlasy čitateľov na prvé dvojčíslo roku 1999 a účasť na našich súťažiach, Vám aj naďalej ponúka priestor na diskusiu, a to nielen na témy, otvorené v tomto čísle.

Vaša redakcia HŽ

BRAVO!

Noty v Braillovom písme sa od sklonku minulého roka stali v porovnaní s minulosťou podstatne prístupnejšie aj pre nevidiacich a slabozrakých študentov, učiteľov hudby a hudobníkov na Slovensku.

V rámci projektu East European Network in Access Technology za výdatnej pomoci Open Society Institute v New Yorku získala Únia nevidiacich a slabozrakých Slovenska počítačové zariadenie, ktoré umožní preklad hudobného zápisu do Braillovoho notopisu aj bez jeho znalosti. To znamená, že notový zápis môžu realizovať externisti so znalosťou klasického notopisu pre vidiacich. Vďaka tomu sa hudobná literatúra stáva pre nevidiacich dostupnou v oveľa väčšej miere ako doteraz. Cieľom ÚNSS je zabezpečiť notové materiály v Braillovom písme za rovnaké ceny ako sú noty v čiernotlači.

PO UZÁVIERKE

V piatok 12. marca t. r. zomrel v Berlíne významný huslista, dirigent, pedagóg a humanista YEHUDI MENUHIN.

V roku 1990 účinkoval v Bratislave a pri tejto príležitosti poskytol časopisu Hudobný život rozhovor. V nasledujúcom čísle sa k životu a pôsobeniu tejto veľkej osobnosti hudby 20. storočia vrátíme v obsírnom materiáli.

OTVORENÝ LIST MINISTROVI ŠKOLSTVA SR MILANOVI FTAČNIKOVÍ

Vážený pán minister,

v prvom rade sa Vám ospravedlňujem, že Vás zanepřádzňujem, v pre Vás zaiste aj tak nabitom programe.

Nedá mi však, aby som ako dekan Hudobnej a tanečnej fakulty VŠMU nezareagoval na reláciu Kroky zo dňa 31. 1. 1999 v STV, v rámci ktorej veľmi vysoko hodnotím Váš rozvážny a ústretový postoj voči vysokým školám. Takisto

musím reagovať na argumenty pani exministerky Slavkovskej v otázke zriadenia Akadémie v Banskej Bystrici. Táto moja reakcia zapadá totiž do súvzťažnosti našej reality po talentových prijímacích skúškach a zdá sa mi, že by ste mali byť informovaný aj z našej strany.

Na rozdiel od iných väčších vysokých škôl neprijíma HTF tisícky, ani stovky, ale desiatky nových poslucháčov. Výhľad do budúcnosti, ktorý máme po konzultáciách s riaditeľmi konzervatórií (ktoré sú našimi, takpovediac, dodávateľmi talentov), je jednoducho málo optimistický. Záujem o štúdium hudobných zameraní neustále klesá (na rozdiel napríklad od divadelných odborov). Teraz nie je miesto na to, aby sme tento stav analyzovali, ale zrejme je na príčine malá ekonomická atraktivita povolání. Už v súčasnosti prichádza na prijímacie skúšky do niektorých zameraní len hŕstka jednotlivcov.

Například na skladbu sa hlásili 3 uchádzači, na hoboj – 2, na fagot – 2, na lesný roh – 2, na kontrabas – 2 a tak podobne. Najviac uchádzačov bolo na spev – prihlásení – 43, dostavili sa 24, na klavír – 23, dostavili sa 16, na husle – 22, dostavili sa devätnásti. Málo viac bolo uchádzačov z oblasti pedagogiky tanca.

Keďže už máme isté poznatky (veľa našich pedagógov pôsobí aj v Banskej Bystrici), veľa z týchto uchádzačov, trúfam si povedať, že väčšina, išla na prijímacie talentové skúšky aj do Banskej Bystrice. Okrem toho sa v súčasnosti otvorila možnosť štúdia aj na akademiách v Brne a Prahe. Už teraz vieme o niektorých novoprijatých na našu školu, že idú študovať do Prahy.

Pýtam sa teda, kde je tá výberovosť vo výchove našich talentov? Ako udržíme vysokú úroveň nášho vysokého hudobného školstva, keď prijímacie skúšky degradujeme na púhu evidenciu záujmu o štúdium v záujme zachovania odborov na našej fakulte?

Argument, že sa na Akadémii v Banskej Bystrici otvoril nový ob-

or – hra na cimbale, a preto musela vzniknúť nová vysoká škola, je proste smiešny. Investície, ktoré išli do Akadémie v B. Bystrici, mohli byť investované napríklad aj do riešenia ubytovacích problémov našich aj iných študentov. (Tento problém je doslova hrozivý.)

Okrem toho, na Slovensku, ak sa nemýlim, je v súčasnosti 6 pedagogických fakúlt, ktoré zabezpečujú samostatné odbory hudobnej výchovy aj s dôrazom na inštrumentálnu výučbu. Čoraz viac prichádzajú na tieto školy absolventi konzervatórií, v záujme dosiahnutia vysokoškolského diplomu.

Dve akadémie na 10 miliónov obyvateľov v Čechách sú dostatočnou zárukou vysokej úrovne hudobného vzdelania v tejto krajine. Plne dobudovaná a materiálne a technicky zabezpečená HTF v Bratislave, je v tejto analógii tak isto dostatočnou zárukou na Slovensku.

Samostatnou kapitolou je etický problém pedagogického zabezpečenia v B. Bystrici a akreditácie a evaluácie tejto školy.

Pre ktorú školu bude prínosom odborná činnosť pedagogických pracovníkov, pôsobiach na obidvoch školách pri hodnotení týchto škôl? Alebo sa bude počítať dvakrát? Alebo sa môže stať paradox, že Akadémia v B. Bystrici bude zaradená do kategórie „A“ a HTF VŠMU do kategórie „B“ na základe výsledkov práce tých istých pracovníkov? Otáznikové je ešte veľa. Nerád by som Vás však, vážený pán minister, zdržiaval pri našich problémoch, pretože viem, že na Vás čaká aj veľa iných. Chcem však zdôrazniť, že naše postoje teraz i v minulosti v tejto veci, teda aj rektorov a iných zodpovedných pracovníkov, ako aj moje osobné stáli vždy úzkostlivo na odborných stanoviskách. Tieto však žiaľ neboli vypočítané.

Želám Vám veľa úspechov vo Vašej práci.

So srdečným pozdravom

PROF. STANISLAV ZAMBORSKÝ, ART.D.
DEKAN HTF VŠMU

Hudobný život

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

ŠĚFREDAKTORKA

PH.DR. 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 HROZÁNÍ

SADZBA NŮT

© SCRIPTORIUM MUSICUM

ADRESA REDAKCIE

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

DESIGN A GRAFIKA

© CALDER

JULO NAGY, ZUZANA ČÍČELOVÁ

SADZBA A LITOGRAFIE

S+Š TYPOGRAFIK – A. SEDLÁČEK

TLAČ

EXPRESSPRINT, SPOL. S R. O.

ROZŠIRUJE PNS, A. S.

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

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

NA OBÁLKE

PETER MIKULÁŠ (FOTO: ARCHÍV SND)

... NA KRITIKU

Denník Slovenská republika uverejnil 2. 2. 1999 kritiku Jána Malovca na abonentný koncert Slovenskej filharmónie, ktorý zaznel pod taktovkou svetoznámeho anglického dirigenta Jamesa Judda v piatok 29. januára t. r. Na programe koncertu zaznela Bachova *Toccata a fúga d mol BWV 565* v Stokovského inštrumentácii pre symfonický orchester, *3. koncert pre klavír a orchester Bélu Bartóka* (sólistka Daniela Varínska) a Musorgského *Obrázky z výstavy*.

Hoci pán Malovec chváli výkon orchestra i klaviristky, jeho hodnotenie dirigenta nie je práve pozitívne. Nedostatky, ktoré mu vytýka, sú priam zarážajúce: zbytočné pohyby, konkrétne zbytočnú dobu pred nástupom! Nepresvedčivý zdvih nebol podľa kritika dokonca ani v tempe nasledujúcej doby. S problémami tohto druhu zápasia poslucháči odboru dirigovania v nižších roční-

koch konzervatória. Zaujímavé, že si tieto závažné nedostatky nevšimli napríklad Viedenski symfonici či Berlínski filharmonici, s ktorými, o. i., James Judd pravidelne spolupracuje! Ani Claudio Abbado nemal taký postreh ako pán Malovec, keď si vybral tohto dirigenta svojho času za asistenta do Mládežníckeho orchestra Gustava Mahlera. Malovec zašiel tak ďaleko, že obviňuje Judda z nižšieho pochopenia Bartókovho koncertu a vynikajúci interpretačný výsledok Musorgského *Obrázok* pripisuje tomu, že orchester ignoroval dirigentove gestá!!! Slovenská interpretačná zložka však podala výkon hodný „svetovej elity“, a to napriek zbytočným pohybom a nepresvedčivým dirigentským znakom a „nižšej kvalite reality celkového uchopenia“ dirigentom. Dirigent s takými vlastnosťami by však ťažko docielil súčasný nástup čo i len dvoch hudobníkov. V kritike teda niečo nesedí. Buď bol koncert „svetovej kvality“, na čom musí mať po-

diel nepochybne aj dirigent (a to nie len preto, že orchester „nechal voľne hrať“ a „nemýlil ho zbytočnými gestami“), alebo celkový interpretačný výkon nebol práve dokonálny, čo by zodpovedalo Malovcovej kritike dirigenta. Malovec však tvrdí oboje. Dirigentovi pripisuje nedostatky amatéra a kritiku ozdoby titulom „V SF zaznela opäť svetová kvalita“. *Doublethink?*

Keďže som sa na koncerte ako poslucháč zúčastnil, súhlasím s tvrdením pána Malovca o svetovej kvalite. Skutočne vynikajúci výkon podal orchester SF i sólistka Daniela Varínska. Nemôžem sa však nezastať dirigenta proti Malovcovým tvrdeniam. Judd podal suverénny výkon a dovedol orchester k vynikajúcemu výsledku. Jeho gestá boli presné a účelné. Koncepcia, či uchopenie skladieb jasné. James Judd opäť presvedčil bratislavské publikum, že je hodný svojho *curriculum vitae* v bulletine.

STANISLAV ŠURIN

OSOBNOSTI | UDALOSTI

SPOMÍNAME...

Dvadsať rokov uplynulo od chvíle, keď sa 19. 3. 1979 slovenská skladateľská obec rozlúčila s kolegom Michalom Vilecom, ktorý sa po boku svojich generačných príslušníkov slovenskej hudobnej moderny usiloval o všestranný rozvoj hudobného života. Bol to významný, osobitý pedagóg, skladateľ, klavirista, dirigent, organizátor, rozhlasový pracovník; zastával popredné funkcie v stavovských skladateľských organizáciách (ZSS, HF, SOZA).

Vilecovu hudbu charakterizuje úsilie včleniť sa do prúdu národne vyhranenej hudobnej kultúry. Hierarchiu jednotlivých zložiek hudobnej reči determinovala jeho zakorenenosť v klasicisticko-romantickej tradícii. Melodika hudobných myšlienok zreteľne osciluje okolo niekoľkých základných motivických jadier, ktoré obsahujú prvky ľudovej piesne (používanie bisemitonických postupov, dórská a podhalanská stupnica). To-

nálne centrá boli vo Vilecovom hudobnom myslení opornými bodmi skladby, jeho tvorba sa vyznačuje zmyslom pre formovú výstavbu a tektoniku. Pracoval v spektre historicky utvorených formových typov; neporušoval a neindividualizoval ich. Základné výrazové črty Vilecovej tvorby sú lyrizmus, tanečnosť, motorickosť, klasicisticko-romantická vyváženosť výrazu. Michal Vilec svojimi najlepšimi dielami obohatil impresionistické a romantické východisko o čistý lyrizmus, zdravý vtíp i humor a optimizmus, ktorého základom bola viera v človeka, v silu ľudového elementu, v spoločenskú a umeleckú budúcnosť. V tejto životnej filozofii nachádzame posolstvo umeleckého i ľudského odkazu Michala Vileca. V tomto zmysle je jeho tvorba pre osobitú atmosféru a nespornú umeleckú hodnotu aj dnes aktuálna.

JOZEF LABORECKÝ

v skratke

LUCIANO BERIO oslávi svoje životné jubileum – 75. narodeniny – až v októbri 2000, no už v marci 1999 sa začnú na celom svete podujatia na jeho počtu. Na festivaloch v Ženeve (Archipel), Lisabone (Gulbenkian) a v Güterslohe zaznejú diela tohto skladateľa druhej polovice 20. storočia, z ktorých mnohé možno považovať za mílniky súčasnej hudby: *Sequenzas, Coro, Sinfonia, Sinfonie, Requies, Circles, Récit, Cries of London, Canticum novissimi testamenti II., Notturmo, Folksongs*. Nejedna z týchto kompozícií je dnes už trvalou súčasťou svetového koncertného repertoáru.

Americký skladateľ EARLE BROWN sa stal nositeľom John Cage Award of Music (50.000 USD), ktorú od roku 1992 v dvojročných intervaloch udeľuje Foundation for Contemporary Performance Arts Inc. za vynikajúce zásluhy v oblasti súčasnej hudby.

ARVO PÄRT sa stal v decembri 1998 nositeľom čestného doktorátu najstaršej estónskej univerzity v Tartu.

Čestný doktorát obdržal aj WOLFGANG RIHM: udelila mu ho Fakulta historických a kultúrnych vied na Freie Universität Berlin.

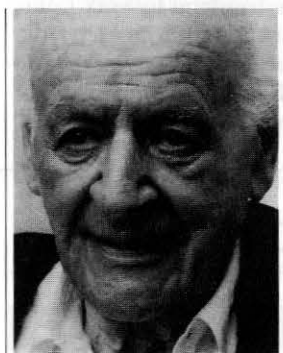
Berlínsky filharmonický orchester uvedie v roku 1999 premiéry troch diel Wolfganga Rihma. *Drei späte Gedichte von Heiner Müller* pre sólový alt a orchester zazneli na otváracom koncerte Berliner Biennale 12. marca t. r. (dirigent Péter Eötvös, sólistka Iris Vermillion), 22. mája je na programe spoločná objednávka Berlínskeho filharmonického orchestra a Chicago Symphony Orchestra – *New Work* pre klavír, harfu a orchester, ktoré od klavíra bude dirigovať Daniel Barenboim a na október t. r. je naplánovaná premiéra skladateľovho nového diela pre hlas a orchester.

Ďalšia premiéra Wolfganga Rihma: *Über die Linie* pre sólové violončelo zaznie v podaní Heinricha Schiffa v apríli t. r. vo Filharmónii v Kolíne.

Grécky skladateľ a huslista Nikos Skalkottas (1904–1949) zomrel pred 50 rokmi. Jeho dielo je neprávom obchádzané: absolvent Konzervatória v Aténach, v rokoch 1927–1931 žiak Arnolda Schönberga v Berlíne si osvojil majstrov 12-tónový systém a vyvinul ho v osobitý hudobný jazyk obohatený o prvky gréckej tradičnej hudby. Výsledkom je hudba svojrázne spájajúca staré s novým, intuíciu s intelektom. Skalkottas sa roku 1933 vrátil z Berlína do Grécka, kde až do svojej smrti žil neľahkým, neusporiadaným životom ako po nociach komponujúci orchestrálny hráč. Neoklasickým ideálom tzv. novej vecnosti zostal verný nielen voľbou tradičných foriem, žánrov a nástrojového obsadenia, ale aj charakterom svojho hudobného jazyka; popri spomínaných prvkoch gréckej tradičnej hudby spracoval aj vplyvy jazzu. V nejednom diele uplatnil nové, osobité kompozičné prvky, anticipujúce neskorší vývoj hudby 20. storočia. Nikos Skalkottas je autorom okolo 100 kompozícií, o. i. symfónií brucknerovských rozmerov i drobných sólových a komorných skladieb.

ZOMREL ROLF LIEBERMAN

Švajčiarsky skladateľ **Rolf Liebermann** (nar. 1910) zomrel 2. januára t. r. v Paríži. Študoval právo na univerzite v Zürichu a hudbu na konzervatóriu tamtiež. V rokoch 1937 a 1938 bol asistentom a tajomníkom svojho učiteľa, dirigenta Hermanna Scherchena. Kompozíciu študoval v Ascone, zaoberajúc sa predovšetkým dodekafóniou. Bol hudobným kritikom, neskôr producentom švajčiarskeho rozhlasu a manažérom rozhlasového orchestra Beromünster. Roku 1957 sa stal riaditeľom Norddeutscher Rundfunk v Hamburgu, o dva roky neskôr intendantom Štátnej opery v Hamburgu, z ktorej vytvoril centrum moderného hudobného divadla. V rokoch 1973–1980 zastával tú istú funkciu v Parížskej opere.



ROLF LIEBERMANN

V oboch týchto funkciách sa zaslúžil o. i. o svetové premiéry mnohých kľúčových opier 20. storočia: diel Igora Stravinského, Oliviera Messiaena, Hansa Wernera Henzeho i 3. dejstva Bergovej opery *Lulu*. Jeho kompozičný jazyk sa vyznačuje voľnou aplikáciou dodekafónie so záľubou v bitonalite a v odbočeniach do tonality. Je autorom niekoľkých opier (*Die Schule der Frauen* – opera buffa, *Das neue Land* – Festspiel, *Penelope* – opera semiseria), množstva vokálno-inštrumentálnej hudby s použitím textov Baudelairea, Verlainea, Giraudouxa, Klabunda, Li-tai-pe a ďalších, ako i niekoľkých orchestrálnych diel vrátane symfónie, suit a známeho *Koncertu pre jazzband a symfonický orchester*. Po nástupe do intendantských funkcií sa kompozične prakticky odmlčal. V Paríži vydal knižku *Actes et entretiens*. Už počas svojho života získal veľký počet počt medzinárodných umeleckých, vedeckých i politických inštitúcií.

NEZNÁMY ALEXANDER ČEREPNIN

Pred 100 rokmi, v januári 1899, sa narodil v Petrohrade ruský skladateľ, klavirista a dirigent **Alexander Čerepnin** (zomrel roku 1977). Syn dirigenta a skladateľa Nikolaja Čerepnina vyrastal v stimulujúcom hudobníckom prostredí a v detstve sa zúčastňoval na otcových koncertných zájazdoch. Roku 1918 rodina utiekla z Petrohradu najprv do Tbilisi, kde Alexander Čerepnin pokračoval v konzervatoriálnych štúdiách a zároveň koncertoval a komponoval. Roku 1921 s rodičmi definitívne opustil Rusko, aby sa usadil v Paríži, kde ukončil svoje štúdiá u Paula Antoina Vidala a Isidorea Philippa a vytvoril skupinu s Bohuslavom Martinů, Marcelom Mihalovicim a Conradom Beckom. Paríž sa stal východiskom jeho pianistickej a kompozičnej kariéry, ktorá ho veľmi skoro zaviedla aj do USA a na Ďaléky východ: dlhodobé kontakty s Čínou a Japonskom rozhodujúco ovplyvnili jeho kompozičný jazyk. Čerepnin v týchto krajinách pôsobil pedagogicky a v Tokiu založil vydavateľstvo, ktoré malo propagovať diela jeho žiakov. Oženil sa s jednou zo svojich čínskych študentiek a následne sa usadil v Paríži. Po tvorivej prestávke počas 2. svetovej vojny napísal po jej ukončení rad svojich najvýznamnejších kompozícií. Prestaľoval sa do USA a striedavo žil na starom i novom kontinente. Roku 1967 dostal pozvanie na koncertné turné do Sovietskeho zväzu.

Alexander Čerepnin bol príslušníkom kozmopolitne orientovanej petrohradskej umeleckej society a počas celého svojho života nikdy nezaprel svoj ruský pôvod. Ako skladateľ veľa experimentoval a vytvoril osobitnú stupnicu deviatich tónov (pozostávajúcu zo štyroch tetrachrodov), ktorú Riemann po ňom pomenoval. Čerepninov hudobný jazyk striedavo ovplyvnili ľudové hudobné kultúry krajín, v ktorých pôsobil (Gruzínsko, Čína, Amerika). Je autorom niekoľkých opier, baletov, symfónií, klavírných koncertov a ďalších orchestrálnych diel, ako aj množstva vokálnej (zborovej) a komornej hudby, a samozrejme, sólových klavírných kompozícií.

MINIPROFIL HŽ] PETRA NOSKALIOVÁ MEZZOSOPRÁN

Štúdium: Konzervatórium Bratislava u prof. Ruženy Illenbergerovej, absolútorium 1994.

Medzinárodné majstrovské kurzy a stáže pre starú hudbu: Krieglach (Rakúsko) – Týnska škola (Praha) – Sommerakademie für Alte Musik (Innsbruck) – Sigiswald Kuijken.

Spolupráca so súbormi:

- Camerata Bratislava (Jan Rozehnal)
- Musica aeterna (Peter Zajček)
- Pražskí madrigalisti (Pavel Baxa)
- Musica antiqua Praha (Pavel Klikar)
- Cappella regia musicalis Praha (Róbert Hugo)
- Musica florea (Marek Štryncl)
- Cappella Istropolitana (Bratislava)
- Sukov komorný orchester (Praha)
- Teatro lirico (Stephen Stubbs)

CD

- Peter Zagar: Apokalypsis Iohannis
- Franz Liszt: Via crucis
- Mikuláš Schneider-Trnavský: Omša
- Leonard Bernstein: Missa brevis
- Kryštof Harant: Vianočné omše
- Antonio Vivaldi: Magnificat, Gloria
- Jan Michna z Otradovic: Loutna česká
- Nešpory
- Hudba zahrad a zámku
- Adriano Banchieri: Barca da Venezia a Padova, Zabaione musicale
- Jan Dismas Zelenka: Requiem
- Stivín Quodlibet System
- Antonio Sartorio: L'Orfeo

Prečo stará hudba?

Už v škole som cítila, že môj hlas je predurčený skôr pre komornú hudbu. V tom období som sa zoznámila aj s tzv. historickými, poučenými interpretáciami, najmä s dnes už dôverne známymi nahrávkami Andrewa Parrotta, ktoré spolurozhodovali o mojej orientácii.

Moja profesorka Ružena Illenbergerová ma technicky výborne pripravila; teraz pracujem na nadstavbe, najmä na interpretácii barokovej hudby. Preto chodím do Valtíc, do Týnskej školy v Prahe, kde niekoľkokrát roč-

ne vyučuje vynikajúci holandský tenorista Marius van Altena, do Innsbrucku, kde učí Harry van de Kamp, s ktorým zároveň spolupracujem na viacerých projektoch.

Veľa som sa naučila aj v súboroch, s ktorými som spolupracovala – nielen vďaka repertoáru [české súbory pre starú hudbu čerpajú hojne z bohatých českých archívov v Kroměříži, pražských Křížovníkov a pod., pozn. red.], ale aj pre ich nekomerčnú umeleckú orientáciu, pre uprednostňovanie prirodzeného prejavu (veľmi „prísny“ a disciplinovaný v tomto smere je Pavel Klikar). **Opera?**

Pravidelne spolupracujem na operných produkciách festivalu vo Valticiach, prvý projekt so Stephenom Stubbsom a jeho súborom Teatro lirico bol taktiež operný.

Kedy nastal skok za hranice Slovenska a Čiech?

S Pražskými madrigalistami sme veľa cestovali, dôležité bolo účinkovanie v Poľsku, na festivale v Starom Sączu, kde sme s Cappellou regia musicalis uviedli Händelovo oratórium *Mesiáš* a kde som sa zoznámila aj so Sigiswaldom Kuijkenom. Dokorán sa mi dvere do zahraničia však otvorili v Bratislave, kde v rámci Dní starej hudby účinkujú vždy vynikajúci zahraniční hostia.

Budúcnosť?

Stále sa učím. Cítim sa veľmi dobre v ranobarokovej hudbe, dnes si čo-



raz viac osvojujem vrcholný barok. So Sigiswaldom Kuijkenom mám dohovorenu spoluprácu až do roku 2001, a to na konkrétnych projektoch, ktoré okrem J. S. Bacha (S. Kuijken je bachovským špecialistom) za-

hrňajú aj tvorbu Josepha Haydna a W. A. Mozarta. Tento repertoár je pre mňa novinkou, pretože okrem *Requiem* som sa klasickým veľa nezaoberala; dúfam, že sa mi podarí v priebehu tejto práce Mozarta pochopiť. Som zvedavá, ako sa bude vyvíjať môj hlas, ktorý bol pôvodne rovný, bezvibratový, ideálne sa snúbiaci s renesančným a ranobarokovým repertoárom, postupne však nadobúda isté prirodzené vibrato. No dnes aj speváci s veľkými farebnými hlasmi kooperujú so špecializovanými súbormi pre starú hudbu a vďaka svojej inteligencii sa vedia adaptovať na zvukové kvality a požiadavky tohto repertoáru.

Romantizmus?

Vo všeobecnosti zatiaľ neviem, no túžim po vypracovaní, naštudovaní Dvořákových *Biblických piesní*. Je to skôr malý úlet.

„Úlety“ do hudby 20. storočia?

Veľmi rada a pravidelne sa ňou zaoberám, je mi blízka najmä hudba Arva Pärta a Petra Zagara, ktorá má veľa styčných bodov s barokovou hudbou z hľadiska posadenia hlasu i výrazových prostriedkov.

SPRIEVODCA INTERNETOM] SPRIEVODCA INTERNETOM]

www.boosey.com/publishing/london
Čerstvou novinkou v globálnej sieti je stránka Boosey&Hawkes Music Publishers, ktorá obsahuje napríklad informácie o takmer stovke skladateľov, o pripravovaných projektoch, časopis Tempo a množstvo liniek na príbuzné stránky.

www.his.sk
Na stránke HISu nádate bulletinové informácie o väčšine slovenských súčasných skladateľov, katalóg titulov, ktoré vydáva Hudobný fond, informácie o festivaloch Melos-Étos a Večery novej hudby, linky na podobné inštitúcie po celom svete, adresár hudobných inštitúcií na Slovensku (žiaľ neaktualizovaný a s faktickými chybami) a kontakty na rôzne kultúrne inštitúcie po celom svete.

kultura.gratex.sk/ursiny
Zrejme všetko, čo je určené očiam a ušiam verejnosti o najvýznamnejšej osobnosti slovenskej populárnej hudby. Stránka, z ktorej cítiť lásku a úctu jej tvorcom k D. Ursinymu, ponúka bohatú faktografiu: životopisné údaje, diskografiu, filmografiu, ale aj spomienky naňho, či informácie o podujatiach spojených s osobnosťou tohto hudobníka. Pretože: príbeh pokračuje...

ĚŠTE K ROKOVANIU 3. MEDZINÁRODNÉHO SYMPÓZIA O ZBOROVOM SPEVE CANTUS CHORALIS SLOVACA '98 V BANSKEJ BYSTRICI

Koncom minulého roku (26.–28. novembra) sme v Banskej Bystrici privítali už po tretí raz účastníkov medzinárodného sympózia o zborovom speve, organizovaného pri príležitosti Roku Eugena Suchoňa. Podujatie sa, podobne ako v minulosti, stretlo s veľkým záujmom referujúcich i početného publika – hostí z katedrií hudobnej výchovy, hudobných inštitúcií i z radov študentov Konzervatória, Pedagogickej a humanitnej fakulty Univerzity Mateja Bela a Akadémie umenia v Banskej Bystrici. Zaznamenali sme prítomnosť hudobných skladateľov, komponujúcich pre spevácke zbory, zborových dirigentov zo Slovenska i z Čiech, hlasových pedagógov a muzikológov. Absentovali učitelia hudobnej výchovy, dirigenti detských speváckych zborov, zástupca Národného hudobného centra, ale najmä predseda Asociácie speváckych zborov Slovenska.

Za Univerzitu Mateja Bela podujatie otvoril a účastníkov pozdravil prorektor UMB v Banskej Bystrici Doc. Dr. V. Patráš, CSc., ktorý Jarmile Vrchatovej-Pátovej z Prahy odovzdal striebornú plaketu UMB za dlhoročnú sústavnú starostlivosť o odborný rast pracovníkov katedrií HV UMB.

Program sympózia určovali jednot-

livé tematické okruhy: s prebiehajúcim Rokom Eugena Suchoňa súviseli prednášky I. Vajdu (Osobnosť E. Suchoňa) a L. Chalupku (Profil skladateľa E. Suchoňa). Suchoňovej zborovej tvorby sa dotýkali referáty zaoberajúce sa s autorovými dielami pre miešané (Š. Klimu), detské (I. Medňanská) a mužské spevácke zbory (T. Sedlický). Na tému Jubilanti v medziobdobí sympózia CChS o svojej tvorbe pútavo hovorili jubilanti z roku 1997 L. Burlasa a I. Hrušovský, zborovú tvorbu M. Nováka priblížil F. Turák. V tematickom celku Z histórie slovenskej zborovej tvorby odznela prednáška B. Banáryho Meruôsme roky a ich odraz v slovenskej zborovej tvorbe, Zborovú tvorbu skladateľov jubilujúcich v roku 1998 priblížili E. Bugalová (40. výročie úmrtia M. Schneidera-Trnavského), E. Muntág (100. výročie narodenia L. Stančeka), L. Červená (90. výročie smrti J. Egryho a 25. výročie smrti J. Rosinského) a M. Bárdivá (20. výročie smrti J. Móryho). Aj jubilujúce zborové telesá a festivaly dostali priestor. Referovali J. Raninec (50. výročie založenia speváckeho zboru Lúčnica, s oživujúcimi spomienkami prítomných dirigentov Lúčnice Š. Klimu a P. Hradila), a B. Vargic (125. výročie založenia Zvolenského speváckeho zboru). Škoda, že na sympóziu nemali zastúpenie i ďalšie jubilujúce spevácke zbory. O festivaloch zborového spevu doma i v zahraničí referoval

M. Pazúrik a o takmer zabudnutom dirigentovi Štefanovi Oloszovi z Hubeovej J. Schultz; o európskych trendoch v zborovom speve referoval, žiaľ, len jeden účastník, T. Fiala z Ústí nad Labem. Prvý deň sympózia uzavrel koncert zo slovenskej zborovej tvorby. Účinkovali Miešaný spevácky zbor Mladost pri PF UMB (dirigent M. Pazúrik), Spevácky zbor Hron z Banskej Bystrice (P. Bibza), Kysucký komorný orchester Čadca (K. Kečický) a Detský spevácky zbor Kysuca z Čadce (V. Didi), ktoré na dobrej úrovni uviedli skladby V. Figaša-Bystrého, M. Schneidera-Trnavského, Z. Mikulu, I. Hrušovského, T. Andrašovana, J. Podprockého. Tvorba E. Suchoňa bola zastúpená skladbami *Keď sa Slovák, Bodaj by vás, Preletel sokol* (v podaní orchestra) a cyklom *Varila myšička kašičku* (detský zbor a orchester).

K potešiteľným faktom 3. ročníka podujatia patrí i skutočnosť, že takmer všetky referáty boli doplnené reprodukovateľnými hudobnými ukážkami zborových skladieb, čo prispelo k ich oživeniu a ku koncentrácii poslucháčov (najmä študentov). Osobitnou hodnotou sa vyznačovali autoreferáty Ladislava Burlasa a Ivana Hrušovského, taktiež s ukážkami z vlastnej tvorby.

3. ročník Cantus choralis Slovaca '98 možno považovať za úspešný a prosperujúci.

MILAN PAZÚRIK

SPOLOČNÝ POSTUP

Zahraničné kultúrne inštitúty so sídlom v Bratislave usporiadali 2. marca t. r. po prvýkrát spoločnú tlačovú besedu. Jej cieľom bolo podať sústredenú informáciu o úlohách, zámeroch a charaktere činnosti jednotlivých kultúrnych inštitútov, resp. kultúrnych oddelení diplomatických zastupiteľstiev na území Slovenska, ako aj o čiastkových, sólových i spoločných projektoch jednotlivých inštitútov, resp. ich spolupráce so slovenskými inštitúciami, organizáciami či jednotlivcami. Pre novinársku obec to bola príležitosť získať prehľad o skutočných rozmeroch činnosti informač-

ného a podporného charakteru, zaoberajúcej sa s všetkými aspektami kultúry, umenia a informácie. Azda niet na Slovensku inštitúcie či kultúrne podujatia, ktoré od roku 1990 nepocítili blahodárnosť takejto spolupráce. V oblasti hudby za všetky stačí spomenúť Bratislavské hudobné slávnosti, Melos Étos, Večery novej hudby, Dni starej hudby, či štátne hudobné inštitúcie, ale aj občianske združenia či jednotlivcov, ku ktorých aktivitám väčšieho či menšieho rozsahu významnou mierou spomínané zahraničné inštitúty prispeli, denno-denne realizujúci ideály spoločnej Európy. r

KALEIDOSKOP]

Vypredaná sála Wiener Konzerthaus s kapacitou 1800 návštevníkov aplaudovala 22. 2. Speváckemu zboru mesta Bratislavy, ktorý spoluúčinkoval so Sankt-Petersburskou filharmóniou a ruskými sólistami na opernom koncerte. Na programe boli dve diela S. Rachmaninova – opera *Aleko* a jednoaktovka *Francesca z Rimini*. Pod taktovkou A. Lazareva spievali S. Leiferkus, M. Šagučova, G. Kasajev, S. Fomenko, V. Serkin a A. Rivas-Krivenenkova. Diela so zborom naštudoval L. Holásek. Spolupráca bratislavského zboru s týmto svetoznáмым orchestrom nie je prvá a ani náhodná. Pred dvoma rokmi v tej istej sále spolu vystupovali pod taktovkou J. Temirkanova s Prokofievovým dielom *Ivan Hrozný*. Po oboch koncertoch bratislavskí speváci zožali srdečný prejav uznania od dirigenta a hráčov orchestra za pochopenie charakteru ruskej hudby a interpretácie majstrovstva. -TASR-

Peter Mikuláš

JE NEODMYSLITEĽNOU SÚČASŤOU SLOVENSKEHO VOKÁLNEHO UMENIA, VERNÝ SVOJEJ MATERSKEJ OPERNEJ SCÉNE I DOMÁCIM KONCERTNÝM PÓDIÁM, ZÁROVEŇ VYHLADÁVANÝ ZAHRANIČNÝMI USPORIADATEĽMI. POČET NÍM NAŠTUDOVANÝCH VOKÁLNO-INŠTRUMENTÁLNYCH DIEL SA PRIBLIŽUJE K DEVÄŤDESIATKE, POČET OPERNÝCH ÚLOH ČOSKORO DOSIAHNE ŠEŠŤDESIATKU. PRE HUDOBNÝ ŽIVOT SA S NÍM ZHOVÁRALA ALŽBETA RAJTEROVÁ.

Štyridsaťpäťročný Peter Mikuláš maturoval na gymnáziu v Nitre, študoval spev na Vysokej škole múzických umení (od roku 1994 na nej aj pedagogicky pôsobí), bol laureátom troch veľkých medzinárodných speváckych súťaží (Dvořákovskej, Čajkovského, Henlinovej), spieval vo vyše 850 predstaveniach na javisku Opery SND, v ďalších na iných scénach (o. i. Praha, Brno, Hamburg, Rím, Amsterdam, Berlín, Monaco), účinkoval na viac ako 600 koncertoch s vokálno-symfonickým repertoárom (od Berlína po Rím, od Madridu po Košice, ale aj v USA, Kanade, Egypte a Japonsku), absolvoval takmer 200 koncertov so sprievodom klavíra, 65 koncertov so súborom pre starú hudbu Musica aeterna, našťudoval okolo 25 diel slovenských skladateľov, nahral takmer 30 titulov na CD, resp. LP, o. i. s viacerými zahraničnými dirigentmi. Impozantné čísla, najmä vzhľadom na (iba) dvadsaťročnú umeleckú činnosť.

Q Ako sa z vás stal hudobník, čo vás presvedčilo o voľbe tejto životnej dráhy?

PM Nebolo ma treba presvedčať. Po dvadsiatich rokoch činnosti v odbore, keď už sám mám žiakov, si dovoľm povedať, že som mal v sebe cit pre hudbu, najmä pre hudbu Ludwiga van Beethovena, už v čase puberty. Možno som vtedy celkom nechápal detaily, odlišnosti v interpretácii, ale chápal som ducha, princíp hudby. Tam

kdesi sa to začalo. Kúpoval som si nahrávky, mal som zbierku Beethovenových klavírných sonát, ktoré vydával OPUS, všetky symfónie, z ušetrených peňazí som si zadovážil magnetofón – záujem o hudbu ma teda sprevádzal od ranej mladosti. Okrem toho obidvaja rodičia spievali v Spevokole nitrianskych učiteľov, ktorého členom som sa stal i ja; spieval som aj v gymnaziálnom spevokole pod vedením pána profesora Korčeka a súčasne som chodil na klavír k pánovi profesorovi Komárkovi v Nitre, na spev k pani Schmidtovej, sestre prof. Dezidera Kardoša. Keď sa

na gymnáziu vynorila otázka čo ďalej a keď som sa dozvedel, že na Vysokú školu múzických umení prijímajú aj bez absolvovania konzervatória, prihlásil som sa: vzali ma (možno len preto, lebo mali málo chlapcov) do prípravného ročníka. Nevedel som síce nič z teórie, ale hral som slušne na klavíri. Po roku som nastúpil ako riadny poslucháč k pani prof. Viktórii Stracenskej. Čaro a hĺbka veľkých diel, ktoré som v ranej mladosti obdivoval a miloval, zostali vo mne naďalej a musím povedať, i keď to azda vyznieva ako fráza, dnes pristupujem k spievaniu s podobným presvedčením, s rovnakým vzťahom k hudbe ako kedysi, na strednej škole, ba i skôr, ibaže dobrí dirigenti medzitým do mňa vtĺkali precíznosť, výslovnosť, štýlovosť a pod. No cit a prístup zostali rovnaké.

Q Dala vám škola všetko, čo dať má?



PETER MIKULÁŠ

Foto K. MAREŠKOVÁ

Škola mi dala všetko. Pani profesorka Stracenská ma v ničom neobmedzovala, nezužovala štúdium na svoj vlastný výklad, ale naopak, otvárala dvere a okná dokorán. Bola to obrovská devíza. Poslala ma k pánu Arfionovi, na niekoľko hodín aj k pani prof. Korínskej. Šírka jej ponuky bola taká, že som bol prinútený zaoberať sa nielen tým, čo ona osobne ponúkala, ale všetkým, čo som okolo seba videl.

☐ Okrem vysokej školy ste absolvovali niečo, čo u nás pre spevákov nebolo samozrejmé, a to malú „školu“ – krúžok okolo prof. Jána Albrechta.

PM To nebola malá škola, ale škola obrovská. Hovorím to s nostalgiou aj svojim žiakom: bolo to to najkrajšie, čo som mohol z profesionálneho hľadiska zažiť. Nehovoriac o atmosfére, ktorá v albrechtovskom dome vládla. O tom by sme mohli hovoriť v samostatnom rozhovore. O súčinnosti s Musikou aeternou. Pokiaľ ide o remeslo, naučil som sa tam chápať presnosť štýlu, frázovania, vyslovovania. Spevák totiž má tendenciu k istému leggiero vo veciach technických, má tendenciu „plávať“ v triolách a vôbec v zápise. Chlapci-inštrumentalisti však zakaždým okamžite upozorňovali na nepresnosti v tempe, rytme a pod. Skúsenosti z „Aeterny“ sa prejavili už na samom začiatku mojej profesionálnej kariéry, pri prvom Mozartovom *Requiem* vo filharmónii a pod.

☐ Od samého začiatku vašej profesionálnej kariéry sa mnohým zdalo, že ste v našich podmienkach zriedkavým zjavom: spevákom akoby predurčeným na oratoriálny, koncertný spev. Na druhej strane aj pri vašich operných predstaveniach bolo čoskoro jasné, že vo vás vyrastá umelec, ktorý svojím špecifickým humorom a introvertným herectvom vie dať aj veľkým, významným operným postavám čosi osobité, svojské. Do akej miery ovplyvnili skúsenosti s koncertným spevom vašu dráhu operného speváka?

PM Po absolutoriu školy som ihneď nastúpil do súboru Opery SND, kde som začínal s úlohou Collina v Pucciniho *Bohème* a súčasne som mal prvé koncerty so Slovenskou filharmóniou. Doteraz žijem paralelne v týchto dvoch svetoch, pričom nemôžem jednoznačne povedať, ktorý je pre mňa dôležitejší. No koncertný spev mi bol čisto hudobne, štýlovo bližší. Bol akýmsi vnútorným základom a vždy veľkým sviatkom. Hudba sama je pre mňa dodnes východiskom aj pri štúdiu opernej úlohy. Na druhej strane mi opera dala schopnosť rozvíjať akýsi intímny herecký prejav na koncertnom pódiu. Oba tieto svety sa teda v určitých bodoch stretávajú a dopĺňajú.

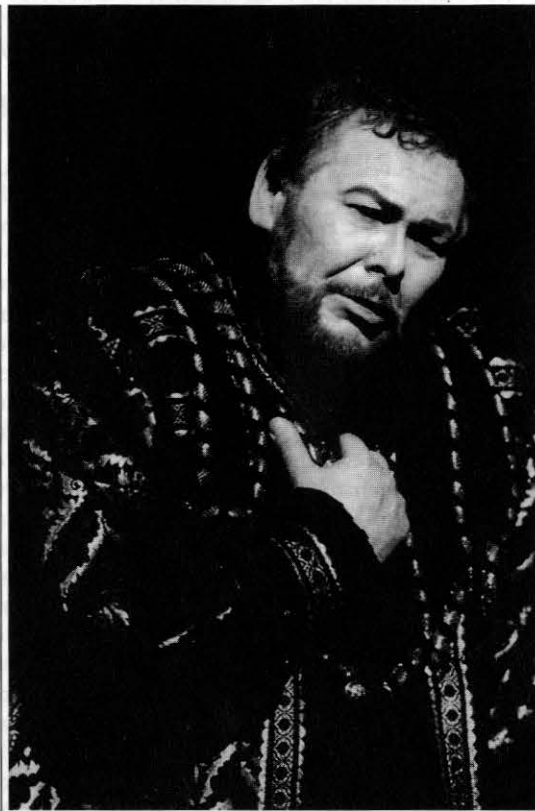
☐ V súčasnosti sa celosvetovo preferuje tzv. režijné operné divadlo, keď režisér je najdôležitejšou osobou opernej inscenácie. Sú známe prípady, keď veľkí speváci odmietli účinkovať v inscenácii, s režijným poňatím kto-

rej sa nevedeli stotožniť. Prihodilo sa vám niekedy, že ste mali vážne ťažkosti s adaptáciou?

PM Som rád tejto otázke, pretože ona zasa je odpoveďou na otázku, prečo v zahraničí spievam na toľkých koncertoch a podstatne menej v opere. Práve vami načrtnutý problém mi je proti srsti, som jednoznačne proti prehnanému „režisérizmu“. Súhlasím s netradičným režisérskym poňatím, ak vychádza z pochopenia hudby. Také boli prvé Bednárnikove inscenácie. Podobne nevšednú inscenáciu *Rusalky* som spieval v Ríme. Ale stretol som sa aj s inscenáciou, kde režisér nepoznal noty, libreto opery čítal z textu nahrávky, nechápal základné veci, nenašiel odpovede na otázky, ktoré sú ukryté v hudbe a z nej sa dajú dešifrovať. Výsledkom boli dva paralelné oblúky: režisérsky a hudobný, čo ma nijako nemohlo uspokojiť. Preto, pokiaľ je to možné, odmietam v zahraničí účinkovanie v opere: je to časovo veľmi náročné a naozaj sa radšej v tom čase venujem koncertnému spevu.

Chcem na tomto mieste podotknúť, že na Slovensku máme dobrých operných režisérov, konkrétne mám na mysli generáciu Branislava Krišku a Miroslava Fischera, s ktorými som začínal, generáciu, ktorá je nepochybne poznačená talentom. Vela som sa od nich naučil a – musím povedať – mne osobne to postačuje.

Prijaté pozvanie do zahraničnej opernej inscenácie je veľké riziko, keďže režijná koncepcia nie je vopred známa. Radšej podstupujem jediné riziko, ktorým je dirigent. Ak dirigent príde s dielom, ako je napríklad Beethovenova *9. symfónia* alebo niektoré Haydnovo oratórium, a má v sebe dostatok náboja, ktorým ma oslovuje, som ochotný a schopný prispôbiť sa, slúžiť jemu i dielu. No v opere sa môže stať, že s dirigentom dielo naštudujeme a režisér všetko rozbije. Ťažko to znášam. Som príliš impulzívny v týchto záležitostiach; raz som



DON CARLOS – P. MIKULÁŠ (FILIP)

to zažil a kamaráti ma museli tmiť, pripomínať mi, že mám záväzky a musím mlčať, aby som nevyletel. Druhýkrát by som to nechcel zažiť. Pritom výsledný efekt môže byť zaujímavý, pretože divák je dnes televíziou a ďalšími médiami už natoľko poznačený, že je schopný vnímať paralelné deje. Ja som však tradicionalista od kosti. Tak, ako neuznávam preklady opier, tak neuznávam ani tieto veci. To by ma režisér musel týždeň presvedčať o svojom zámere. Priznávam, že keď sme išli do prvej Bednárnikovej inscenácie *Fausta a Margaréty*, viacerí sme sa zhodli, že vrátíme úlohy: neoficiálne sme sa dozvedeli, že režisér použije na scéne automobil a pod. Lenže Bednárnik si nás zavolať a tak nás presvedčil o svojom zámere, že sme s otvorenými ústami zostali sedieť a s radosťou sme sa pustili do práce.

❑ Kde leží hranica, za ktorou nie ste schopný vyhovieť ani požiadavkám dirigenta? Aj jeho poňatie diela môže byť diametrálne odlišné od vášho.

PM Je to otázka na telo. Možno ma nazvete alibistom, ale takáto hranica v praxi neexistuje. Ešte sa nestalo, že by som natoľko nesúhlasil s dirigentovým názorom na dielo, aby som svoju účasť na koncerte odriekol. Človek neraz vnútorne bojuje, hovorí si, že to nie je dobré. Ale zmluvu som podpísal, je to moje živobytie... Sú situácie, že s kolegami sa vzájomne utešujeme a vydržíme.

❑ Počas svojej umeleckej dráhy ste naštudovali a uviedli mimoriadne veľké množstvo diel koncertnej i opernej literatúry. Nepochybne sa neraz k niektorým po rokoch vraciate. Stáva sa, že medzičasom zásadne zmeníte názor, predstavu o takomto diele?

PM Skôr než odpoviem na túto otázku, poviem niečo o návratoch. Veľmi by som sa chcel vrátiť k dvom Šosta-

Biblických piesní, uvedomujem si, že dnes ich už spievam celkom ináč. Samozrejme, základ prístupu sa nemení, ale pointovanie, odtiene sa zmenia.

❑ Presvedčil vás niekedy dirigent o tom, aby ste zmenili názor na dielo?

PM Áno. Napríklad, keď som zle prečítal hudobný text. Dobrý dirigent, ktorý dokonale pozná dielo, vždy prinesie aj niečo viac než len remeselnú prípravu. Pre mňa aj v opere dirigent znamená prvú veličinu, nech mi to režiséri prepáčia. Veď opera je hudobné divadlo. Nesporne, keď príde kongeniálny režisér, ktorý znásobí hudbu dobrými pokynmi pre hereckú kreáciu, je to výborné. V tomto zmysle si spomínam na *Wozzecka* či na *Svätopluka*.

❑ Spievate v mnohých jazykoch, mnohé z nich aktívne ovládate. Nemožno však očakávať od speváka, aby hovoril všetkými jazykmi, ktorými spieva. Keďže jazyk určuje aj dikciu hudby, isto je aj zdrojom problémov.



FOTO K. MAREČKOVÁ

DON CARLOS – P. MIKULÁŠ (FILIP), D. JENIS (POSA)

kovičovým dielam – k 13. a 14. symfónii, k jeho *Suite* na sonety Michelangela Buonarrotoho, k Bergovej opere *Wozzeck*, ale aj k Debussyho *Pelléasovi a Melisande*, k dielu, voči ktorému mám pocit mimoriadneho deficitu, pocit nedotiahnutej práce; priznávam sa, že predovšetkým kvôli francúzštine.

Návraty: samozrejme, všetko sa vyvíja. Vidím to na vlastných žiakoch, s ktorými prejdeme, prečítame niekoľko piesní, iba tak, že sa ich po prvýkrát dotknú. Potom sa k nim po čase, napríklad o pol roka vrátime a čudovali by ste sa, čo sa s tým stane. Odrazu máme pred sebou celkom iné dielo. Platí to aj pre mňa osobne. Človek sa vyvíja: nielen radosť, jar, úsmev nás posúvajú, aj smrť, smútok, jednoducho život s veľkým Ž nás vnútorne mení. Keď si napríklad vypočujem svoju nahrávku Dvořákových

PM Je to zložitý. Všetci sme poznačení predovšetkým svojím rodným jazykom, na druhej strane poznáme rad iných jazykov. Ale poviem príklad z praxe: zúčastnil som sa na našťudovaní Dvořákovskej opery *Rusalka* v Prahe pod vedením Jiřího Bělohávk. Tam som objavil, koľko krásnych nuansí má čeština, jazyk, ktorým predsa bežne komunikujeme. Ešte vypuklejší je príklad s nemčinou v spolupráci s Helmutom Rillingom: tu treba dbať na množstvo detailov už v samotných vokáloch, od presnosti ktorých záleží neuveriteľne veľa. Trpezlivosť, s akou sa pracuje na ich cizelovaní, je až neskutočná. Je to krásna práca, no mravčia a zdĺhavá, ale následne vždy zisťujem, že je to zároveň veľká škola. Keby som si len tak plával vždy vo vlastných vodách, utopil by som sa. Ale takto ma vždy niekto z nich vytrhne – a to je ono!

Ťažkosti mám s francúzštinou, ktorú som nemal možnosť naučiť sa, hoci zásady výslovnosti i gramatiky som si musel osvojiť rovnako ako farebnosť vokálov; musím tiež rozumieť významu spievaného textu, t. j. nevystačím výlučne so znalosťou fonetických zákonitostí.

☑ **Priorita krásy tónu na jednej strane a akcentovanie zrozumiteľnosti spievaného textu na strane druhej charakterizujú výrazne odlišné prístupy vo vokálnom umení. Patríte k spevákom, ktorým vždy rozumieť; naplňate tým v histórii hudby večne platnú devízu, že spievaný text nemožno zanedbať, ba naopak.**

PM Samozrejme. Dnes je svet na to už taký náročný, až by sme sa čudovali. V tom sme u nás stále trochu uzavretí, tešiac sa zo svojich úspechov. No dnes už speváci natoľko ovládajú aj jazykovú stránku, že nemožno rozoznať ich národný pôvod. Pokúšam sa o to u svojich žiakov: nasadenie tónu, jeho podopretie dychom, to je jedna stránka, ale súbežne s tým ide aj potreba dikcie slovnej i hudobnej. Pre mňa ako učiteľa je náročné takto postupovať voči žiakom, ale je to náročné aj pre nich. Iste by sa chceli utrhnúť, odviazať sa, zaspievať tú či onú áriu tak, ako si to doma predstavovali, s množstvom citu a pod., ale, žiaľ, musia splniť spomínané atribúty. Lebo keď prídu niekam na kurzy, napríklad k Schreierovi do Nemecka, zistia, že jazyk nepovolí. Pravda, ak chceme niečo robiť kvalitne. Iste, veci možno robiť aj približne.

☑ **Do akej miery tento problém súvisí s pôvodným charakterom hlasu? Všeobecne sú známe charakteristiky slovanských hlasov ako hlasov šľavnatých, plnozvučných na jednej strane a na strane druhej charakteristiky ďalších európskych hlasov ako štíhlejších, azda lyrickejších. Možno tu hovoriť o súvislosti s mentalitou, s vrodennou danosťou, alebo ide aj o vplyv techniky spievania?**

PM Uvažujem o tomto probléme. Najprv však zúžim takto široko postavenú otázku. Osobne sa domnievam, že spev každého jednotlivca je obrazom jeho duše. Ten, kto je nevyrovnaný, splašený, aj tak spieva, jeho tón je rozbitý. Flegmatik zasa spieva falošne, jeho prejav je slimačí atď. Tragické je, že toto sú veci vrodené, s ktorými ťažko možno pohnúť. Ak by sme ich chceli zmeniť, museli by sme vymeniť „disketu“ vo vnútornom ľudskom „počítači“.

Pokiaľ ide o otázku v širšom ponímaní, myslím si, že rozhoduje škola. Pojmime čím viac z toho pozitívneho, čo charakterizuje Rusov – ich fantastické dýchanie, výdrž s plným nasadením zaspievať bez problémov tie najväčšie opery, nádherne rozvinuté rezonančné hlasy, pochopme, ako to funguje, a zároveň pojmime, pochopme talianske bel canto a k tomu nemeckú precíznosť. A teraz negatíva: nepojmíme nemeckú školu, ktorá tlačí, nemá rezonancie, má len Sprechgesang. Nepojmíme český omyl, ktorý nastal v určitej generácii spevákov a ktorého sa teraz Praha ťažko zbavuje. Nepojmíme ruskú približnosť v štýle. Číže existujú dva svety, medzi ktorými sa aj my, Slováci, pohybujeme. No treba si jasne povedať, čo si treba osvojiť a čomu sa treba vyhnúť.

Na margo toho by som chcel konštatovať, že na našej vysokej škole si veľmi vážim to, ako si napriek odlišnostiam s kolegami-pedagógmi hovoríme pravdu. Nikto nič neprikrášľuje, ani nikomu nič nevyčíta, jednoducho sa konštatujú veci. Aj poslucháči sú hodnotení podľa rovnakých kritérií.

☑ **Ako sa stará Peter Mikuláš o hygienu hlasu: nielen po stránke fyziologickej, ale aj psychologickej, ktorá si vyžaduje obrovskú disciplínu?**

PM Základná hygiena súvisí s technikou, t. j. treba najšť optimálnu techniku dýchania pri speve, pri nasadení a držaní tónu, aby nedochádzalo k tlaku na hlasivky a aby spevák mohol odspievať celú operu bez toho, žeby si ich zvlášť unavil. To je primárna hygiena, ktorú spevák musí zvládnuť sám alebo s pomocou pedagóga. Sekundárna hygiena znamená, že po spievaní, keď sú rozhorúčené hlasivky, nemôže piť studený nápoj, lebo to by bol priamy útok na ne. Proti chrípkam sa dávam zaočkovať a pomáham si všetkými dostupnými prostriedkami. Speváka ohrozuje však aj sucho na javisku, najmä v zime. Sliznice prestanú fungovať. Alebo let do Ameriky či do Japonska môže speváka tiež „odkráľovať“, pretože v lietadle sa to len tak hemží baktériami tých 300 pasažierov, ktoré vdychujeme. Jestvujú rôzne individuálne ochranné metódy, ako je preplachovanie slanou vodou alebo používanie rôznych inhalačných prístrojov – je to nepretržitý boj.

☑ **Určite ste sa neraz podieľali na umeleckej produkcii, ktorá vám utkvela v pamäti ako niečo, čo ťažko možno zopakovať...**

PM ...Keď som sa dotkol hviezd. Áno, niekoľkokrát sa to podarilo – možno desaťkrát za dvadsať rokov môjho pôsobenia. Situácie, keď si človek povie: to azda nie je možné, aká krásna práca to je. Sú to večery, na ktoré nemožno zabudnúť. Možno bola taká *Rusalka* s Bělohávkom, posledné Verdiho *Requiem* s Ceccatom, s dobrými spevákami a s vynikajúcim dánskym orchestrom, koncerty s Košlerom, s Neumannom. Vtedy človeka uchváti pocit, že keby aj okamžite mal prestať so spievaním, môže byť spokojný, lebo už zažil čosi mimoriadne, čo ťažko možno prekonať. Platí to, pravda, v danom momente, v danej spoločenskej klíme. Je to „moment musical“, ako vravieval Leoš Komárek, keď som chcel neustále opravovať nahrávku *Biblických piesní* a on: „Nie, zastav, to je moment musical – chvíľa hudby, v ktorej to má byť tak, ako to je.“ Sú to chvíle, keď človek pocíti nesmiernu pokoru pred dielom u všetkých zúčastnených.

☑ **Existuje dielo – diela, ktoré uprednostňujete, ktoré máte obzvlášť rád? Alebo skladateľ, ktorého milujete viac ako iných?**

PM Mám obľúbené diela, napríklad Haydnovo *Stvorenie*, *Ročné obdobia*, ktoré milujem pre ich krásnu, prirodzenú výpoveď, alebo Bachove *Matúšove pašie*, z opier Suchoňovho *Svätopluka*, či Verdiho *Dona Carlota*; k nim teraz pribudol *Falstaff*, ktorého práve pripravujem. No mám aj iné lásky, mimo svojej speváckej profesie, ako je Poulencov organový koncert či Janáčkova *Sinfonietta*.

☑ **Existuje dielo, ktoré ste ešte nespievali, no po ktorom túžite?**

PM Nie. Rád by som sa k mnohým dielam vrátil. V minulosti som túžil po Carlosovi, táto túžba sa mi splnila, rovnako som túžil po Beethovenovej *Misse solemnis*, aj toto želanie sa mi splnilo. Tie najväčšie a najkrajšie diela som už mal možnosť spievať. A návraty – to je niekedy ako nové stretnutie: príde dirigent, alebo nastane situácia, keď sa nielen urobí „čiarka“ po ďalšom uvedení dobre známeho diela, ale staneme sa aj svedkami akoby nového zážitku. Môže sa stať, že tá pravá chvíľa nastane napríklad v Janáčkovej *Glagolskej omši*, kde môj part je pomerne malý, ale žasnem, ani nie nad vlastným partom, ale napríklad nad organovým sólom, ktoré nedávno tak krásne zahral Ivan Sokol vo filharmónii. A vtedy si poviem: som rád, že som tu, že som to zažil.

☑ Hovorili sme o operách alebo o vokálno-symfonických žánroch. Je v povahe vecí, že sa pri ich interpretácii do určitej miery treba prispôbiť dirigentom, režisérom. Venujete sa však aj piesni. Tu ste sám, rozhodujete sám, stojíte sám. Ako zaraďujete pieseň v rámci svojho repertoáru?

PM Je to moja srdcová záležitosť. Škoda, že sa u nás nestretáva s primeraným záujmom. Okrem niekoľkých nadšencov piesňová literatúra nemá publikum. Ani usporiadateľov, ktorým nemá kto vysvetliť, o čo vlastne ide. V Bratislave možno raz-dvakrát ročne niekto na seba vezme riziko piesňového recitálu, ale mimo Bratislavy takmer nikdy. Ľudia nie sú zvyknutí sledovať a vnímať intímnu výpoveď piesne spojenú s textom, s jemnými farbami, nuansami... Možnosti postavia si reperotár z tejto literatúry sú teda veľmi obmedzené, pričom s občas realizovaným piesňovým koncertom súvisí problém priveľkého časového odstupu k najbližšej príležitosti; to jednoducho nie je možné vzhľadom na náročnú prípravu takého repertoáru. Jediným riešením sú nahrávky, ale ani o tie nie je dostatočný záujem.

Pritom by som tak rád publiku vyrozprával všetky tie drobné, ale nesmierne silné a hlboké príbehy o láske, o smrti... Dve minúty, a nasleduje ďalší príbeh. Aj moji študenti postupne odhalujú tento svet bez brehov, bez konca.

☑ Ako sa pripravujete na koncerty?

PM Ideálne je venovať sa dielu pred koncertom dva týždne. Nie denno-denne, ale udržiavajúc si trvalý kontakt s ním, medzitým o ňom aj uvažovať a nechať ho vyrásť, posunúť – v takom prípade má človek pocit dobrej prípravy, zbaví sa stresu. Pokiaľ ide o pamäť: na javisku je veľmi veľa toho, čo spolu súvisí, ale časté opakovanie a najmä prítomnosť hudby je veľkou oporou. Na koncerte zas pomáhajú noty, no na druhej strane je potrebné už v rámci prípravy sa trochu viac zapodievať detailom. Avšak všetko závisí od konkrétneho diela. Napríklad *Missu solemnis* nemožno spievať bez dôkladnej prípravy, to je príliš zložitá hudba, nad ktorou treba veľa rozmýšľať, analyzovať ju.

☑ Nehovorili sme ešte o pôvodnej slovenskej tvorbe. Vo vašom repertoári sa pritom nachádza úctyhodný zoznam slovenských kompozícií, ktoré ste naštudovali a uviedli či nahrali. Podľa akého kľúča si vyberáte diela slovenských autorov? Podľa čoho rozhodujete o prijatí či neprijatí ponuky v tomto prípade?

PM Bolo obdobie, keď som interpretoval všetko, čo mi bolo ponúkané. Až časom som začal robiť selekciu a vyberať si podľa mne bližšej výpovede tej-ktorej skladby. Celkom čerstvo môžem spomenúť Vlada Godára, ktorý nedávno napísal skladbu *Bikit Gilgameš* (Gilgamešov nárek) v jazyku starých Sumérov – je to nesmierne ťažké, veruže som počas prípravy aj riadne nadával, žarty som si robil, ale tvrdošijne som nad svojím partom sedel, lebo ma zápis hudby zaujal. A keď sme sa s violončelistom Jozefom Luptákom ocitli pred mikrofónom, potvrdilo sa mi: áno, môj pocit pri štúdiu



PETER MIKULÁŠ – PEDAGÓG

FOTO M. KURPA

skladby bol správny, je v nej ukryté to, čo sa ma dotýka. Čiže prvý pohľad je síce letmý, ale dosť presný: hľadám srdce diela a u Vlada som ho našiel hneď. V tomto prípade bolo len potrebné zvládnuť mechaniku jazyka. Je to vždy tak pri súčasnom diele: treba zvládnuť mechaniku novej harmónie, nezvyčajných spojov, ale keď je v ňom srdce, vtedy ma napriek veľkým úskaliam dielo láka. Podobne to bolo so Šostakovičovou náročnou, nezvyčajnou Suitou: je v nej duch, ktorý ma priťahuje.

☑ Mnohí vaši kolegovia-speváci na vrchole svojej kariéry buď prestanú spievať, alebo súbežne so spievaním začínajú dirigovať či venovať sa réžii. Napadla vám niekedy takáto alternatíva?

PM Nie, nikdy. Ak mi prestane fungovať mechanika svalov na podopretie dychu a hlas mi prestane fungovať podľa mojich predstáv a podľa predstáv tých, od ktorých očakávam, že ma pozorne sledujú, a keď mi tí po-

vedia: stačilo, Mikuláš, je čas skončiť – tak to zabalím. Ale ak budem mať komu čo povedať, budem to hovoriť naďalej, najmä žiakom – je to moja srdcová záležitosť...

Musím sa však priznať, že som okolo týchto myšlienok chodil. Nuž ale skúsený dirigent alebo skúsený režisér sa vo svojom odbore dotýka hviezd. Aj ja som sa ako spevák raz-dvakrát dotkol hviezd. A v tom spočíva princíp: ak dirigent či režisér začne spievať, je to zábavné. Na druhej strane v istom zmysle aj ja musím nosiť v sebe akúsi dirigentskú paličku, určitú režijnú predstavu, ale dirigent i režisér sú zodpovední za celok, ja za seba. Môžem im do toho hovoriť len do určitej miery, lebo ak to preženiem, ak si budem počínať svojvoľne, môžem rozbiť koncepciu, ktorej stavba, ustráženie, je vecou dirigenta/režiséra. Mojou úlohou je koncepcie myslieť o úlohe, o postave. Nesmierne si vážim dobrých režisérov, dobrých dirigentov, ale každý z nás má svoj okruh pôsobnosti. Keby ma bol život viedol smerom k dirigovaniu, možno by som to rád robil, ale čo, keby som potom radšej spieval? To nie je možné.

☑ Prihodilo sa vám, že ste presvedčili dirigenta či režiséra, aby zmenil – aspoň čiastkovo – názor?

PM Skôr ponúknem napríklad určité frázovanie a som rád, keď ho dirigent prijme; ak nie, dohodneme sa. Inak to nie je možné. Nemôžeme vyťahovať flinty – to by sme sa nikam nedostali.

☑ Čo je najdôležitejšie v živote?

PM Ťažko povedať... Keď zomrela mama mojej ženy, kládol som si túto otázku nespočetnekrát. Nebola speváčkou, ani hudobníčkou, nebola slávna, bola to obyčajná žena. Na poslednej rozlúčke s ňou som si uvedomil, že jej život bol neobvyčajne krásny, aj bez nôt a bez slávy. V čom to teda bolo? A našiel som odpoveď: bolo to dávanie, nezisťné dávanie. Bez toho, že by čokoľvek očakávala. Ak sa človeku dostane slávy, odmeny, je to ako ozdoba... Táto žena iba dávala. Vrátilo sa jej to tak, že vo všetkých nás zostal pocit naplnenia. A nemuseli sme ani obzvlášť smútiť: pretože sme si uvedomili, že žije v nás. To je všetko. ☑

Eugen Suchoň

Kvarteto pre husle, violu, violončelo a klavír op. 6

Ľubomír Chalupka

Jednou z vážnych programotvorných ambícií generácie skladateľov, dnes označovaných ako Slovenská hudobná moderna, ktorí koncom 20. a v priebehu 30. rokov vstupovali do slovenského hudobného života, bola profesionalizácia umeleckej tvorby, úsilie o novú, technicky vyspelú koncepciu národnej hudby na báze syntézy domácich folklórnych podnetov s kompozičnou úrovňou európskej umelej hudby. Osobité postavenie v tomto generačnom úsilí zastával Eugen Suchoň (1908–1993). Jeho prirodzené muzikantské nadanie, saturované spočiatku amatérskymi podmienkami a vkusom pezienského hudobného života, dostávalo disciplinovanejšie kontúry odvtedy, keď ako 19-ročný začal študovať na bratislavskej Hudobnej a dramatickej akadémii klavír a kompozíciu. Jeho učiteľ v novozaloženej kompozičnej triede Frico Kafenda, odchovanec prísnej nemeckej školy, vplýval na rýchlu transformáciu spontánnej až živej muzikality mladého adepta na štádium koncentrovanej tvorivosti.

Povinnosť zvládnuť základné technické finesy kompozičného remesla v Kafendovej triede nepoznala kompromisy. To mladého Suchoňa viedlo od kvantity (počas dvoch rokov pred nástupom na školu napísal asi 20 skladieb) ku kvalite, zvyšovalo stupeň sebakontroly a autokritickosti a formovalo zásady umeleckej zodpovednosti za napísané dielo. Ak Suchoň dovtedy intuitívne používal prostriedky klasickej a ranoromantickej harmónie a jednoduchší tektonický pôdorys, tak Kafenda ho potom oboznamoval s novoromantickej harmóniou a otvorenejšou formou, ba v záujme väčšej informovanosti mu predkladal aj

partitúry tvorcov európskej hudby 20. storočia. Hoci zďaleka nebol akademicky suchopárnym pedagógom, považoval za potrebné svojho žiaka naučiť zásady pevnej spútanosti hudobnej štruktúry i kontroly invenčného rozletu. Kontrapunktická technika ako jeden z faktorov tejto spútanosti a disciplíny bola pre Suchoňa novou kvalitou (dovtedy sa vyjadroval homofónne), preto jej štúdiu venoval značnú pozornosť. Princíp samostatného vedenia hlasov v polyfonicky prepracovanej faktúre zároveň cibril zmysel pre individuálnosť, plasticitu a kontrastnosť motívických nápadov.

Ešte v období amatérskeho komponovania sa u Suchoňa formovala romantizujúca predstavivosť, vnútorne prežitá a náladovo vyhranená, s náznakmi polarizácie rapsodickej vzrušivosti a idylickej, niekde už baladicko-meditatívnej lyriky, objavovali sa kontúry dynamicky riešeného celku (koncertantné skladby *Nocturno* pre violončelo a *Balada* pre lesný roh). Ako študent klavírnej triedy na akadémii mal v repertoári diela F. Liszta a C. Debussyho, čo nesporne ovplyvňovalo charakter rodiaceho sa individuálneho štýlu smerom k expresivite hudobných štruktúr a zmyslu pre zvukovosť. Kafenda ako skladateľ i pedagóg

bol prívržencom novoromantickej nemeckej vetvy vývoja hudby na začiatku 20. storočia, preto u Suchoňa podporoval rozvinutie prvkov novej expresivnosti. Prvou skladbou, ktorá zodpovedala učiteľovým predstavám a ktorú aj Suchoň uznal za vhodnú opusového označenia, bola *Sonáta pre husle a klavír As dur op. 1* (1929). Prostriedky romantickej harmónie sú využité v záujme modulačnej pohyblivosti, komorný dialóg je hutný, s rovnocen-



TRIO BRATOV SUCHOŇOVCOV

Foto D. Fraňak

ným postavením oboch nástrojov. Témy sú široko klenuté, kontrapunktické pletivo prevláda v pomalejšej časti i vo fugate záverečnej tretej časti. Suchoňov záujem o koncíznu stavebnosť cyklického celku sa prejavuje už v prenášaní myšlienky z druhej do tretej časti. V *Sláčikovom kvartete* op. 2, ktorým Suchoň absolvoval štúdium v Kafendovej triede, sa ešte posilňuje uvoľnenosť harmonicko-funkčných väzieb, tonálne centrá sa zahmlievajú, dominuje oscilácia melodických pohybov a z nej plynúci akcent na kontrapunktickú prepracovanosť štvorhlasnej komornej faktúry. V prostredí narastajúceho dynamizmu, s dôrazom na inštrumentálnu melodiku s väčšími intervalovými skokmi a drsnejšou zvukovosťou však Suchoň nestratil zmysel pre kontrast, psychologicky odôvodnený odliv gradácie pointovaných pulzácií, zjasnenie chromaticky prehustených tónových následností. Jeho podčiarknutím je diatonicky stavaná téma v druhej časti kvarteta, ktorá obsahuje zreteľné črty skladateľovho záujmu o slovenský piesňový folklór a o kryštalizáciu novej modálnej tonality z neho odvodenú.

Partitúru op. 2 priniesol ukázať Suchoň do Prahy, kde sa rozhodol pokračovať v štúdiu kompozície na Majstrovskej škole pražského konzervatória u Vítežslava Nováka, popredného predstaviteľa českej hudobnej moderny. Novák, podobne ako Kafenda, kládol dôraz na kompozično-technickú disciplínu, precizovanú najmä zdokonaľovaním techniky kontrapunktického zjednocovania celku a monotematickou prácou na jednoduchšej, zvukovo i rozmerovo odľahčenejšej tektonickej úrovni. Zvlášť svojich slovenských žiakov upozorňoval na osobitosti melodicko-tonálnych vlastností slovenskej ľudovej piesne (ktoré aj sám vo svojej tvorbe využil). Preto ho natoľko neuspokojila chromaticky zahustená faktúra a rozsiahle proporcie Suchoňovho *Sláčikového kvarteta* a navrhol mu písať kratšie útvary. Počas dvojročného kontaktu s Novákom (1931–1933) Suchoň vytvoril 4 kompozície – *Malú suitu s passacagliu* pre klavír (resp. orchester) op. 3, cyklus piesní na Kraskovu poéziu *Nox et solitudo* op. 4 a *Serenádu* pre dychové kvinteto, resp. sláčiky op. 5. Na prelome rokov 1932 a 1933 vznikalo *Kvarteto pre husle, violu, violončelo a klavír* op. 6, ktorým absolvoval štúdium v Prahe.

V minulosti sa zvykol zdôrazňovať zásadný vplyv esteticko-kompozičnej sústavy V. Nováka na formovanie generácie Slovenskej hudobnej moderny a koncepciu slovenskej národnej hudby nimi zastupovanú ako jedinečnú pre vývoj slovenskej hudby 20. storočia. Ak to platilo napríklad pre Alexandra Moyzesa, v prípade Eugena Su-



Mozarteum

Ve čtvrtek dne 22. června 1933 o 19. hod.

IX. VEČER
VÝSTUPNÍCH KONCERTŮ ABSOLVENTŮ

PROGRAM:

1. *Oldřich Palkovský*: SMYČCOVÝ KVARTET
I. Andante sostenuto - Allegro con brio
II. Adagio molto espressivo - téma s variacemi
III. Allegro scherzando - Finale
Petr Rybář, Jan Lechner, Jindř. Váňa, Milošlav Kóck
2. *Bernard Pollák*: TŘI SKLADBY pro housle s prův. klavíru
Eugenie Fichtenová, dopr. M. Mokrišchová
3. *Fr. Poenitz*: REJ UMÍRAJÍCÍCH * (dle staroslovanské pověsti) pro harfu
Věra Urbichová *
4. * *Eugen Suchoň*: KVARTET pro klavír, housle, violu a violoncello
Allegro moderato - Allegro molto - Lento - Molto moderato
Hanuš Susskind, Petr Rybář, Jindř. Váňa, Milošlav Kóck
5. * *Josef Páleníček*: KVINTET pro klavír, 2 housle, violu a violoncello
Allegro - Andante sostenuto - Vivace
Josef Páleníček, Josef Doležal, Antonín Beránek, Stanislav Křenek, K. Flek

Účinkující a absolventi* jsou ze tříd profesorů: V. Klitický (harfa č. 3), řád. prof. mistr. školy V. Nováka (skladba, autor č. 4), řád. prof. mistr. školy J. Suka (autor č. 1. a 2), prof. O. Sina (autor č. 3), L. Zelený (komorní hra č. 1, 4 a 5).

Příští produkce účastní:

- | | |
|------------------------------|----------------------|
| 23. 6. Slovenský ostrov | X. večer absolventů |
| 26. 6. Komorní divadlo | XI. večer absolventů |
| 27. 6. Slovenský ostrov XII. | |

choňa (a nielen uňho) išlo o individuálny pomer k Novákovi. Suchoň sa totiž zo sociálnych dôvodov nemohol pravidelne kontaktovať so svojím pražským učiteľom, niektoré partitúry mu posielal poštou a dovolil si aj nerešpektovať (napr. pri koncepcii piesňového cyklu na Kraskovu poéziu) jeho predstavy a pokyny. Suchoň prišiel k Novákovi už ako vyhranená individualita, kvalitne technicky pripravený Kafendom, s už rozvinutým záujmom o slovenský piesňový folklór. Novákove pedagogické rady mohli teda iba podčiarknúť nastúpenú cestu mladého Suchoňa smerom k vlastnému dozrievaniu. Sled opusov od klavírnej *Malej suity* cez *Serenádu* až k absolventskému *Klavírnemu kvartetu* je dokumentom rastu skladateľa tak po technicko-kompozičnej ako aj ume-

lecko-estetickú stránku. Op. 6 sa v tomto slede javí ako určitá prvá syntéza hľadania a formovania vlastnej štýlovej individuality.

Klavírne kvarteto op. 6 tvorí v mnohom pendant k *Sláčikovému kvartetu*, op. 2. Obe skladby, písané ako absolventské opusy, sú svedectvom Suchoňovej ambície predstaviť všetky schopnosti a predstavy, ktorými disponoval. Ide o hudbu hutnú, expresívne rozvlnenú, výsostne komorne cítenú, s dôrazom na imitačno-kontrapunktické súvislosti medzi motívicko-tematickými tvarmi. Na rozdiel od tonálne rozoscilovaného op. 2 je *Klavírne kvarteto* op. 6 menej bohaté na modulácie novoromantického typu, či na výskyt alterovaných a viacznačných akordických štruktúr, i keď romantický pôdorys dynamicky pulzujúcej expresie hudobného procesu s dôrazom na monumentalizmus gradáčnych vrcholov je tu rovnako prítomný. Kryštalizácia novo poňatej modality s výraznými diatonickými jadrami a pevnejšími tonálnymi centrami logicky určila cestu Suchoňovho vývoja. V melodicko-tonálnych vlastnostiach motívických nápadov, v rodiacej sa jednote melodicko-akordickej vrstvy, vo vyrovnanosti medzi konštruktívnym tvarom a emocionálnym gestom, prítomnými v op. 6, spočívajú genetické jadrá dozrievania skladateľovho hudobného myslenia cez *Baladickú suitu*, *Žalm zeme podkarpatskej* až ku *Krútnave* a k cyklu *Metamorfózy*.

V skladbe sa uplatnil aj Suchoňov zmysel pre tektonickú disciplínu a myšlienkové stmelovanie rozsiahlejšieho celku, podobne ako už v trojčasovej *Sonáte* pre husle a klavír op. 1, a v *Malej suite s passacagliu*: aj tu sa využíva princíp reminiscencie ako činiteľ cyklického zjednocovania – konkrétne v pláne sonátovej formy tretej časti op. 6 sa namiesto rozvedenia objaví druhá myšlienka z expozičného dielu v prvej časti. S podobnými postupmi sa stretne aj v *Burleske* pre husle a orchester op. 7

(neskoršie prikomponovanie *Fantázie* k pôvodnej *Burleske* podčiarklo tento typ stmelovania), v *Baladickéj suíte* a najmä v *Metamorfózach*. Určitá klasicizujúca vyrovnanosť a symetrickosť formotvorného pôdorysu – prítomná napríklad v päťčasťovom usporiadaní piesňového cyklu op. 4 i *Serenády* – platí aj pre vzájomné tvarové a výrazové súvislosti medzi tromi časťami *Klavírneho kvarteta*. Tieto vlastnosti sú zapojené do služieb dynamickej formy a výsledného dramatismu – možno tvrdiť, že *Klavírne kvarteto* op. 6 prvýkrát plne kvalifikovalo Suchoňa ako výsostne dramatického skladateľa a predestinovalo koncepciu kantáty *Žalm zeme podkarpatskej* i následných operných diel.

V 1. časti skladby, ktorá je v sonátovej forme, sa prepléta typ kontrapunkticky variovaných štruktúr s evolučnou technikou. Expresívnosť Suchoňovho hudobného myslenia sa zrači už v tvare iniciálnej myšlienky, charakteristickej nepravidelnou stavebnosťou, otvorenosťou fráz a vnútorným dynamizmom. Nepokojná pulzácia na základe veľkoseptimových poklesov, následných zdvihov a znovu zlomov, s postupnou gradáciou k vrcholu disponuje podstatnými modelmi skladateľovho melodického prejavu [Pr. 1]. V registri skokov sa objavuje interval kvarty

Pr. 1

Allegro moderato

a kvinty, protihlasy vyrastajú zo stupnicových sekundo-vých postupov. Centrum *e* sa nepotvrďuje tradičnými harmonicko-funkčnými vzťahmi, ale je skôr latentne prítomné v novocítenom modálnom priestore. Nie téma ako asymetricky stavaný celok, ktorý sa v štruktúre slovenskej ľudovej piesne nevyskytuje, ale výber motivických jadier, rubatový pôdorys, spôsob rapsodického zvlnenia (záverečný takt ukážky) a uzavieranie čiastkových fráz sekundo-vým poklesom svedčia o citlivom Suchoňovom vzťahu k domácejmu piesňovému folklóru. Na jednotný genetický základ Suchoňovej tematickej predstavivosti poukazujú i tvary dvoch ďalších expozičných myšlienok [Pr. 2], kde sa ešte zreteľnejšie uplatňujú kvartovo-kvintové kostry, prevaha modálne určených tónových postupov nad harmonicko-funkčnými väzbami i model spájania skoku kvarty, resp. kvinty s klesajúcou sekundou (akýsi melodický autograf skladateľa, prítomný napríklad už v pomalejšej časti *Sonáty pre husle a klavír* op. 1, na začiatku druhej časti *Sláčikového kvarteta*, v monomotivickom jadre cyklu *Malá suita s passacagliou* a s programovým zámerom, neskôr projektovaným v *Metamorfózach*, ako aj v *Symfonickej fantázii na B-A-C-H*). Novocítená diatonika tu už nie je

ozvláštnujúcim momentom (ako to bolo ešte v druhej časti *Sláčikového kvarteta*), ale organickou súčasťou individuálnej hudobnej invencie skladateľa. Suchoň pritom intuitívne (bez analytického štúdia) postihol štruktúrno-genetické prototypy slovenského piesňového folklóru (kvarttonálne kostry, modalita, descendenčnosť, rubátovosť, typ polozáverov, kvintovanie), ku ktorému sa už od roku 1929 obracal ako k jednému z podstatných inšpiratívnych žriediel. V komplexnejšom uchopení folklórnych podnetov sa zrači diametrálne nový, moderný kompozičný typ štylizácie (príbuzný Bartókovi, Szymanowskému, Stravinskému), vzdialený od predchádzajúcej domácej praxe prostého imitovania nápevov ľudových piesní, či ich citácie.

Suchoňov dôraz na kontrapunktické prepracovanie faktúry v skladbe mal za následok i také riešenia, ku ktorým sa už neskôr nevracal, konkrétne v mieste nástupu tretej myšlienky expoziície sa jednotlivé motivické deriváty z nej odvodené konfrontujú v polymetrických väzbách (vo vývoji slovenskej hudobnej tvorby je to prvý a ojedinelý prejav takejto pohybovej diferenciacie, v podstate inovácie polymelodickej štruktúry moteta ars novy). Sklon k ne-

Pr. 2

poco rubato

pravidelnosti a asymetrii frázovania tematických tvarov, ktorý súvisel iste aj s impulzmi od Kafendu (duoly oproti triolám, synkopy, ostinatné zádrže), však zostal i naďalej charakteristickou črtou Suchoňovho expresívneho štýlového prejavu. Evolučný spôsob využitia tejto myšlienky je súčasťou polytematicky budovanej gradácie. Po dosiahnutí jej vrcholu sa konfrontácia expozičných nápadov utišuje v *b mol*. Typ zvlnenia expresívnej hladiny zodpovedá i začiatku skladby – tu po akomsi výbuchu nahromadenej energie prichádza k upokojeniu, redukcii, retardácii. (Podobne sú pointované aj expozičné vstupy v *Sonáte* op. 1, funkcia *Pochodu* v *Serenáde* op. 5, i výkriky začiatočných taktov *Burlesky*, *Baladickéj suity*, *Žalmu* i *Krútnavy*.)

Zaujímavo je riešený druhý diel sonátovej formy. Vzhľadom na šírku evolučných premien expozičných nápadov v kontrapunktickom tkanive, Suchoň cítil, že tradičné vlastnosti sonátového rozvedenia by tu znamenali vlastne nadstavovanie, opakovanie už povedaného. Preto zvolil typ tektonicky i psychologicky odôvodnenej cezúry v podobe krátkeho 16-taktového interlúdia s meditatívnym osvetlením úvodnej expozičnej témy, najprv v sláčikoch

a vzápätí v sólovom klavíri. Zo stíšenej dynamiky a zvukového podkladu synkopami zvlneného ostinata v klavíri vyrastá skrátaná repríza, v rámci ktorej pri konfrontácii tematického materiálu víťazia ascendenčné prvky melodických línií. Pripravuje sa nimi kulminácia v kóde, jasavom grandióze, ktoré sa však (podobne ako v závere expozičného dielu) utišuje, tentoraz v *E dur*, tu i v nasledovných Suchoňových dielach v tónine, symbolizujúcej dobro, krásu, jas, radosť.

Hudba druhej časti, usporiadanej do veľkej trojdielnej formy scherza s triom, spočiatku nadväzuje na predchádzajúci motivický materiál i expresivitu. Svedčia o tom úvodné takty, exponujúce tému so skokom veľkej septimy, aj intervalový model čistej kvarty s veľkou sekundou ako impulz sekvencovitých gradácií. Plasticitu polyfonickej faktúry posilňuje bimetrický (6/8 voči 2/4) pulz. V rozvíjaní postupne nadobúda prevažu zjednocujúci stupnicový pohyb (uplatnil sa už v *Sláčikovom kvartete* a najmä v nepárnych častiach *Serenády*), ktorý sprostredkuje rôzne varianty modálnych melodických štruktúr vrátane celotónovej i tzv. Suchoňovej stupnice (osemtónový modus pravidelne striedajúci celý tón a poltón). Zaujímavá je epizóda prechodu k strednému dielu, *Triu*, dokumentu organického spojenia racionálne selektívneho a imaginatívne spontánneho pólu Suchoňovej kreativity. Sled štyroch trojzvukov v klavíri je konštruovaný tak, aby pri rôznych akordických tvaroch vynikla symetrickosť protipohybu i protiklad chromatiky voči diatonike. Po tomto slede sa rozospievajú sólové husle v rubatovo zvlnenej melizme. (Je to epizóda, ktorá sa v *Klavírnom kvartete* síce nerozvinie, ale už anticipuje meditatívny tón *Fantázie* pre husle, sugestívnu atmosféru opisu prírody v *Krútnave*, sprievody spevu igrca Záboja v *Svätoplukovi*, či kadencovanie sólového nástroja v *Concertíne pre klarinet a orchestre*). *Trio* scherza podčiarkuje triezvosť, pravidelnosť pohybu a konštruktívnu pevnosť polyfonickej faktúry (kánonické väzby medzi líniou sláčikov a klavíra, augmentácia témy).

Tretia časť je dôstojným vyvrcholením cyklického celku – spája typ kontrapunktických variácií so sonátovou formou. Možno ju členiť do dvoch dielov. Vstupné *Lento*, zastupujúce pomalú časť cyklu, uvádza tému a jej štyri variačné premeny, najprv v sláčikoch, neskôr v klavíri a napokon v súhre všetkých nástrojov. Stavba témy nadväzuje na konštruktívne vlastnosti motivických celkov v predchádzajúcich častiach – skoky septimy, resp. sexty a dôležitost pozície intervalu čistej kvarty [Pr. 3]. V premenách tva-

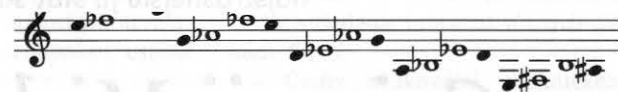
Pr. 3



rového incipitu sa eliminuje symetrickosť výstavby i uvoľňuje prísnosť polyfonického tkaniva pre zvukový kontrast. Pripravuje sa tým nástup sonátového allegra, kde téma dostáva slávnostný charakter, znie najprv v sláčikoch, vzápätí v klavíri (ide vlastne o šiestu variáciu). Evo-

lučný diel sonátovej formy reprezentujú tri variácie témy v inverzii i reminiscencia na poslednú expozičnú tému z 1. časti skladby. Nástup reprízy (skupina ďalších troch variácií) je pointovaný zvukovo (pizzicato) i konštrukčne (súčasné zaznievanie augmentovanej témy v klavíri). Proces smeruje do jasavého *E dur*, stabilitu ktorého načas spochybňuje sekvenčný sled kvarto-malosekundového intervalového jadra, pokrývajúci všetkých 12 tónov chromatického kontinua (schematický obrys v Pr. 4). Posledný raz zaznie hlavica témy v klavíri vo zvukovej gradácii.

Pr. 4



Konštruktívnu spútanosť, pozoruhodnou v detailoch i celku, sa mohol Suchoň inšpirovať štúdiom niektorých partitúr svojho učiteľa V. Nováka. Ako výborný klavirista hral cyklus *Pan*, resp. klavírny výťah symfonickej básne *V Tatrách*, kde český skladateľ na viacerých miestach demonštroval zmysel pre umelosť kontrapunktickej práce. Suchoň však dokázal racionálnu dimenziu kompozičného remesla plne zapojiť do služieb konkrétnych funkcií v záujme expresívne rozvlnenej dynamickej formy a emocionálneho účinku. To, čo pri vizuálnej analýze prezrádza prísny výber a kontrolu použitého materiálu, potvrdzuje pri zaznení elasticitu invenčného rozletu svojho tvorca.

Napriek významnému postaveniu *Klavírneho kvarteta* v etape kryštalizácie individuálneho štýlu Eugena Suchoňa sa toto dielo nezaslúžene ocitlo mimo pozornosti. Patrí k tým zriedkavým opusom so skladateľovho tvorivého odkazu, ktorých partitúry neboli vydané (týka sa to aj *Sonáty pre husle a klavír As dur* a *Sláčikového kvarteta* op. 2). Nie je prístupné v nahrávke na zvukových nosičoch a vzhľadom na to, že sa prakticky nehra, je temer neznáme. (Po premiérovom uvedení študentmi pražského Konzervatória v júni 1933 na absolventskom koncerte školy zaznela skladba v Bratislave verejne až roku 1944 v podaní členov Aktardžievovho kvarteta a R. Macudzinského, o pár desaťročí sa ho pokúsila oživiť E. Fischeroová-Martvoňová s členmi Slovenského kvarteta.) Toto manko sa azda v prebiehajúcom Roku Eugena Suchoňa odstráni.

Bibliografia:

- ZAVARSKÝ, E.: *Súčasná slovenská hudba*. Závodský Bratislava 1947.
 ZAVARSKÝ, E.: *Eugen Suchoň*. SVKL Bratislava 1955.
 KRESÁNEK, J.: Čím nám je profesor Suchoň. In: *Slovenská hudba*, roč. II/1958, č. 9, s. 362-368.
 HRUŠOVSKÝ, I.: *Eugen Suchoň*. In: *Slovenská hudba v profiloch a rozboroch*. ŠHV Bratislava 1964, s. 190-219.
 KRESÁNEK, J. – VAJDA, I.: *Eugen Suchoň*. Opus Bratislava 1978.
 BURLAS, L.: *Slovenská hudobná moderná*. Obzor Bratislava 1983.
 JEGOROVA, V.: *Eugen Suchoň*. Moskva 1987.
 VAJDA, I.: Životný cyklus Eugena Suchoňa. In: *Hudobný život*, roč. XX/1988, č. 20, s. 10-11.
 BURLAS, L.: *Monolit Suchoň*. In: *Hudobný život*, roč. XXV/1993, č. 17, s. 3.
 CHALUPKA, L.: *Eugen Suchoň a 12 tónov v oktáve*. In: *Slovenská hudba*, roč. XXIV/1998, č. 1-2, s. 5-35.
 VAJDA, I.: Úvod do symboliky Eugena Suchoňa. In: *Slovenská hudba* XXIV/1998, č. 1-2, s. 47-58.

ILUSTRÁČNÉ SNÍMKY: ARCHÍV HUDBNÉHO MÚZEA SNM

Tvorba vyrastá zo zaostreného vnímania.
Mnohí pozerajú, počúvajú; no vidia a počujú – nemnohí.
Skutočná kultúrnosť vyžaduje vnímanie ako spolutvorbu.
Pravda je predstava, ktorá zodpovedá skutočnosti.
Najdôležitejšie pre človeka je byť potrebný pre iných;
najstrašnejšie je stať sa pre nich iba bremenom.

Grigorij Michailovič Kogan

Miloslav Starosta

Grigorij Michailovič Kogan (1901–1979), významný ruský muzikológ, klavirista, pedagóg (okrem hry na nástroji vyučoval aj teoretické disciplíny, najmä históriu a teóriu klavírnej interpretácie) bol vzácný človek, skvelý mysliteľ, inšpiratívny a originálny tvorca. Jeho dielo, ktoré otvorilo nové kapitoly vo vývoji ruskej porevolučnej muzikológie i pianistiky, je stále aktuálne a zostane ním vari aj v budúcnosti.

V rokoch 1914 až 1920 študoval Kogan na Kyjevskom konzervatóriu kompozíciu u R. M. Gliera a hru na klavíri u V. V. Puchaľského. Čoskoro po absolvovaní konzervatória (1920) sa Kogan stal sám jeho profesorom. Zároveň sa začala jeho koncertná činnosť v republikách Sovietskeho zväzu i v zahraničí. Kogan bol jedným zo zakladateľov novej ruskej vedy o interpretácii; v rokoch 1936–1943 bol vedúcim katedry histórie a teórie klavírnej hry na moskovskom Konzervatóriu – prvej svojho druhu na svete. V rokoch 1951–1956 vyučoval na Konzervatóriu v Kazani.

Tvorivé priateľstvá i pracovné kontakty spájali G. Kogana s mnohými významnými hudobníkmi, ako boli A. Alšvang, G. Ginzburg, L. Maazel, H. Neuhaus, M. Judina, B. Javorskij, T. Ni-

kolajeva, S. Richter a ďalší, ktorí sa právom považovali i za jeho žiakov. Popri svojej pedagogickej a koncertnej činnosti bol Kogan autorom viacerých fundamentálnych prác, monografií, štúdií, recenzií, článkov a kritik, znamenitým spôsobom zaznamenávajúcich veľký časový úsek koncertného života v bývalom Sovietskom zväze od tridsiatych rokov. Tieto zaujímavé historické dokumenty nielen živo a duchapľne referujú

túra, Ferruccio Busoni?, *Poznámky k interpretácii Chopina, Pianistická dráha Liszta*), portréty veľkých umelcov (Liszt, Rubinstein, Rachmaninov, Busoni, Šaljapin), alebo články a recenzie o významných súdobých klaviristoch (Gilelsovi, Richterovi, Ginzburgovi, Judine), patria k základným prameňom ruskej klavírnej histórie a metodológie v 20. storočí. Koganove názory sú zachytené aj v denníku, ktorý si viedol od svojich pätnástich rokov až do konca života a nazval ho *Život v myšlienkach*.

Početné články, uverejňované v hudobných periodikách, vyšli neskôr i v zborníkoch Koganových spisov (*Teória inštrumentálneho faktora a problém francúzskeho klavicinizmu, Sovietske pianistické umenie a ruské umelecké tradície, Ako sa robí vedecká práca, Škola klavírnej trans-*

ŠÍRKA KOGANOVÝCH VEDOMOSTÍ NIELEN
V HUDOBNEJ OBLASTI, ALE I V MNOHÝCH
OBLASTIACH HISTÓRIE, KULTÚRY, JEHO SCHOPNOSŤ
SPÁJAŤ DÔKLADNÚ ANALÝZU SKÚMANÝCH JAVOV
SO ŠIROKÝMI ZOVŠEOBECŇUJÚCIMI ZÁVERMI,
UMOŽNILI GRIGORIOVI MICHAILOVIČOVI
KOGANOVI VNIESŤ VÝZNAMNÝ VKLAD DO ZAUJÍMAVEJ
A ORIGINÁLNEJ DISCIPLÍNY, KTORÁ SA PRED JEHO
VÝSKUMAMI A PRÁCAMI NACHÁDZALA VLASTNE
TAKMER V POČIATOČNOM ŠTÁDIU.

HEINRICH NEUHAUS

o veľkých umeleckých udalostiach o umeleckej atmosfére oných rokov, ale neraz prinášajú aj brilantné portréty umeleckých osobností. Rozsiahle štúdie prostredníctvom analógií presahujú aj do iných oblastí umeleckej tvorby.

Interpretačný talent sa spájal u Kogana s talentom bádatela: jeho práce o hudobnej interpretácii (*Pri bráne majstrovstva*?, *Práca pianistu*?, *Klavírna fak-*

kripcie, zborníky Otázky pianistiky, Vybrané state 1–3 a ďalšie).

Grigorij Michailovič Kogan bojoval celý život za tvorivú hudobnú interpretáciu, vystupoval energicky proti strohej, „doslovej“ interpretácii, plnej školských zákazov a príkazov. Pritom sa vždy zasadzoval za najvyššie estetické kritériá a technickú dokonalosť, čistotu interpretácie v profesionálnom zmysle slova, za jej pravdivosť.

Základné psychologické faktory, ktoré hrajú rozhodujúcu úlohu v procese tvorivého vyučovania klavírnej hry, skúma Kogan vo svojej práci *Pri bráne majstrovstva*, v ktorej sa súčasne zapodieva aj psychologickými faktormi úspešnosti pianistickej práce.

Ku každodenným riešeniam komplexu praktických hudobných a pianistických úloh, medzi ktoré patrí i budovanie klavírnej techniky a mnohé ďalšie zložky, k úspešnosti pianistickej práce prispieva predovšetkým rad psychických faktorov:

– **Zameranie psychiky** (jej naladenie) na plnenie úloh pianistu, na jeho ciele, najmä v procese domácej prípravy, je jedným z najdôležitejších faktorov.

– Klavírna hra nezávisí natoľko od postavenia rúk, ako od „postavenia“ hlavy. Pozornosť má byť teda nasmerovaná, zameraná **na určitý cieľ**, a to podľa možnosti presne, nie iba približne. Toto zameranie musí byť podporené rozvinutou sluchovou predstavou. Počuť a vedome počúvať nie je to isté! Táto téza dopĺňa pregnantne pozorovania Josefa Hofmanna, o ktorých sme sa zmienili v jednej z predchádzajúcich kapitol.

– Schopnosť **koncentrácie pozornosti**, umenie vidieť (v hudbe počuť) veci do podrobnosti a nie iba povrchné, sa podieľa rozhodujúcim spôsobom na kvalite

prípravy i práce pianistu. Sústredenie i rozdeľovanie pozornosti sú dôležité vlastnosti pri práci. Tieto činnosti prebiehajú v rôznych psychických rovinách. Na pomoc rozdeľovaniu pozornosti prichádza automatizácia, ktorá odbremňuje vedomie: počas koncentrácie na jeden okruh činností môžu iné súčasne prebiehať automatizovane.

– Sila a výdrž koncentrácie sú individuálne vlastnosti, ktoré závisia tiež od vonkajších podmienok, ako sú únava, výber času na prácu a podobne. Sústredenie pozornosti súvisí aj s **otázkou trémy** ako dôležitého psychického faktora, ktorý má podstatný vplyv na úspešné verejné vystupovanie a kvalitu interpretácie v širokom zmysle slova. Prekážkou je najmä koncentrácia

na nesprávne ciele, ako napríklad na seba samého, namiesto na užitočnejšie veci – napríklad na skladateľa, na interpretované dielo a jeho kvalitu.

– **Vôľové vlastnosti** sú ďalším nevyhnutným predpokladom úspešnej práce. Sú síce spravidla ohraničené, dajú sa však posilňovať a rozširovať. Dôležitou vlastnosťou je teda pracovitosť a istá miera emocionálneho vzrušenia v procese práce.

– Od záujmu a emocionálneho vzťahu k práci závisí i schopnosť dlhotrvajúcej práce, pamäťové schopnosti, ostrosť vnímania a podobne.

– S priemernými sluchovými i manuálnymi schopnosťami sa niekedy dokážeme vysporiadať, s nedostatkom citu však nie, tu niet alternatív.

– Vôľové i emocionálne schopnosti sa vyvíjajú v procese práce.

OZAJSTNÝ MYSLITEĽ, UMELEC, TVORCA NEPRACUJE
LEN – A UŽ VÔBEC NIE VÝLUČNE – PRE DEFINITÍVNY
TVAR DIEĽA, ALE SKÔR Z VÁŠNIVEJ LÁSKY K SAMOTNÉMU
PROCESU PRÁCE, TVORBY, HĽADANIA PRAVDY.
ŽIVOT, ČINNOSŤ, KONKRÉTNE PÍSANIE KNÍH JE VEĽMI
ZVLÁŠTNÝ DIALÓG. TÍ, KTORÝCH POZNÁŠ, KTORÝCH MÁŠ
NA MYSLI, KU KTORÝM SA OBRACIAŠ V DISKUSII,
KTORÝCH CHCEŠ PRESVEDČIŤ, ODCHÁDZAJÚ VÄČŠINOU
NEPRESVEDČENÍ, PONECHÁVAJÚ ŤA BEZ ODPOVEDE,
ČASTO ANI PORIADNE NEPOČUJÚC, ČO SI Povedal.
NO DIALÓG PREDSA LEN PREBIEHA: HOVORÍŠ JEDNÝM
A ODPOVEĎ PRICHÁDZA OD DRUHÝCH A NAJČASTEJŠIE –
PO TVOJEJ SMRTI. SEJEŠ DO KAMEŇA, ALE VYRÁSTÁ TO
KDESI ĎALEJ, V ĎALEKEJ A TEBE NEZNÁMEJ ČERNOZEMI.

GRIGORIJ M. KOGAN

– Vedomá časť práce vzbudzuje i napája intuíciu – neubíja ju!

– Pracovať treba vždy – bez čakania na akési zvláštne tvorivé „rozpoloženie“.

Zo všetkého, čo sme povedali, vyplýva resumé:

1. jasné videnie cieľa,
2. sústredená pozornosť naň,
3. vášnivá a pevná vôľa na jeho dosiahnutie.

Voľným a metodicky zameraným pokračovaním spisu *Pri bráne majstrovstva* je Koganova práca s titulom *Práca pianistu*. Autor sa metodicky zaoberá otázkami štúdia hudobného textu, od jeho prvého čítania a zoznámenia sa s obsahom, cez najdlhšie obdobie štúdia postupujúce po úsekoch a za pomoci brúsenia detailov v procese dôkladnej

analytickej práce, až k vrcholnému bodu, ktorým je syntéza – uvedenie hudobného diela, výkon umelca na koncertnom pódiu.

Po prvotnom štúdiu hudobného diela – jeho prezrení a oboznámení sa s ním prostredníctvom hry z listu, zaberajúcom približne desatinu práce – tvorí ďalšiu časť práce postupne zvládnutie diela štúdiom menších úsekov. Celok – ako konečný cieľ – sa pritom nachádza neustále na pozadí tohto procesu. V priebehu tohto rozsiahleho študijného úseku striedame prácu na rôznych úlohách. Sú to:

– Úlohy zvukového, technického a iného charakteru, o. i. napodobenie spevnosti, živé dýchanie hudobných cezúr, fráz a tiež pohybové úlohy súvisiace s koordináciou pianistických návykov.

– Vypracovanie legat i ďalších druhov artikulácie, dychu ruky, celistvosti a logickosti hudobného frázovania; budovanie napätia, vrcholov i uvoľnenia, umenia zjednocovať i rozčleňovať línie.

– Súlad i diferenciácia medzi melódiou a jej sprievodom (v dynamike, artikulácii, charaktere a pod.), úlohy harmonického myslenia a čítania, úlohy stvárnenia basového základu harmónie, ale i rytmické a zvukové úlohy ostatných hlasov faktúry. Rytmus pritom nemá byť „otrokom“, ani „žalármi-

kom“ hudby. Medzi rytmickou stránkou melódie a sprievodu existuje akési zvláštne napätie, ktoré bolo oddávna základom živého hudobného prejavu obsahujúceho aj v pojme *tempo rubato*.

– Veľkú rozmanitosť nadobúdajú možnosti rôznorodých vertikálnej diferenciácie tónov v akordickej hre. Riešia sa otázky synchronnosti hry a všetky spomenuté otázky v hudbe pomalého i rýchleho tempa. V rýchlych tempách pristupujú k zvukovým úlohám problémom motorického charakteru, ktorých riešenie často zaberá veľa času a námahy. Kogan rozoberá zásady pomalého a rýchleho cvičenia na klavíri, ktoré viedli vo vývoji k značným názorovým rozdielom, ba i sporom. Pomalé cvičenie tvorí pevný psychický základ

pre nasledujúcu rýchlu hru (rozoberá sa psychický proces útlmu ako dôležitej podmienky dobrého regulátora pohybov a teda spoľahlivej motorickej techniky pianistu).

– Problém zručnosti nespočíva iba v tréningu procesu podráždenia, ako by sa zdalo na prvý pohľad, ale i v tréningu slabšieho a pre veľké mozgové pologule náročnejšieho procesu útlmu, ktorý pohyby reguluje. Preto je dôležité študovať v pomalom tempe a aj repertoár udržiavať v pomalom tempe. Inak sa technika pianistu stavia na piesku. S pomalým tempom však súvisí plná sústredenosť (vedomá práca). Až postupne sa prechádza k procesu automatizácie, ktorá je podmienkou rýchleho tempa, virtuozity i hry spamäti. Pritom sa reťazce ohniviek (dynamických stereotypov) spájajú do väčších celkov (Pavlov). Vo vedomí potom ostávajú isté okruhy kontroly širších súvislostí, ako napríklad tempa, dynamiky a ďalších. Intelekt sa naopak oslobodzuje od sledovania motorických javov, medzi ktoré patrí napríklad i zručnosť. Vedomie riadi hru pokojnejšie – vôľovými impulzmi – pričom platí, že čím sú redšie, tým prsty bežia rýchlejšie, tým je väčšia motorická technika pianistu.

– Tieto princípy automatizácie sú typické i pre celý rad životne dôležitých procesov, ba i pre ľudskú reč. No pozor – nemožno zamieňať automatizáciu vo fyziologickom zmysle slova s automatickou, teda bezduchosťou interpretácie. Umelecky plnohodnotná interpretácia je však nemožná, pokým motorická stránka hry nedosiahne značný stupeň automatizácie.

– K ďalším tajomstvám remesla patrí aj prechod k virtuozite. Tento pojem definuje Kogan názornou schémou: **virtuozita = poriadok + rýchlosť + odvaha**. V pravom umeleckom prejave nesmie chýbať ani jedna z týchto zložiek. Popri ekonómii síl a pohybov tu hrá značnú úlohu i princíp racionalizácie vedomých predstáv pianistu spolu s nervovo-vôľovými impulzmi vedomia.

– Jedným z prvých veľkých pianistov, ktorí jasne formulovali podstatu tejto myšlienky pod pojmom „technické frázovanie“, je Ferruccio Busoni. Jeho škola (napríklad Egon Petri) túto myšlienku rozvinula. Nové spôsoby polohovej hry sa však zrodili už skôr, v dielach veľkých autorov klavírnej literatúry ako Chopin, Liszt, Schumann, Brahms a iní. Kogan sa dotýka zásad technického frázovania i vo svojej monografii o F. Bu-

sonim, no oveľa podrobnejšie sa im venuje v *Práci pianistu*. Technické frázovanie znamená isté logické zoskupovanie alebo i preskupovanie detailov, jednotiek textu v predstave interpreta. O preskupovaní teda poslucháč vôbec nevie, kým interpretovi tento postup výdatne slúži a pomáha procesu jeho automatizácie. Kogan to ilustruje veľmi názornou paralelou z oblasti ľudskej reči, ktorá spočíva v nasledujúcom postupe: pokúsme sa rýchlo za sebou vyslovovať (nezmyselnú) skupinu hlások „ukb,ukb,ukb,ukb,... – uvidíme, že je to pomerne ťažké. Presuňme teraz v predstave členenie tejto skupinky iba o jedno písmeno ďalej: z ukb, ukb,... sa stane buk,buk,buk,buk... a túto skupinku (ktorá nadobúda i určitý zmysel)



GRIGORIJ MICHAILOVIČ KOGAN

sa darí vyslovovať pohodlne i dvojnásobnou rýchlosťou v porovnaní s predchádzajúcou. To vystihuje podstatu princípu technického frázovania.

– K automatizácii možno dospieť v procese postupného nadobúdania istých zručností, znalosťou textu od detailov k celku i jeho prípadným následným vybavením si v čase interpretácie. Túto zložitú činnosť zabezpečujú v ľudskom mozgu podkôrové centrá. Vyvolanie zapamätaného textu prebieha teda bez vedomej kontroly jednotlivých detailov, ale automaticky ako nadobudnuté stereotypy. Vedomie usmerňuje globálne roviny interpretácie v širších tvorivých súvislostiach, vždy v istom súlade s individuálnou tvorivou zvukovou predstavou interpreta. Kogan uvádza analogický postup pri spájaní rečových jednotiek do logických, ľahko vysloviteľných celkov. Inými slovami – interpret si v priebehu klavírneho recitálu nevybavuje v myšli desiatistice nôt, ale iba začiatky vari niekoľkých stovák

akýchsi „tónových retiazok“ (stereotypy). Všetko ostatné je úlohou procesu automatizácie.

– I technika vrhov pomáha prechodu do rýchlych temp. Súvisí s rozširujúcimi sa impulzmi, o ktorých sme hovorili vyššie. Rýchle tempo dosahujeme v podstate dvoma spôsobmi: jedným je postupné zrýchľovanie väčších celkov, druhým sú pracovné pokusy na kratších úsekoch o „vrhnutie sa“ strmhľav do rýchleho tempa so všetkým možným „rizikom“ čiastkového neúspechu. Má to veľký význam: lepšie a rýchlejšie sa napríklad odhalia konkrétne nedostatky techniky, ktoré sa opätovne odstraňujú v pomalom cvičení. Urýchľuje sa automatizácia istých zložitých úsekov a často sa účinne rozširujú zdanlivo ešte obmedzené hranice technických možností.

– Dôležité sú i Koganove technické rady týkajúce sa oblastí prstokladov, hry dvojhmatov, tercií, oktáv, akordov, skokov, glissánd.

– Syntéza predstavuje záverečné štádium práce, ktoré voľne súvisí s predchádzajúcim štádiom – štúdiom diela po úsekoch. Skúšobné interpretácie predpokladajú takzvané „uležanie sa“ diela, dozretie skladby v psychike interpreta. Dôležité je vždy opätovné prečítovanie v pomalých tempách, ale i pozorné započúvanie sado vlastného výkonu, prípadne za pomoci nahrávky vlastnej interpretácie. Dielo však definitívne dozrieva až na koncertnom pódiu.

V *Práci pianistu* sú krásne kapitoly venované predkoncertnej príprave interpreta a s ňou súvisiacimi otázkami: sebadôvere, životospráve, inšpirácii i skromnosti, pocitu odvahy pre zvládnutie pódiových náhod i trémy.

Tretí voľný diel tohto Koganovho triptychu metodických prác tvorí práca *Klavírna faktúra*, zapodievajúc sa viac praktickými riešeniami otázok prstokladov, retuší, drobných úprav v rozdelení pasáží medzi rukami v rámci riešenia hudobných i pohybových úloh pianistu. Práca je bohatá doložená množstvom praktických príkladov z klavírnej literatúry a tvorí zaujímavý študijný materiál pre pianistov i pedagógov. ■

¹ *U vorot masterstva*. I. vyd. Sovetskij kompozitor, Moskva 1958. Slovenský preklad Jindřich Pazdéra: *Pred bránou majstrovstva*. Edičné stredisko VŠMU, Bratislava 1991.

² *Rabota pianista*. I. vyd. Muzgiz, Moskva 1963. Slovenský preklad Miloslav Starosta: *Práca pianistu*. Edičné stredisko VŠMU, Bratislava 1990.

³ *Ferruccio Busoni*. I. vyd. Muzyka, Moskva 1964

Nový Mozart v starom štýle

Keď sa po dvojročnom riaditeľskom intermezze Ondreja Lenárda vrátil na čelo Opery SND Juraj Hrubant, jedným z jeho prvých krokov bolo zrevidovanie dramaturgického plánu. Zrod pripravovaného *Únosu zo serailu* už ovplyvniť nemohol – a mám pocit, že sám o jeho zaradení pred časom uvažoval – zhovievavosť prejavil voči Verdiho *Falstaffovi* (naposledy v SND roku 1932), no z programu stiahol Pucciniho *Turandot*.

Mozartov *singspiel* teda dostal zelenú. Nemálo argumentov podporuje tento zámer: bratislavský súbor ho nehral takmer polstoročie, o kvalitách diela samotného, či o „ozdravujúcom“ účinku každej Mozartovej partitúry na spevákov i inštrumentalistov je vari zbytočné hovoriť. Na druhej strane – a to muselo byť jasné každému, kto sa pod „rodný list“ inscenácie podpísal – SND nemá momentálne k dispozícii pre každú z piatich postáv prijateľné obsadenie. Konkrétne dve, Blonda a najmä Osmin, dostali núdzových interpretov, čo by sa na prvej slovenskej scéne a pri takom minimálnom počte premiér stať nemalo.

Únos zo serailu je z libretistického hľadiska v prvom rade ľudovou komédiou, postavenou na tradičnej dejovej schéme a prispôbenou dobovo módnou tureckou tému. Záverečné morálne poučenie, sprostredkované hovorenou postavou pašu Selima (v Bretznerovom literárnom predobrazu sa tento motív nenachádza, do textu ho vložil až libretista Stephanie), súvisí pravdepodobne s osvietenským racionalizmom, ktorého vplyv sa v tom čase tiež prejavovali. Avšak až Mozartova hudba a plnokrvne charakterizované postavy povýšili tuctový subjekt na skvostný komický *singspiel*, kde si podáva ruku veselost so smútkom, radosť s utrpením, nežnosť s ohnivostou. Je to práve mnohorakosť výrazových polôh, delikátnosť humorných situácií a predovšetkým transparentnosť partitúry, čo zdanlivo jednoduchú predlohu robí interpretačne nesmierne chýlostivou. Nabáda inscenátorov na ostražitosť, na potrebu udržiavať hudobný i javiskový tok opery pod prísnu kontrolou. V SND sa hrá trojdejstvové dielo rozdelené do dvoch častí, pričom deliaca čiara bola umiestnená dosť neprírodzene medzi dve árie Konstanze (číslo 10 a 11) v druhom dejstve. Zaznamenal som tiež škrtnutie tenorovej árie Belmonteho (číslo 17) z úvodu 3. dejstva.

Režijne novú inscenáciu pripravil Miroslav Fischer, ktorý si na post výtvarníka opäť pozval Milana Ferenčíka. Priznám sa, že Fischerove prezentácie komických titulov mi naháňajú obavy – z neodhadnutia miery, z tendencií

na prehrávanie a prešlapy voči kultúre humoru. Našťastie, tentoraz zostal režisér zdržanlivejší, disciplinovanejší a pokornejší. Nevymyslel síce nič svetoborné, skôr ako o výklade diela možno hovoriť o jeho aranžovaní, no aspoň základného ducha diela nedefinoval nadbytočnými aktivitami a schválnosťami. Táto cesta je aj za cenu istej fádnosti večera prijateľnejšia.

Výtvarný návrh Milana Ferenčíka by vo svojej podstate – otáčavá konštrukcia pašovho paláca s labyrintom chodbičiek – mohol poskytnúť aspoň praktické hracie pole. Chybou však bolo, že Ferenčík vyrukoval s celým arzenálom gýčovitých ornamentov, s kaširovanou zeleňou, žiarovkami zdobiacimi kupolu serailu a takto si vlastne sám „zabil“ dobrý nápad. Kostýmy Danice Hanáckovej zodpovedali duchu réžie a scénografie. Vizuálna stránka bratislavského *Únosu zo serailu* by azda obstála pred 20–30 rokmi, mám však pocit, že vo svete sa už vtedy tvorilo progresívnejšie.

S hosťujúcimi zahraničnými dirigentmi nemá Opera SND najlepšie skúsenosti. Zväčša sa nepodarilo natriť na osobnosť, ktorá by zjavne prevyšovala domácu úroveň (možno okrem J. P. Penina v našťudovaní Debussyho *Pelléasa a Melisandy*) a ktorá by pôsobila ako umelecká a pedagogická autorita. Po mylnom angažovaní M. Bufaliniho v poslednej mozartovskej produkcii (*Così fan tutte*) ponúкло vedenie divadla príležitosť rakúskemu dirigentovi Wolfdieterovi Maurerovi. Ani on síce nepredstavuje triedu, povedzme, Ralfa Weikerta, ktorý pred časom uviedol v koncertnej forme vzorového *Dona Giovanniho* (v rámci festivalu Hommage à Lucia Popp), podarilo sa mu však aspoň v základných črtách do-



ÚNOS ZO SERAILU: Ľ. VARGICOVÁ A J. KUNDLÁK

siahnuť svieži a grációzný mozartovský zvuk. Pokiaľ mu to spevácke obsadenie dovoľovalo, strážil tiež štýlovú čistotu interpretácie. I napriek tomu o vypracovaní detailov či o jemnom diferencovaní farby, tempa a dynamiky možno len ťažko hovoriť.

Je zaujímavé, že problémy s obsadzovaním nevznikli v dvoch najnáročnejších rolách, myslím Konstanzu a Belmonteho, ale v partoch Blondy a najmä Osmina. Osmin je písaný pre hlboký bas, je to charakterová rola, kde sa komickosť mieša s prvkami ľudského nešťastia a vyžaduje si prvostupňového predstaviteľa. Ani Juraj Peter, ani Mikuláš Doboš nenašli dostatok hlasových a výrazových schopností na to, aby part naplnili v celej šírke tónového rozsahu (obaja sú basbarytonisti s nezvučnou spodnou polohou) a charakterizačných nuansí. Úspešné boli na-

opak obe Konstanze. Pritom ich vokálne východiská sú odlišné. Obrazne povedané: Lubica Vargicová sa „odráža“ od Kráľovnej noci – je teda suverénna v koloratúrach a má pevné, zvučné vysoké tóny, menej rezonančné sú jej hĺbky. Adriana Kohútiková zase nadväzuje skôr na Pamínu – je tónovo mäkká, plastická, príkladne frázuje, no tiež obdivuhodne zdoláva výšky i ozdoby. Lyrickému tenoru Jozefa Kundláka part Belmonteho vyhovuje, z hľadiska štýlového a výrazového ho tvaruje adekvátne, pričom iba občasný úbytok farebnej opojnosti tónu trocha naštrbuje priaznivý dojem z jeho kreácie. Petrovi Oswaldovi a Simonovi Šomorjaiovi sa tentoraz ušiel buffovo ladený part, no obaja svojho Pedrilla zvládli spevácky (u Oswalda až na za-

kolísanie vo výške) i herecky priliehavo. Subretná, avšak v exponovanej polohe neľahká Blonda pripravila isté problémy rovnako skúsenej, no v pohyblivosti tónu už trocha ťažkopádnej Jane Valáškovéj, ako aj mladej, technicky nie dosť istej Jane Juríčkovéj. Hovorenú postavu Selima stvárnil Svätopluk Malachovský (trocha primladý) a Gustáv Herényi.

Uvedením *Únosu zo serailu* sa ocitli v programovej ponuke Opery SND naraz tri mozartovské tituly. Obdobie také prajné Amadeovi si ani nepamätám. Akurát je mi trochu ľúto, že kvantita stále predstihuje kvalitu. Zmenu daného stavu sa nepodarilo zvrátiť ani poslednej bratislavskej premiére. ■

PAVEL UNGER

V Banskej Bystrici uviedli svetový muzikál

ODLOŽENÁ DOLLY

Aj napriek problémom s hudobnými materiálmi sa najmä menej náročné banskobystričné publikum dlho očakávanej *Hello, Dolly!* predsa len dočkalo. Dolly sa tak zaradila na Slovensku do „štrúdľového“ muzikálového radu titulov, ktoré bezprecedentne opantávajú divadlá, divákov, netradičné priestory, médiá a peňaženky. Človek aby sa takmer červenal, že nevie aktuálne konverzovať na drakulovskú či „vlasovskú“ tému a zahrať sa na kritika-vizážistu. Muzikál, tento americký výmysel, má jednoducho zelenú. Aj keď rozdielnosť umeleckého zvládnutia je, pochopiteľne, evidentná: na výslednom tvare totiž participujú nie vždy rovnako naladení realizátori, ktorí majú k dispozícii takisto nie vždy rovnako vibrujúci sólisticko-herecký kolektív. Miera vzájomného kompromisu aj nasadenia predstavuje potom o. i. únosnosť miery „zavinenia“ v dobrom aj zlom, v produkte, ktorý v efektnom obale nemusí spĺňať expiračnú bezúhonnosť. Nehovorím už o detaile filmovej podoby...

Do nezávidnihodnej situácie sa v slovenskom aj nelovenskom kontexte dostal dobrovoľným pričinením operný súbor Štátnej opery v Banskej Bystrici. Zámerne zdôrazňujem operný, pretože ospravedlnenia za prípadné neprofesionalizmy a nehomogénnosť nastudovania a priori odmietam. Ak sa vedenie divadla rozhodne zaradiť zdanlivo ľahký titul z dôvodov vyváženia operných táhákov s účinkujúcimi primárne opernými, musí si byť vedomé handicapu. Všetko sa však dá, a to aj za typicky slovenskú cenu: koza zostane celá a vlk bude sýty. Minulosť v tomto súbore je toho dôkazom: *Púť do Canterbury* (réžia Jaroslav

Chundela) a *My Fair Lady* (réžia Martin Dubovic) neboli len plagátovým odľahčením, ale so zdanlivou ľahkosťou ich dokázal nastudovať aj operný súbor. V interpretácii spĺňali aj požiadavku profesionality. To, žiaľ, nemožno aplikovať v plnom rozsahu na *Hello, Dolly!* Tá účinkujúcim neodľahčila, naopak – priťažila im. Priestor pre hudobné čísla je v Dolly minimalizovaný, podstata spočíva v nekonečných (pre operných spevákov úmorných) prózových častiach. Že práve s nimi mali nemálo práce aj hostujúci predstavitelia, to odhalila naplno druhá premiéra. Komické v dnešnej dobe sú argumenty vedenia, ktoré implantovali aj hlavným protagonistom: preferujú spevy „naživo“ (rozumej bez technických barličiek) – tento interpretačný štýl je vraj profesionálnejší (!) než kdejaký play- či halfback. Treba priznať, že orchester pod vedením hosta z Novej scény, ostrieľaného veterána Zdenka Macháčka, si schuti muzikantsky zašantil a brassbandová i bicia sekcia si konečne v opere aj skeve „zadžemovali“, ale to asi aj bolo všetko pozitívne. Och, pardon! Ešte kostýmy! Tie boli vskutku nadpriemerné a pod profesionálnym dohľadom odborníčky Ľudmily Városovej sa v garderóbe neodvážili oprašovať patinu či mole stariny. Všetko bolo pre „hlavných“ v origináli. Bravó! Inak na mňa z javiska na prvej premiére padala ťažoba. Olovené jazyky aj topánky mali dokonca hlavne tí „hlavní“. Možno aj preto, že mali do činenia s režisérom, ktorý si na banskobystrickej nematerskej scéne buduje repertoár a ktorý sa nevelmi šťastne už



Š. BABJAK (VALDELGELDER), V POZADÍ (SPRAVA) Z. VONGREY (BARNABÁŠ)
A P. SVETLÍK (KORNELIUS)

FOTO ARCHÍV

podpísal pod niekoľko známych titulov. Bez väčších muzikálových skúseností (okrem teoretických) nechával súboru akýsi voľnobeh a spoliehal sa najmä na ponuku protagonistov. Tento (sprvu) dojem mi potvrdila trojica účinkujúcich v propagačnom šote informačného TV kanála Veni-vici. Priam „striptízovali“ na tému slobodnej tvorby vo vysvetľovaní podstaty práce režiséra Pavla Smolíka z Bratislavy, ktorý im akoby machersky „nahodil základ“ a ostatné ich už nechal spokojne dotvárať, prípadne ich nechal hľadať polohy výrazu svojej postavy. Žiaľ, obaja protagonisti ich na premiére nie a nie nájsť a obávam sa, že ich už ani nenájdu. To by sa museli ich páry prinajmenšom premiešať... V tejto chvíli, prosím, neironizujem. Je totiž smutným spoznaním náročného diváka aj odborníka, keď iba pár týždňov pred dollyovskou premiérou je masívne zavalovaný priebežnými správami o drine pri zrode iného svetového muzikálu s iným režisérom – fahúňom, detailistom či maximalistom! V školách je bežne frekventovaný termín: náčuvy. Niektorým členom súboru ŠO vrele odporúčam využiť ho...

Olga Hromadová mala byť prvou dámou večera. Bola. Avšak iba v poradí dôležitosti osôb a obsadenia na tabuli vo foyeri a v bulletine. Kedysi skvostná, priam exportná Líza, dnes v Dolly zápasíaca s neprofesionalizmom prózových častí, s problémami postihnúť viacozmernosti postavy, ktoré síce tušila, ale nič neurobila pre to, aby sa z nej tešila. Dokonca aj šťastena jej tentoraz dala „košík“ v partnerovi. Bývalá „hviezda“ súboru aj humoru Štefan Babjak v úlohe Vandelderdera bol iba tieňom minulých bravúr herectva aj komediantstva. Nedokázal zabezpečiť ani bezproblémový textový servis z vlastných zdrojov a ak nenaskočil na suflérov, tak siahal do extemporových bonmotov typu tunelovania, balíčkov ekonomických opatrení či euromeny. No comment!

Babjakovský klan predsa len zažiaril. Štafetu prevzala benjamínka rodiny Terka, tohtoročná absolventka Konzervatória J. L. Bellu. Ozaj, prečo tento fakt absentoval v bulletine? Tatka bezproblémovo prekryla hereckou prirodzenosťou, šarmom, neštylizovanou dievčenskou mladosťou a pôvabom. Z *My Fair Lady* by na ňu platilo: rozkošná! Rozhodne za „málo peňazí“ pripravila „veľa muziky“. Čo nemožno tvrdiť o jej opernej alternantke Jane Pastorkovej a. h.

Hereckým svetlým zjavom bol Peter Svetlík (Kornélius), miestami pripomínajúci pokus o playboya kornovského typu. Výborná próza a pohybový sklz plným právom opodstatňovali zaľúbenie sa Molly. V prípade jej predstaviteľky Evy Luckej som sa dokonca pohrávala s titulom: Hello, Molly! Jej herecký rozmer s jemným nádychom iskrivosti humoru a vtipu v mizanscénach som doteraz nemala možnosť evidovať. Dokonca by som ani neprotirečila, keby práve Lucká bola dostala príležitosť ako Dolly... Ā propos: prečo v Bystrici urobili z Dolly „Dally“? Nepredpokladám, že by osobná účasť autora slovenského textu

Dalibora Hegera bola všetkých natoľko zmatla, že by stratili rozlišovaciu schopnosť slovenských samohlások! Z ostatných hlavných predstaviteľov ma zaujal Zoltán Vongrey (Barnabáš), ktorý na oboch premiérach zostal verný štýlu „svetáka so slamou“ v topánkach. Svetlík alternovaný Petrom Schneiderom sa dostatočne priblížil Barnabášovej verzii, avšak niektoré detaily „dotvoril“ až do takej miery „vkusu“, že som hľadala odpoveď na otázku: čo tá Molly na ňom vlastne vidí? Prečo sa do neho zblaznela?

A teraz k obsadeniu 2. premiéry 23. januára. Akoby sa na javisku v sobotu hral iný príbeh. Práve toto uchopenie ústrednej dvojice sa stalo pre mňa kritériom – síce ex post – ocenenia individuálneho prínosu, pričom odkrylo v porovnaní s predchádzajúcim večerom jeho režijnú povrchnosť a inscenačnú plytkosť. Gréta Švercelová z Novej scény a Štefan Šafárik z neďalekého Zvolena predvádzali

miestami herecký koncert s vtipnými dialógmi, humorne naznačenými mizanscénami, dotahovanými vždy vnímavým a aplaudujúcim publikom. Z ich poňatia sa vytratil naturalizmus či triviálnosť. Dolly napríklad v scéne kaviarne Harmonie konverzovala „deutsch“, na rozdiel od nevkusne aktuálnej ruštiny Hromadovej. Obaja hostia mali svoje texty namemorované minimálne o triedu vyššie. Dejový vývoj mal dokonca emocionálne-sentimentálne pointy. Švercelová, ktorá zo súboru DJGT odišla ako Líza Doolitlová, sa v 40. roku osláv založenia súboru do neho vrátila viac ako symbolicky. Priniesla viac než len remisenčné gesto prvej dámy. Bola figliarkou, dohadzovačkou, kupliarkou, manažérkou... Bola jednoducho – Dolly! So Šafárikom sa skutočne po javisku hľadali,

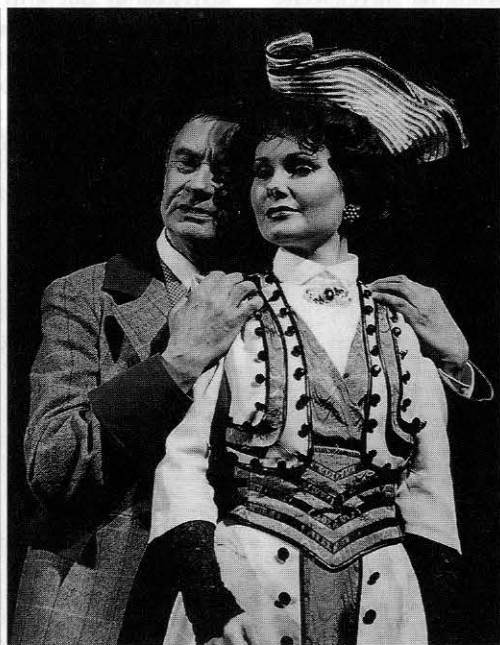


FOTO ING. JOZEF LOMNICKÝ

O. HROMADOVÁ (DOLLY), Š. BABJAK (HORÁCIUS)

aby sa v záverečnom songu-duete v happyende na spokojnosť diváka našli a padli si do náručia. Dokonca v druhopremiérovom nasadení sa svojím pikolíčko-mažoretkovským úlohám dokonale oddali aj hostujúci mladí zo súboru moderného tanca Domu kultúry.

Hello, Dolly! je muzikál, ktorý vstúpil do povedomia prostredníctvom ústrednej melódie. Tá zaznie – ak odhládnete od úvodných taktov predohry – naplno až v totálnom závere. Domnievam sa, že inak je príbeh pre mnohých veľkou neznámou. Jeho hodnoty nijako neprekračujú bežné plytkiny libreta podobných opusov, aj keď príbeh by sa dal zmanažovať inými spôsobmi práve dnes. Lenže chcelo by to oveľa tvrdsiu prácu, nasadenie a aj čas, ktorým sa muzikál na javisko „nahadzuje“. Inak bude možno divák netrpezlivo čakať iba na evergreen, prípadne na prvú pauzu. Presmerovanie potenciálu je priam nevyhnutnosťou. Lebo v opačnom prípade sa z odloženej Dolly nestane odležaná a zažitá, ktorá sa nielen baví, ale svojím javiskovým intelektom baví aj všetkých naokolo. Ak by sa tento rozmer rozvinul na reprízach, potom bude opodstatnené aj titulné zvolanie: Hello, Dolly! Na premiérach totiž platilo iba raz. ■

MÁRIA GLOCKOVÁ

Fidlikant ako posolstvo ľudskosti a tolerancie

V čase, keď sa z New Yorku Steinov, Bockov a Harnickov *Fidlikant na streche* vydal na víťaznú cestu po svetových javiskách, o mladý, strhujúci syntetický žáner sa vážne zaujímal aj bratislavská Nová scéna. Vďaka pokrokovej dramaturgii a umeleckým schopnostiam súboru sa prvá vlna muzikálov (*My Fair Lady*, *Hello, Dolly!*, *Don Quijote*, *Fidlikant na streche*, *West Side Story*, *Zorba*) udomácnila v slovenskom hudobno-divadelnom prostredí v pomerne tesnej časovej nadväznosti na ich svetové premiéry. Jedným z titulov, ktoré pomáhali zakladať muzikálovú tradíciu u nás, bol práve *Fidlikant na streche*, inscenovaný na Novej scéne roku 1968 (svetová premiéra bola roku 1964) Bedřichom Kramosilom, s Jozefom Kronerom v hlavnej úlohe.

Za tri desaťročia zrodili Broadway, West End či iné muzikálové centrá desiatky hitov. Po dlhšom období útlmu sa začiatkom deväťdesiatych rokov začala vlna renesancie muzikálového žánru a niet sporu o tom, že jej „spiritus movens“ bol u nás práve režisér Jozef Bednárík. Po novoscénických projektoch, košickom *Oliverovi* a *Draculovi* presta-

označiť inak ako bravúrny. Mal vynikajúcich, ideovo spriaznených spolupracovníkov – scénografa Františka Pergera, kostýmovú výtvarníčku Ludmilu Várossovú a choreografa Jána Ďurovčika. Pergerovo chagallovsky nadýchnuté javisko z dreveného materiálu vytvára v kombinácii so zeleňou profil ukrajinskej Anatevky. Hviezdnaté nebo, farebne reflektujúce meniace sa situácie, vznášajúca sa strecha, miniatúry, kaširované rekvizity – to všetko súzvučí ako citlivá mixáž realizmu a surrealizmu, iluzívnosti a symboliky. Ak predsa po rokoch divákovi čosi aj zide z mysle, tak určite nikdy nezabudne na záverečnú scénu, exodus obyvateľov Anatevky z rodnej dediny. Vtedy postupne miznú z javiska všetky kulisy a prázdny priestorom, odetá do symbolickej žltej farby, kráča židovská komunita v ústrety neznámej budúcnosti.

O nitrianskom *Fidlikantovi na streche* by sa dalo ešte písať veľa. Napríklad o choreografii Jána Ďurovčika, v kreáciách tanečníkov i celého súboru odrážajúcej špecifickosť židovských tancov, ako aj o celej pohybovej zložke predstave-



FIDLIKANT NA STRECHE



J. GREŠŠO (HAJTMAN), MARIÁN SLOVÁK (TOVJE, MLIEKAR)

hovanom z Prahy dostalo Bednárikovo tvorivé umenie na Slovensku opäť zelenú. Stalo sa tak v činohernej Nitre, kde kedysi ako herec a potom režisér začínal a kam sa po rokoch vrátil s partitúrou, po ktorej dlho túžil. *Fidlikant na streche* je predlohou vsutku unikátnou, skrývajúcou v sebe popri „normálnej“ dejovej línii motív navyše. Je ním silné mravné posolstvo – žiaľ, stále aktuálne – namierené voči intolerancii, rasovej neznášanlivosti a šliapaniu po ľudských právach. Tento úderný apel, zabalený do žánrovo priliehavej hudobnej ľahkosti, melodickéj príťažlivosti, lyrického sentimentu i bodrého humoru, ide akoby ponad dielo. Jozef Bednárík ním násilne nehýbe, zato tam, kde si to dej vyžaduje, pomáha mu na povrch, oživuje ho ako výzvu k ľudskosti, vzájomnému spolužitiu a optimizmu.

O Bednárikovom pracovnom štýle je známe, že nič nepochováva na náhodu, neimprovizuje; naopak, každý detail má svoju logiku a opodstatnenie. Ani *Fidlikanta* by sa nemohol zhostiť slohovo autenticky, keby neabsolvoval pomyselnú školu judaizmu, inak povedané, keby sa podrobne nezoznámil so židovskými zvyklosťami, tradíciou, charakteristickým slovníkom i humorom. Bednárík tým všetkým, samozrejme, prešiel, preto výsledok nemožno

nia, ktorá svojou dynamickosťou nepozná mŕtvý bod. Za zmienku stojí tiež kvalitný hudobný podklad (živý orchester v podmienkach činoherného divadla by bol asi prílišným luxusom), realizovaný Štátnou filharmóniou Košice a prešovskými zboristami. Dirigentskú taktovku držal na premiére pevne v rukách Július Selčan.

Herecký ansámbl, vybrúsený do najmenšieho detailu, tvoria jednak poprední nitrianski činoherci, jednak osvedčení interpreti bednárikovských muzikálových produkcií. Osobnosti typu Jozefa Dóczyho (Lazar Wolf), Adely Gáborovej (Jenta), Olgy Hudecovej (Sendla), Boženy Slabejovej (Pesja), Hildy Augustovičovej (Fruma) a ďalších tvoria mozaiku epizód, bez ktorých by nevynikli ani protagonisti. Gabriela Dolná ako ostro profilovaná Golda, Eva Pavlíková ako plastická Hodla, Erik Peťovský ako temperamentný Fedka, tradične herecky i spevácky prepracovaný Ján Gallovič (Motl) či Stano Král (Perčik) boli piliermi inscenácie. A nad nimi sa týčil s charakterom Tovjeho plne stotožnený, chlapycky drsný i citovo mäkký, hlasovo skvelý Marián Slovák, dnes už muzikálový herec európskeho formátu. ■

PAVEL UNGER

Prsteň v Budapešti

Základné piliere kultu Richarda Wagnera sa v Uhorsku/Maďarsku vystavali v minulom storočí, keď jeho diela postupne uviedli najprv vo vtedajšom peštianskom Národnom divadle a po vytvorení samostatného operného súboru v novom divadelnom paláci Miklósa Ybla. A tak bolo výmúc *Rienziho* kompletne Wagnerovo dielo (od 1. januára 1914 už aj *Parsifal*) trvalou súčasťou repertoáru. Vyvrcholením tohto kultu bolo medzivojnové obdobie, keď Wagnerova Tetralógia bola realizovaná za účasti popredných svetových wagnerovských špecialistov. V povojnovom období – najmä po neslávnej Ždanovovej proklamácii – bol tento rozkvet utlmený. Iba zásluhou Otta Klemperera mali občas zelenú *Majstri speváci norimberskí*, *Lohengrin* a *Walkýra*. Hoci budapeštianska opera mala k dispozícii optimálne obsadenie aj pre operu *Parsifal* (o. i. s priam ideálnou možnosťou obsadiť hlavnú úlohu Józsefom Simándym), v tomto období jej uvedenie bolo vylúčené. Až začiatkom šesťdesiatych rokov, keď na čele súboru stál známy wagnerovský dirigent Miklós Lukács, sa v repertoári postupne až do kompletizácie objavovali jednotlivé časti *Nibelungovho prsteňa*. Rekonštrukcia javiskovej techniky v Yblovom paláci prechodne opäť vyradila celý cyklus, ktorý sa po roku 1993 s novou interpretácnou generáciou vrátil na scénu budapeštianskej štátnej opery.

V januári 1999 tu dvakrát uviedli kompletný *Prsteň*, teda tak, ako si to vysníval sám autor, ako uzavretý 18-hodinový prúd hudby a divadla. Realizačný tím pozostával z trojice Viktor Nagy (réžia), Attila Csikós (scéna) a Nelly Vágó (kostýmy). Skutočnosť, že inscenácia cyklu vznikala postupne v rozpätí šiestich rokov, bola príčinou absencie základnej jednotnosti koncepcie. K jednotlivým častiam Tetralógie preto treba vysloviť kritické pripomienky týkajúce sa rozporov scénicko-režijnej koncepcie s textom a hudbou. Za všetky uvediem napríklad druhú scénu opery *Zlato Rýna*: podľa pôvodnej koncepcie Wotan a Fricka spia na kvetnatej lúke kdesi nad údolím Rýna, keď Fricka, zbadajúc v dialke dobudovanú Walhallu, zobúdzá Wotana slovami: „Wotan, Gemahl! Erwache!“... Tu, v Budapešti, podľa predstáv realizačného tímu, sme v prostredí akejsi mohutnej, korintskými stĺpmi ohraničenej sály, uprostred ktorej po strmom schodisku zostupuje božský manželský pár.

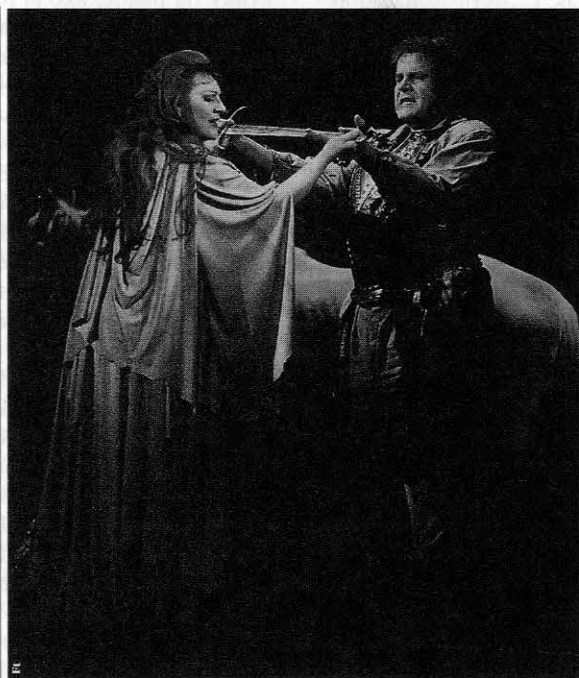
Netrpezlivo očakávanou atrakciou prvého cyklu mala byť Brünnhilda Évy Martonovej, ktorá však v dôsledku

ochorenia spievala iba vo *Walkýre* a aj tam dosiahla očakávanú úroveň iba v 3. dejstve. Jej veľký záverečný súboj s Wotanom bol však naozaj strhujúci. Nevyhnutná zmena obsadenia však poskytla príležitosť zaskakujúcej Márii Temesiovej dokázať svoju pohotovosť a schopnosť žiť sa s partom i s osobnosťou postavy. Podala brilantný výkon. Od prvých slov zobúdzajúcej sa ženy „Heil dir, Sonne! Heil dir, Licht!“ až po záverečný monológ „Starke Scheite schichtet mir dort“ vytvorila krásne modelovaný portrét božstva zbavenej Wotanovej dcéry. István Berczelly je osvedčený, hlasovo výborný a citovo bohatý Wotan v prvých dvoch častiach Tetralógie. Jeho rozlúčka s milovanou dcérou „Leb' wohl, du kühnes, herrliches Kind...“ sa stala vrcholným zážitkom predstavenia. Žiaľ, mäkkší, matnejší János Grubán ako Wanderer v *Siegfriedovi* nedosahuje parametre porovnateľné s Berczellym. Hagen v *Súmraku*

bohov spieval opäť Berczelly a aj napriek tomu, že nedisponuje „sadzovo čiernym“ hlasovým materiálom, ako napríklad Kurt Rydl vo Viedni, vytvoril verný portrét intrigujúceho zloducha.

Mária Temesiová po boku Andrása Molnára triumfovala aj ako Sieglinde. U Molnára (Siegfried) som predovšetkým obdivoval jeho schopnosť ideálneho rozloženia síl, vďaka čomu si aj v záverečnej extáze zachoval sviežosť prejavu. Siegfrieda v *Súmraku bohov* spieval hostujúci Wolfgang Müller-Lorenz, disponujúci kovovejším tenorom a prirodzenosťou osvedčeného wagnerovského speváka. Heinz Zednik fenomenálne stvárnil postavu Mimeho v *Siegfriedovi*. Jeho strhujúci výkon ma očaril už vo Viedni, no teraz som obdivoval jeho schopnosť pri-spôsobiť sa podmienkam budapeštianskej inscenácie.

Z dlhého radu účinkujúcich spomeniem už iba Bernadettu Wiedermannovú, ktorá krásne znejúcim altom vynikajúco stvárnila Erdu v *Siegfriedovi*. Dirigentom celého cyklu bol v Londýne žijúci bývalý šéfdirigent Veľkého divadla v Moskve Jurij Simónov. Jeho výkon si zasluhuje obdiv a uznanie. S radosťou som zistil, že rozšíril dynamický register, obohatil paletu farieb a odtieňov a dokázal vyťažiť z orchestra vynikajúci výkon. Pri porovnaní s inými mne známymi interpretáciami *Prsteňa* (Donald Runnicles vo Viedni, Daniel Barenboim v Berlíne), mi chýbal azda iba vyšší stupeň vnútorného napätia a celkovej angažovanosti výkonu. ■



SÚMRAK BOHOV: M. TEMESI (BRÜNNHILDA)
A A. MOLNÁR (SIEGFRIED)

FOTO ARCHIV

JOZEF VARGA

Nemý film (vs) živá hudba

KABINET DOKTORA CALIGARIHO (1920, RÉŽIA: ROBERT WIENE)
 POŽOŇ SENTIMENTÁL
 FILMOVÝ KLUB 901, BRATISLAVA, PROJEKT ŽIVÁ HUDBA - NEMÝ FILM,
 24. FEBRUÁR

Sú nápady, ktoré sa zdajú také logické a prirodzené, že sa priam vnucujú svojim objaviteľom. S podobnou intenzitou sa musela na svet pýtať aj myšlienka spojiť projekcie starých nemých filmov so živou hudobnou produkciou. Realizovať sa ju podarilo bratislavskému Filmovému klubu 901, ktorý už tretí rok v spolupráci so zahraničnými kultúrnymi centrami uvádza raz mesačne slávne tituly nemej filmovej éry. Po viacerých rockových či undergroundových zoskupeniach, ktoré „naplnili“ zvukové vákuum vybraných filmov (napríklad *Made 2 Mate*, *Kosa z nosa*, *Bezmocná hŕstka*, *Free faces...*) sa v „deväťstojednotke“ predstavil vo februári t. r. Malomestský komorný orchester Požoň sentimentál.



POŽOŇ SENTIMENTÁL

Skôr než prišiel na rad slávny film nemeckého expresionizmu, premietlo sa na mieste filmového žurnálu pôvabné dielko – slovenský inštruktážny film *Práca s kliešťami*, cyklus nemých miniportrétov rôznych pracovných nástrojov z 50. rokov, pravdepodobne určený na prípravu žiakov pre robotnícke povolania.

Hudba súboru Požoň sentimentál sa v rámci tejto akcie ocitla v zaujímavých kontextoch – koniec koncov práve kontexty boli viackrát proklamované ako hlavný program súboru. Požoň sentimentál sa hlási k tradícii mestských salónnych orchestrov a práve tie patrili medzi protagonistov dobovej hudobnej produkcie k filmom.

Hudba tvorila od začiatku neodmysliteľnú súčasť (až na vyslovené výnimky) filmovej histórie – éru nemého filmu nevynímajúc. Či už to boli rané pokusy o synchronizovanie hudby z fonografu s filmovým obrazom, alebo to bola živá hudobná produkcia, ktorú definitívne (?) vytlačil z kinosála nástup zvukového filmu v 30. rokoch.

Podobne ako inde, aj v bratislavských kinách obstarávali hudobnú produkciu najmä klaviristi, no niektoré kiná mali aj vlastné orchestre až do počtu 16–18 hráčov. Hudobný repertoár kín tvorili v prípade klaviristu najmä improvizácie, ale aj dobovej šlágre či vybrané úryvky z diel klasickej hudobnej literatúry. K dispozícii boli dokonca špeciálne

hudobné zošity s repertoárom odporúčaným pre rôzne filmové situácie. Samozrejme, so zväčšujúcim sa obsadením pravdepodobne klesal podiel improvizovaných vstupov.

Marek Piaček (flauta), Ľubomír Burgr (husle), Boris Lenko (akordeón) a Peter Zagar (klavír) tvoria jadro malomestského orchestra, ktoré dnes v takejto zostave predstavuje nielen hráčsky, ale aj skladateľský potenciál. Práve kompozičná skúsenosť zostavy zrejme poznačila dramaturgiu tých (najmä improvizovaných) okamihov hudobnej produkcie k filmu *Kabinet doktora Caligariho*, v ktorých hudba pôsobila logicky a prirodzene. Zvukový imidž povojnovej avantgardy vhodne korešpondoval s niektorými dramatickými situáciami, vhodne vypointované boli improvizované miesta, keď hudba akoby predmetne zastupovala virtuálne zvuky na plátne, ako aj imitácie klišé operných ansámblov a recitátívov, ktoré vytvorili paralelu k melodramatickosti filmových scén. V pamäti mi utkvelo aj vydarené hudobné stvárnenie scény, kde vystrašená hlavná hrdinka zmätene pobehuje po ulici. Flauta vytvorila atmosféru akoby baletnej hudby – na chvíľu som uverila, že je to herečka, kto sa snaží synchronizovať pohyb s hudbou. Asi v druhej tretine príbehu sa na plátne začne odvíjať retrospektíva dovtedajších udalostí z pohľadu inej postavy. Od tohto miesta zvolili hudobníci, dalo by sa povedať, typickú filmovú hudbu, ktorá sa nesnaží nahrádzať v tomto prípade nejstávajúci zvuk, ale skôr dotvárať atmosféru konkrétnej scény. Bol to veľmi logický krok – veď to, čo rozprávala retrospektíva, bolo v hlavných obrysoch známe, teda už aj zvukovo stvárnené.

Spomínané pozitívne okamihy však netvorili väčšinu hudobnej produkcie onoho večera. Hudobníci zvolili, v súlade s dobovou konvenciou, pre väčšinu hudobnej dramaturgie „známe kusy“, v tomto prípade z domovského repertoáru súboru Požoň sentimentál. (Zaujímavosťou bolo použitie citátu z Glassovej hudby k filmu *Koyaanisqatsi* pri záverečnom bizarnom rozuzlení príbehu.) Na rozdiel od úprimne sa zabávajúceho publika som mnohé miesta vnímala ako náhodné spojenie hudby a obrazu, teda aj ako do určitej miery, zahodenú šancu. (Asociácia atmosféry nostalgickej salónnej produkcie malomestského orchestra a starého filmu je predsa len prvoplánová, teda v kontexte tohto nepravoplánového filmu nedostačujúca. Po niekoľkých vstupoch pôsobilo náhodne aj časté ironizovanie jednotlivých situácií.) Na zdvihnutie hodenej rukavice by zrejme stačilo viacej prípravy pred predstavením. Nemyslím tým len dôkladnejšie vstrebanie deja a precíznejšie „pohranie“ sa s hudbou (najmenej dvaja z hudobníkov už majú skúsenosti s filmovou či scénickou hudbou). Pomaly si už zvykám na zhovievavosť k interpretačným výkonom tohto zoskupenia. (Samotní hudobníci si ju zrejme osvojili ako prví...)

Každopádne jeden diel z cyklu *Živá hudba – nemý film* vo mne zanechal veľmi pozitívny dojem. Projekt s historizujúcim pozadím je typickou postmodernou kolážou. Byť pri tom bolo zaujímavým a autentickým zážitkom. Apropos: úroveň bratislavských dobových kinoorchestrov vraj bývala všelijaká a hudobníci nemávali veľa času na prípravu, veď sa hrávali týždenne aj tri nové filmy... ■

ANDREA SEREČINOVÁ

Z NEDELNÝCH MATINÉ V MIRBACHOVOM PALÁCI

V rámci nedeľných dopoludní v Mirbachovom paláci sa **31. januára** predstavilo **Nové slovenské kvarteto** v zložení Róbert Mareček, Vladimír Bereník, Ladislav Maršovský a Vladimír Kubovčák. Teleso, ktoré vzniklo na pôde SF z jeho orchestrálnych hráčov, si vytýčilo krásny a zároveň zaväzujúci cieľ, nadväzovať na tradíciu dnes už legendárneho Slovenského kvarteta. My, starší, máme ešte v živej pamäti nezabudnuteľné výkony i medzinárodné triumfy súboru, preto práve na základe týchto reminiscencií hodnotíme dosiahnuté pozície nového ansámbľu.

V novom telese nájdeme priame väzby na mozgovský interpretačný štýl, najmä v zmysle úprimnosti výpovede a bezprostrednosti výrazu. Táto dominujúca črta sa premieta do zamerania na účinnosť celku, na voľbu temp i dynamických prostriedkov. Nové slovenské kvarteto sa však od svojho predchodcu odlišuje najmä v detailoch (violončelo hrá niekedy príliš prierazne), vo vzájomnom pomere prednášaných tém a sprievodných hlasov, v nie celkom vybrúsenej artikulácii (keď motívická práca pripadá hlbším nástrojom, husle by mali znieť trochu „utiahnutejšie“). Hráči by nemali vidieť prvoradá cieľ vo vychnutávaní muzicovania na pódiu, ale mali by sa sústreďovať na cizelérsku prácu pri skúškach.

V podaní súboru odznelo *Sláčikové kvarteto C dur* Hob. III: 77 (op. 76), Kaiserquartett, od Josepha Haydna. Koncentrácia na výstavbu línií, príznačná haydnovská zemitosť, prešpikovaná prirodzenou grációznosťou a úsmevnou spevnosťou, už korešpondovali s prejavom, k akému sa súbor vo svojom vývoji zatiaľ dopracoval.

Viac ako 40-minútové *Sláčikové kvarteto d mol* D 810, Smrť a dievča od Franza Schuberta so svojimi širokými plochami, pestrým spektrom meniacich sa nálad získalo interpretačne veľa vďaka zameraniu sa na účinnok výstavby. V snahe zdôrazňovať stavbu línií obetovali hráči raz viac, inokedy menej podrobností v moti-

vicko-tematickom prednášaní, v kvalite zvukového vypracovania (drsnosť dynamických vrcholov zdôraznená osobitou akustickou danosťou priestoru), ale aj v intonačnej presnosti. I napriek týmto nedotiahnutostiam dielo u publika rezonovalo. (Prídavok J. Haydn: 4. časť-finále zo Sláčikového kvarteta D dur Hob. III: 63, Škovrančieho kvarteta.)

Na záver sa žiada zdôrazniť stálu platnosť všeobecne uznávanej zásady, že najväčšou túžbou umelca-interpretu by malo byť ukázať celok so všetkými jeho podrobnosťami. Z toho pre súbor vyplýva perspektíva v práci na ďalšom raste. Uspokojíť sa s dosiahnutým, zaspať na vavrínoch signalizuje zvyčajne začiatok stagnácie. ■

7. februára sa na mirbachovskom matiné (NHC – Slovkoncert) predstavil študent **Kamil Mihalov** (1977) z klavírnej triedy prof. Idy Černeckej na VŠMU. Jeho zaradenie do koncertného cyklu vychádzalo jednak z umiestnenia v rámci medzinárodnej súťaže Piano Bratislava a jednak z prvenstva medzi uchádzačmi o štipendium japonskej klavírnej firmy Yamaha.

Mihalovov výrazný dravý, mladistvý temperament neraz sklza až do exhibicionizmu bravúrnej virtuozity. I pedagogické úsilie sa zrejme orientuje na usmerňovanie celkového stvárnenia a zdisciplinovania príliš vzrušeného temperamentu. Bolo by však nespravodlivé žiadať od mladíka, ktorý sotva prekročil 21 rokov, aby bezo zvyšku stvárnil obsah zašifrovaný do notovej predlohy. Dielu môže vtlčiť ten uhol pohľadu, na aký zatiaľ dorástol.

Ako to býva u mladých priam pravidlom (sú od malička vedení hrávať klasikou nanajvýš disciplinovane), podarilo sa umelcovi úspešne vniknúť do sveta Haydnovej *Sonáty C dur*. Jej faktúra bola priesačná, tercie i pasáže šumeli priam závideniahodnou suverenitou a ľahkosťou, tempo nevybočovalo z normy. Aj dynamické kontrasty boli zreteľné; zemitý náter korešpondoval najmä v rýchlych častiach s haydnovským štýlom. Stredné

Adagio by bolo znieslo väčšiu dávku hlbavej spevnosti.

Napätie vnútorných bojov zakódované v *Scherze č. 3 cis mol* op. 39 od Fryderyka Chopina bolo duchovnému svetu mladého klaviristu už menej blízke. Dupotajúce oktávy síce vo zvukovom šate prehnal, formoval ich však imponujúco čisto a bravúrne. Tu sa veľmi neodchyľoval od autorovho zámeru. Vnútorný zápas, akúsi faustovskú túžbu po duševnej vyrovnanosti, nezodpovedané otázky, výkriky a boj svetla s tieňom až príliš zdôrazňoval. Predovšetkým však nezohľadnil akustiku koncertnej siene, neraz prekračoval hranicu jej zvukovej únosnosti. Velebný chorál mal spievať kultivovanejšie, plastickejšie a vrúcnejšie, pasáže, ktoré ho opriadajú, mohli znieť ešte decentnejšie. A tak môžeme konštatovať, že Mihalov sa popasoval so Chopinom viac než imponujúco, vo výraze však s rezervami.

Dravosť, náhle výbuchy, rytmické vlnenie Prokofievových *Sarkazmov* nestavajú už výraznejšiu bariéru interpretovmu naturelu. Použitie sytejšie farby sa nedostávali do rozporu s obsahom jednotlivých skladieb. Mihalovov Prokofiev neprovokoval, skôr uspokojoval, presviedčal.

Na záver odznela *Sonáta quasi fantasia – Après une lecture du Dante* z 2. zväzku *Rokov putovania* od Ferencza Liszta. V tomto prípade sa optika umelcovho pohľadu nedostávala do takého rozporu ako u Chopina. Liszt v tomto prípade kladie na sólistu až nadľudské nároky. Na Mihalovom výkone bolo v tomto smere čo obdivovať a s uznaním komentovať. Dielo však potrebuje ešte dozrieť a získať vyváženosť po stavebnej stránke.

Ako každý veľký talent, aj Mihalov musí pracovať nad rozvážnosťou svojho prejavu, rozšíriť paletu farieb. Musí si uvedomiť, že dar nadania, ktorý školením skvele rozvíja, ho zaväzuje veľa pracovať, nie však smerom k omračujúcej bravúre, ale k väčšej premýšľavosti, uvážlivosti pri získavaní nadhľadu a snahe prežiarť hru aj polohami filozofickej meditácie. ■



DANIELA A RADOSLAV ŠAŠINOVCI

Manželská dvojica **Daniela** (klavír) a **Radoslav** (kontrabas) **Šašinovci** spolu so sopranistkou **Nao Higanovou** uviedli na koncerte v bratislavskej galérii Mirbach **14. februára** osem opusov zo súčasnej tvorby. Z toho sa štyri diela slovenskej proveniencie dočkali vôbec prvého uvedenia. Premiérovali aj skladbu autora z Čiech. Opusy Vladimíra Bokesa a Ilju Zeljenku odznali v podaní interpretov už 28. októbra 1998 v Chicagu. Reprízou a súčasne jediným opusom bez kontrabasu bolo *Deväť malých prelúdií pre klavír* Juraja Hatríka.

Z pera Marka Piačeka pochádza dielo s názvom *Jar prišla* pre kontrabas a klavír. V skladbe dominuje motorický pulz (miestami až pridlho opakovaných totožných motívov na spôsob minimal music). Prerušujú ho drsné disonancie klavírných akordov i vzájomný dialóg nástrojov. Funkcia a pozícia klavíra sa obmieňa: nielenže sprevádza alebo je rovnocenným partnerom, ale neraz dominuje. Zaujmal originálne vyriešený záver skladby.

Juraj Tandler sa v *Prelúdiu pre sólový kontrabas* orientoval na evolúciu kantilény. Striedanie spevných, zasnene vynievajúcich i živších, modernejšie formovaných úsekov prinášalo kontrasty v spôsobe tvorenia tónu i v dynamike. Dielo bolo účinnejšie sklbené a v porovnaní s predchádzajúcou

skladbou formovo uzavretejšie.

Český autor Michal Košut v piesňovom opuse *Noc mi voní podzímom* na texty Džuničira Tenizakiho v interpretácii Nao Higanovej a Radoslava Šašinu sa usiloval navodiť orientálnu atmosféru. Dialóg nástroja a ľudského hlasu osciloval v širokom spektre náladových odtienkov. Nao Higanová svojím precítnym prejavom prispela k evokovaniu impresie jesennej nálady. Poslucháč mal v bulletine k dispozícii aj český preklad básne (autor nebol uvedený, len rok a vydavateľ).

Každé z *Deviatich malých prelúdií pre klavír* od Juraja Hatríka je odlišným náladovým svetom. Ani jednotlivé prelúdiá nie sú výrazovo monolitné: stavajú na kontrastoch, využívajú folklórne, zvukomalebne (napríklad imitácia zvonov) i vyložene virtuózne exponované (toccatovité) prvky, náhle, prekvapujúce zmeny, disonancie, meditatívne úseky, viacvrstvosť hudobného prúdu a podobne.

Zaslúženú priaznivú reakciu obecnstva vyvolalo starostlivé, premyslené, náladovo bohaté nastudovanie Daniely Šašinovej (hrala spamäti).

Ostinato pre kontrabas a klavír od Vladimíra Bokesa sa odvíja od úvodných drsných akordov cez invenčne varírované náladové roviny. Hierarchia zúčastnených nástrojov sa v tomto diele

viac ráz presúva. Dravo a drsne vynievajúci opus autor pozoruhodne ukončil akoby nezodpovedanou otázkou – v meditácii.

Nemecké ľudové texty inšpirovali Ladislava Kupkoviča na vytvorenie *Šiestich piesní pre soprán, kontrabas a klavír*. Autor ich venoval Friedrichovi Jürgenovi Selheimovi. Nie práve frekventovaná kombinácia tria nás v nálade, ale najmä vo výbere výrazových prostriedkov preniesla do druhej polovice 19. storočia. Vzájomná korešpondencia interpretov prezrádza umnú kompozičnú zručnosť autora.

Záverčné *Americké capriccio pre kontrabas a klavír* od Ilju Zeljenku dokázalo vyspelosť svojho tvorca: vo voľbe tém, v ich rozvíjaní, v protipostavení, vo výraznom uplatnení náhlych synkopických prekvapení v spolupracujúcom klavírnom parte i v príznačnom zmysle pre mieru.

Hoci poldruháhodinový maratón noviniek a príkladnej interpretácie odznel bez pauzy, obecnstvo kaleidoskop rôznych skladateľských prístupov dokázalo vnímať pozorne. Aj postupnosť skladieb a vzájomné kontrasty medzi poetikami prispeli k úspechu podujatia. ■

VLADIMÍR ČÍŽIK

Aká je súčasná slovenská tvorba? Na túto otázku nezriedka dávajú odpoveď vystúpenia súboru **Societa rigata**, ktorého ťažiskovým repertoárom sú diela súčasných slovenských skladateľov. Aj jeden z januárových nedeľných koncertov v Mirbachovom paláci (zostava: Monika Štreitová-Popeláňová – flauta, Zuzana Gréková – hoboj, Jozef Eliáš – klarinet, Adriana Vessová – fagot, Mária Heinzová – klavír) bol toho dôkazom: jeho dramaturgia predstavila známe i ešte neznáme diela v priereze „naprieč“ viacerými skladateľskými generáciami. Tri premiéry napokon dávajú tušiť, že sa stále niečo deje, a týka sa to najmä mladých či mladších autorov: skladba *Brownou pohyb* Lubice Čekovskej (klavír, flauta, fagot), alebo impresionisticky inšpirovaný *Neznámy priestor číslo 4* samotného umeleckého vedúceho súboru Róberta Gašparíka, v ktorom sa zaskvela Societa rigata v plnom obsadení. Prijemným prek-

vapením bola premiéra *Dychového kvinteta* najmladšieho z autorov – Rastislava Dubovského: v trojčastovej kompozícii boli spozorovateľné neoklasické ozveny prokofievovskej (scherzové pasáže) či miestami až moyzesovskej (?) tradície. Mladších autorov zastupoval aj Juraj Vajo *Triom pre flautu, hoboj a klarinet*, v ktorom hralo výraznú rolu postupné sólistické poňatie všetkých nástrojov. *Hudba pre štyroch hráčov* Jozefa Sixtu je už staršou, kompozične zovretou skladbou, ktorá v pochodovom rytme prináša imitáciu hravých scherzových štruktúr. Škoda však, že sa tento autor v súčasnosti už kompozične veľmi neprejavuje (okrem recesistickej *Hudby pre Societu rigatu* spreď niekoľkých rokov)... Vladimír Bokes vo svojich krátkych, no pozoruhodných *Variáciách na Haydnovu tému pre sólovú flautu*, vo vynikajúco zvládnutej interpretácii (M. Štreitová-Popelářová) exponuje klasický kontrast medzi tradíciou a súčasnosťou – štvortaktový „roztopašný“ Haydnov motív je predmetom spracovania súčasnými kompozičnými postupmi. *Hudba pre troch* generačne staršieho skladateľa – Ivana Paríka – svojím duchom vychádza z avantgardných podnetov 60. rokov a je typickou ukážkou osobitého štýlu tohto autora, pričom opät kladie na interpretov nemalé nároky. Roman Berger je známy ako skladateľ, ktorý sa vyznačuje hĺbkou výrazu a dôsledne logickou vypracovanosťou svojich diel. Jeho, tiež už staršie *Trio pre flautu, klarinet a fagot* (Preludio – Passacaglia – Recitativo – Finale) opät poukazuje na súvislosti medzi elementmi a celkom: jednotiace momenty štyroch častí (s častým použitím imitácie) sú kompenzované ich ideovou kontrastnosťou a vytvárajú tak vyváženú formu (treba oceniť zvládnutú rytmickú náročnosť skladby).

Interpretačná úroveň Society rigaty – obsadením pomerne mladého súboru, je vskutku povšimnutiahodná: jej členovia môžu rovnako dobre účinkovať v skupine aj ako sólisti a nie náhodou ich nahrávku môžeme dnes už počúvať aj na CD. Napokon, je to jedno z mála zoskupení, ktoré sa venujú predvádzaniu novej slovenskej tvorby a treba povedať, že sa tejto niekedy trochu nevďačnej úlohy zhostujú dobre. ☐

SLAVOMÍR KREKOVÍČ

ORCHESTER KOMORNEJ OPERY

Koncert Komornej opery SND (31. 1.) v Moyzesovej sieni SF dal odpoveď na mnohé otázky, ktoré visia vo vzduchu okolo ďalšej existencie tohto telesa. Nebudem však už v úvode recenzie sumarizovať isté uzávery – samotný pohľad na interpretáciu azda na niektoré otázky odpovie.

Pod vedením španielskej dirigentky **Gabrielly de Esteban** sme si v úvode vypočuli predohru k Rossiniho opere *Barbier zo Sevilly*. Pri notoricky známej hudbe, ktorú poznáme z množstva interpretácií, sa ťažko možno zbaviť predstáv istého vžitého interpretačného ideálu. Hudobný kritik však nesmie podľa špičkovej interpretácie posudzovať každú inú interpretáciu. V zmysle spomínaných kritérií ma už v úvode zarazilo tempo, ktoré najmä v Rossiniho predohrách predstavuje priam generálnu otázku. S voľbou pomalšieho tempa sa totiž vytráca typické úsmevné šteklenie hudby, dráždivé kmitanie roztopašnej hravosti, ľahkosť, samozrejmosť. Čo je však horšie, v prípade zvoleného tempa sa objavili technické nepresnosti, nejednotnosť, približnosť. Gesto španielskej dirigentky bolo ťažkopádne, bez espritu a elegancie. Ak mám byť úprimný, takú problematickú interpretáciu Rossiniho hudby si azda ani nepamätám.

Ešte horšie to dopadlo s *Koncertom pre klavír a orchester d mol KV 466* od W. A. Mozarta s (juho)kórejskou klaviristkou **Ja-Eun Koo**. Išlo tu o seriál nedorozumení medzi orchestrom a dirigentkou na jednej strane a dirigentkou a sólistkou na strane druhej. Azda najproblematickejšia bola prvá časť: mozartovské *Allegro* klaviristka chápala skôr ako Andante, kým španielska dirigentka sa tvrdošijne pridržiavala Allegra. Tento konflikt mal, prirodzene, za následok nespočetné zrážky, na ktoré sa akumulovali ešte ďalšie technické problémy, takže poslucháč bol po prvej časti dokonale stresovaný. Nasledovala *Romanza* odohraná nezáživne, najmä zo strany orchestra, a potom záverečné *Rondo. Allegro assai*, v ktorom pre zmenu klaviristka „naháňala“ orchester. Famózna krása Mozartovej hudby utrpela ťažké rany a poslucháč bol rád, keď sa konečne tento zápas skončil. Uvedomil som si, že v koncertnom súperení sólistu s orchestrom sa veru

poslucháč môže z nervozity a napätia i zapotiť.

Cez prestávku, ktorá prišla vskutku v hodine dvanástej, som si prečítal podrobný popis ku *Komornej symfónii vo farbách dúhy* od rakúskeho skladateľa Michaela Mautnera. Tento „podrobný popis“ bol mienený ako „pomoc poslucháčom, ako malý sprievodca dielom...“ Poučený komentárom skladateľa pozorne som počúval túto Komornú symfóniu, ktorá pripomínala skôr komornú zvuokohru. Poslúchol som radu skladateľa, ktorý poslucháčom odporúčal: „Pri počúvaní sa dajte unášať vlastným obrazom, dajte priestor vlastným farbám...“ Len vďaka tejto dobre mienenej rade som dokázal vydolovať farby dúhy, žiaľ, v hudbe nič podobné nebolo. Ale i tak dobre, že človek dostáva takúto informáciu zo zahraničného importu.

Záverečná Schubertova *Symfónia č. 3 D dur D. 200* ukázala v plnej nahote problematiku orchestra, ktorý podľa môjho názoru netreba rozpúšťať či likvidovať, ale skôr prebudovať. Nájst mu dirigentskú osobnosť a začať s telesom pracovať. Za takejto situácie by sa malo vedenie SND zamýšľať nad ďalším osudom orchestra. Budúcnosť by dala takému rozhodnutiu za pravdu. ☐

IGOR BERGER

KALEIDOSKOP

Carlisle Floyd (71), u nás neznámy americký skladateľ, je autorom najúspešnejšej americkej opery: *Susannah* má na svojom konte 230 produkcií so 750 predstaveniami. Po 45 rokoch dielo zavítalo aj na newyorskú Metropolitan Opera, kde sa jej pod taktovkou James Conlona ujali o. i. Renée Fleming, Samuel Ramey a Jerry Hadley v réžii Roberta Fallsa a na scéne Michaela Yeargana. Skladateľ v súčasnosti pracuje na ďalšej opere – *Cold Sassy Tree*, ktorej premiéra sa uskutoční roku 2000 v Houston Grand Opera a o rok neskôr nasleduje jej inscenácia v San Diego Opera.

Na hudbu *Drumming* Stevea Reicha vytvorila slávna belgická choreografka Anne Teresa De Keersmaeker balet, s ktorým slávi súbor Rosas Company úspechy v Európe od Hannoveru po Sarajevo; plánované sú zájazdy do Egypta, Japonska, USA a Kanady. Belgická choreografka realizovala od roku 1982 rad choreografií na Reichovu hudbu, o. i. na *Come Out, Piano Phase, Violin Phase, Clapping Music*.

EVA VÍTOVÁ
LIST Z PRAHY

Rusalka ako muzikál

Málokteré dílo rozbouřilo hladinu umělecké kritiky a kulturní veřejnosti jako muzikál *Rusalka* – a to ještě před svou premiérou. Zhruba půl roku se diskutovalo na nej-různějších fórech, jestli se to smí a kdo by to mohl zakázat. Udělat z Dvořákovy opery *Rusalka* muzikál! Zakázat to nemohl nikdo a také proč. Dvořáková opera je z autorsko-právního hlediska dílo volné. Svoboda slova a svoboda tvorby. Tak mnoho se diskutovalo a tak se nic nevydiskutovalo, že premiéra sama proběhla v největším klidu. Jakoby to už nikoho ani nezajímalo. Proč tolik hluku? Muzikál je svébytný druh a pokud jako takový vznikne, záleží na jediném – kvalitě a úspěšnosti. Sám název nové inscenace je netypický: *Rusalka muzikál*. Ke jménu jedné z neznámějších oper musí být hned v názvu podotknuto, že jde o muzikál. A to je podstata věci. Z opery *Rusalka* byl „udělán“ muzikál *Rusalka*. Jak? Co je obtížné, bylo zjednodušeno, všechny melodie zůstaly (stejně jako slova), a tam, kde kladou na zpěváky technické nároky, bylo pomoheno – transpozicí či jinou úpravou. Kde zněla slova archaicky, byla pozměněna. Největší proměny doznal rytmus a z toho vyplývající úpravy instrumentace, ať už orchestrální či přikomponovaných nástrojů bicích, klavíru, kytary a d. Výsledek scénického tvaru je k posouzení, avšak k faktu, že byla vzata opera, zkrácena, někde rytmicky pozměněna, tu-tam obměněno slovo, a to celé je vydáváno jako nové a svébytné umělecké dílo, k tomu nemám co poznamenat. Po zhlédnutí představení považují za zbytečné cokoli na téma „dílo“ uvést, neboť to, co se hraje a zpívá je v tak velkém rozporu s operou, o tolik větším rozporu než diskuse, že jakýkoli objektivní úsudek neexistuje. Tvůrci se pod *Rusalku muzikál* podepsali (hudba Zdeněk John, úprava libreta Jan Prostějovský, aranžmá a orchestrace Martin Kumžák) a to mluví za vše. Snad vytvořili „dobrou“ parafrázi známého díla. Pokud zapomeneme na podstatu, že nic



Foto P. ŠAVINE

ZÁBER Z INSCENÁCIE RUSALKA MUZIKÁL

nového nevzniklo, ani jedna nová melodie, ani jedna nová myšlenka.

Na třetí repríze 18. 2. zpívala Rusalku Bára Basiková, Prince Petr Muk, Vodníka Jiří Schoenbauer, Ježibabu Renáta Podlipská, Cizí kněžnu Karolina Husáková. Z mého hlediska je nejčistší tvar role Cizí kněžny, protože už od Kvapila má jednoznačný charakter, od Dvořáka jednu vysokou hlasovou polohu. Dala se dobře „přepsat“ a tím také působí nejpřirozeněji. Karolina Husáková jí dala šarm, žár i zlobu. Hlavní role, ženská i mužská, jsou výrazně transponovány, čímž sluchově vzniká rozpor: v opeře jsou to hudebně jasně vedené party sopránů a tenorů. Vůdčí hlasy, komponované v jasných, obtížných, avšak logických polohách. Bára Basiková nemá intenzitu hlasu na to, aby utáhla tuto roli naplno. Tam, kde hlas pustí a v patřičné výšce nechá zasvítit, si okamžitě uvědomujeme, že tak měl znít stále a tím by se hudebnímu dramatu neubralo na podstatě. Její výkřik „Běda, kdo člověka pozná“ upozorňuje na to, že tuto dimenzi by bylo třeba užívat častěji, transpozicí do nižší polohy se sdělnost melodiky snižuje. To stejné platí o partu Prince, nicméně v této roli se do hudebně-výrazové konfrontace dostává méně. Na rozdíl od Bary Basikové, která svůj trpitelský výraz (na dosah hlediště je proměna jejího výrazu velmi málo patrná) od začátku do konce téměř nezamění, je Petr Muk herecky věrohodnější a vytvořil místa přitažlivá. Ježibaba Renáta Podlipská je prostě Ježibabou z pohádek, aniž je schopna předat divákovi jakoukoli hlubší myšlenku svých slov (její kostým a scénický kutloch jí to ostatně hodně sťažují). Čistotu projevu lze odečíst z výkonu Jiřího Schoenbauera, jenž má ucelený pro-

jev herecký (s čitelným odosobněním a nosnou nadsázkou) a zejména pak pěvecký. Na jeho příkladech by se dala začít diskuse, nakolik která muzikálová role má či nemá sílu sdělnosti z hlediska hudebního partu. Jeho hlas v každém tak-

tu zní a tím i něco sděluje. Jestliže neviditelný dirigent (živě hrající orchestr je nespátřitelný za tmavým sklem na galerii) ztrácí pozici umělce „teď a tady“ tvořícího (nicméně Martin Kumžák a Jan Hanzlík jsou za hudební nastudování zodpovědní), pak režie a světelné efekty jsou daleko hmatatelnější. Bednárikovy skvělé režijní výsledky v opeře a v baletu vedly k přesně spočteným úvahám, že jeho talent se doslova vyřádí v muzikálu. Tak se i stalo, ač jsme byli svědky z větší části nových nápadů a postupů, což škýtala a nařizovala zároveň scéna Jaromíra Pizingera a možnosti jevištního či spíše hracího prostoru nového divadla arénového typu. Středová hrací plocha je propojena s galerií točitým schodištěm v tubusu z tmavého skla, které se prosvětlením stává viditelným. Právě toho využil režisér k nejméně inteligentnějším efektům. K Bednárikovým podstatným výrazovým prostředkům patří balet, tentokrát více než choreografickou složkou (autor Lubomír Vaculík) reprezentovaný personifikací Vody do postavy baletky, pohybující se v prostoru téměř neustále. Prvky klasického baletu, jimiž se postava vyjadřuje, však nezapadají do celku výrazu muzikálu (na rozdíl od více stylizované opery – viz např. Bednárikova inscenace Gounodovy opery *Romeo a Julie* v ND) a neplní funkci, již bylo možno očekávat (navíc složitá choreografie, postavená na Nelly Danko, v případě interperatace Andreou Milnerovou vykazovala mnoho chyb). Znakem Bednárikových operních režii je nejen nápaditost, ale také kinetičnost. Nechyběla ani v muzikálu, kde měl možnost ovlivnit i vnitřní dispozice divadla. A tak kněžna důsledně přijíždí a odjíždí „lanovkou“ od stropu v rohu prostoru, různá

bradla a hrazdy zdvívají tu herce, tu kotel Ježibaby (využití kotle v akci s Rusalkou patří v obou případech k tomu nejzdařilejšímu).

Divák má pocit, že se všechno hýbe a akce stíhá akci – ostatně to není pocit, ale pravda. Setkání bloudícího Prince s Rusalkou-bludičkou, „prorážející“ si cestu k němu rozbitím jakési ledové rakve, je velmi atraktivní, stejně jako využití hedvábné nasvícené plachty k efektně naaranžované árii Rusalky v závěru (princip, na němž byla scénicky postavena inscenace *Rusalky* v Národním divadle v říjnu 1998). Režisér plně využil vstupního schodiště (do hlediště se vstupuje podzemním schodištěm, jedním jediným vchodem pro všech osm set diváků, který je zároveň – částečně zakryt jezdící plošinou – základem hracího prostoru) nejen k nástupům a odchodům, ale i k efektnímu „utopení“ Prince v závěru, kdy ho Voda „odkutálí“ po schodech dolů. Zároveň se mi však nepodařilo, abych nepřestala litovat herce (zejména křehkou Báru Basikovou, bosou a většinou s holýma rukama), když se nespočetněkrát museli válet po jednom a tomtéž místě, kterým prošlo všech osm set diváků s botama poznamenanými únorovým počasím.

Co dodat. Čistě stylizovaná, geometrickými tvary oživená scéna a nápaditá režie ve službě dílu, o němž ten, kdo zná Dvořákovu *Rusalku*, nemůže nemít pochybnosti. Zajímá mě, jestli se rozšíří a v davu ujmou melodie z *Rusalky*, jak jsou vydané na CD. Bez jevištní realizace smysl muzikálu uniká a zůstane prostý fakt: „Měsíčku na nebi hlubokém“ (stejně jako všechny ostatní árie) prostě nezpívá sopránistka, jak to Dvořák napsal, ale tutěž melodii (s inovovaným textem typu namísto Řekni mi, řekni – Pověz mi, pověz) zpívá Bára Basiková tak, aby to vůbec zazpívat mohla, to jest upraveně pro polohu svého hlasu. To je muzikál? To je Dvořák nebo John? Když si vzpomenu na místo, v němž všechny tři Žínky „zpívají“ „Mám zlaté vlásky, mám“ a to v prudkém rytmu, napadá mi prostá odpověď: to není muzikál, ale deformovaná opera *Rusalka*.

Za dirigentským pultem Bohumil Kulínský a Jiří Bělohlávek

Z patnácti symfonických koncertů realizovala pět večerů Česká filharmonie – při únorové návštěvě Prahy ji řídil Charles Mackerras. Rovněž Symfo-

nický orchestr hl. m. Prahy FOK uspořádal dva zajímavé koncerty, na nichž zaujali jak účinkující, tak program.

Na prvním z nich (3. 2.) byl po letech uveden *Oedipus rex* od Igora Stravinského pod taktovkou Bohumila Kulínského, na druhém provedl Jiří Bělohlávek dvě suity z oper Leoše Janáčka – *Výlety pana Broučka* a *Z mrtvého domu*. Oba večery nabídly posluchačům nevšední umělecký zážitek. V první půli programu řízeného Bohumilem Kulínským přednesl FOK „Jupiterskou“ symfonii W. A. Mozarta, která nepřinesla vše, co mohla. To, co znělo z orchestru, neodpovídalo vždy požadavkům gesta dirigenta a tak symfonie vyzněla ne dost probarveně, s nedostatečnými rozdíly v plastičnosti a preciznosti jednotlivých vět. O to soustředěněji vyšla opera-oratorium Igora Stravinského s vynikajícími sólisty: s činohercem Janem Třískou (hlasatel) a pěvci Miroslavem Koppem (Oidipus), Martou Beňačkovou (Iokasta), Ivanem Kusnjerem (Kreon), Richardem Novákem (Teiresias) a Jaroslavem Březinou (Pastýř). Těžká partitura s vypjatými sólovými party byla pro všechny interprety nelehkým úkolem, nicméně interpretační počín přinesl dobrý výsledek. Jan Tříška se v náročné mluvené roli hlasatele objevil v Praze po své emigraci již jednou, a to právě s dirigentem Kulínským při provedení stejně tak náročného a rozměrného díla, oratoria Clauda Debussyho *Utrpení svatého Šebastiána*. Jeho výrazný projev s charakteristickým nádechem chrapotu, perfektní výslovností a jasným hereckým projevem i tentokrát předurčoval interpretaci celého partu. Bohumil Kulínský šel po dramatické linii příběhu a dokázal z hudby vytěžit maximum odpovídajícího výrazu, a to nejen v dynamicky vzepjatých místech, ale neméně působivě i v lyrických pasážích. Orchester hrál pod jeho taktovkou zaujatě, muzikantsky a s plnou snahou provést dirigentovu představu. Ten měl oporu ve výborných sólistech: Miroslav Kopp zpíval svůj part na úrovni existující nahrávky s Ivo Žídkem a překvapil stavem a kvalitou svého tenoru. Marta Beňačková byla skvělá Iokasta, s přesvědčivými výrazovými místy a jistotou ve velké árii druhého dějství. Ivan Kusnjer, ač hlasově ideálně disponovaný, byl někdy překryt orchestrem, v sólových místech však vložil své

mnohonásobné zkušenosti s kantátovou tvorbou do znění partu a jeho hlas se plně zaskvěl. Pěvecky stále kvalitní Richard Novák zaskočil za původně ohlášeného Ludka Veleho a zhostil se nelehkého úkolu velmi dobře. Jaroslav Březina ukázal, že jeho doménou jsou nejen operní role, kterých přednesl jenom v poslední sezóně několik, ale i party tohoto typu. Postava Pastýře zněla v jeho podání výborně. Posluchačsky nelehké dílo, zpívané v latinském jazyce, patřilo k jedněm z objevených večerů sezóny.

Oproti původně ohlášené první symfonii Zdeňka Fibicha zvolil Jiří Bělohlávek (na koncertě 9. 2.) 5. klavírní koncert Ludwiga van Beethovena. Představil v něm publiku dosud neznámou klavíristku Jaroslavu Pěchočovou, posluchačku HAMU ze třídy prof. Ivana Moravce. Její senzitivní a precizní výkon byl pro posluchače dozajista překvapením, neboť od tak mladého a křehkého stvoření bychom tak intenzivní zvuk a pevný úhoz ani nečekali. Klavíristka překvapila také naplněním řádu, na němž Beethovenův pátý koncert stojí a s nímž se dokázala ztotožnit. Její výkon byl příjemným překvapením večera a jméno Jaroslavy Pěchočové si zřejmě budeme muset zapamatovat. Dirigent Jiří Bělohlávek ukončil nahrávání všech tří suít z Janáčkových oper (kromě zmíněných dvou ještě z opery *Liška Bystrouška*) na CD pro Supraphon a tak koncertní provedení bylo jakousi veřejnou generálkou. Obě suity jsou sice jasně janáčkovsky identifikovatelné, ale vzájemně odlišné, podobně jako obě opery (suitu *Z mrtvého domu* upravil František Jílek a suitu z opery *Výlety pana Broučka* Jaroslav Smolka): Mrtvý dům je výrazně dramatictější, výrazově drsnější a je to vývojově zřetelně pozdní dílo autorovo. V případě obou suít náleží prvořadé místo při jejich interpretaci právě Jiřímu Bělohlávkovi, který má pro Janáčkovu hudbu, její zvukové nuance, rytmické „schválnosti“ a formální útržkovitost obzvlášť vyvinutý smysl. S ním vyjde Janáčková hudba nejen v plné míře různosti, ale i přesnosti, stejně jako ve vrcholném naplnění dramatickosti a vystižení lyrické jemnosti detailu. To vše bylo opět zřetelné v obou suitách, kdy vzdor jejich obtížnosti si orchestr pod přesným gestem Jiřího Bělohlávky s nimi doslova pohrával. Lze se jen těšit na zajímavou nahrávku. ■

jdzz

GUNTHER SCHULLER O PÔVODE JAZZOVÝCH FORIEM

Z pohľadu mnohých laikov (a vlastne i z pohľadu veľkého množstva hudobníkov) sa hudobná forma zväčša chápe ako intelektuálny predsudok. Veľké nedorozumenie predstavuje názor, vo svojej podstate založený na chybnom chápaní africkej hudby ako hudby „primitívnej“ (ergo, ne-intelektuálnej), ktorý hovorí, že rané jazzové formy nemohli byť odvodené z afrických základov, preto sa museli vyvinúť v „osvietenom“ prostredí európskej civilizácie. Tento zjednodušujúci pohľad však vyvracajú fakty. Ako uvidíme, bude dosť náročné rozmotáť spleť vplyvov, uplatňujúcich sa v rámci jazzových foriem, ktoré nás zavedú späť k obojm kontinentom.

Odhalme na úvod problém, s ktorým sme sa nestretli pri našom skúmaní pôvodu jazzového rytmu (pozri HŽ 99/1-2); totiž, že formy sú oveľa dočasnejšou črtou hudobného jazyka ako rytmus. Kým základné rytmické postupy odolávajú, ako sme videli, často zdanlivo neprekonateľným prekážkam, formy sú oveľa nestálejšie. Hudobná forma a hudobná štruktúra predstavujú vo svojich najzákladnejších aspektoch prirodzené vedľajšie produkty harmonickej a/alebo kontrapunktickej praxe. Z tohto pohľadu strácajú svoju platnosť v hudbe dneška aj také dokonalé formy ako sonáta alebo fúga, pretože harmonickej tónálnej funkcie, ktoré ich pôvodne vytvorili, vymizli.

Z druhého pohľadu je, samozrejme, trvácnosť menej dôležitých foriem kratšia – často neprežijú dlhšie ako jednu, prípadne dve generácie. Takými prechodnými formami sú štvorylky, pochody, ragtimy a rôzne tanečné formy, ktoré zohrali významnú úlohu pri zrode jazzu a ktoré výrazne komplikujú prácu historikov.

Vo vzťahu k jazzu nás zaujímajú predovšetkým tri pôvodom africké formotvorné princípy: 1. tzv. princíp zvolania a odpovede, 2. refrénový princíp opakovania a 3. chorusový princíp, na ktorom je založená väčšina kultových tancov. Tieto tri princípy sa nielenže uplatnili v ranom jazzu, ale aj prežili v rôznych podobách dodnes. Princíp zvolania a odpovede, obyčajne vo forme odpovede zboru sólistovi, preniká celou africkou hudbou. Africká hudba je vo svojej podstate antifonálna dokonca aj v prípadoch, keď nie je možné formovú schému naplniť skutočným zvolaním s konkrétnou odpoveďou. Týka sa to napríklad jednoduchého, piesni podobného materiálu, akým sú úspávanky, ktorých text obvykle vytvára akoby model zvolania a odpovede, i keď otázku a odpoveď spieva tá istá osoba. Princíp zvolania a odpovede sa často prelína s refrénovým princípom. V mnohých prípadoch *leader* improvizuje nové melódie, kým zbor opakuje stále rovnaké, prípadne veľmi podobné frázy. Podobne ako v prípade piesňového materiálu, spievaného jednou osobou, spĺňa refrén tiež funkciu vracajúcej sa odpovede. Tento princíp nájdeme zvečnený v prvom rade v blues a do určitej miery v spirituáloch.

Princíp zvolania a odpovede sa uplatňuje v podobe mnohých modifikácií v jazzu dodnes. V kombinácii s refrénovou štruktúrou si blues našiel cestu k pochodovému jazzu New Orleansu a v tejto podobe sa stal známy ako *riff*. V jazzu si našiel *riff* veľmi široké uplatnenie od

improvizovaného sóla až po ansámblové aranžmány. *Riff* sa stal integrálnym štruktúrnym prostriedkom v hybridnom jazzu amerického juhozápadu okolia Kansas City, odkiaľ sa rozšíril prostredníctvom skupiny Bennyho Motena (Pr.1) a neskôr prostredníctvom Counta Basieho, až sa nakoniec stal prepracovaným klišé swingovej éry. Kým Moten včlenil *riff* do orchestrálneho jazzu vychádzajúceho z blues, snažil sa Fletcher Henderson v New Yorku o to isté v „solistikovanejšej“ sfére populárnej piesne. Odtiaľ prevzal *riff*ovú ideu Benny Goodman, ktorý si osvojil celý Hendersonov slovník; a keď v polovici 30. rokov objavil Basieho, dva *riff*ové smery sa stretli a vytvorili štandardný inventár každého skupinového aranžmánu.

Pr. 1 Ukážka *riff*ového modelu (*Toby*, Orchester Bennieho Motena, 1932)



V rámci AABA chorusu sa *riff* opakuje v priebehu celého dielu A.

Riffy však v dôsledku prílišného nadužívania čoskoro stratili svoj tvorivý potenciál. Prežili zato v dvoch ďalších mutáciách: 1. ako „*riff*ová skladba“ – skladba pozostávajúca iba z krátkych *riff*ov, prispôsobujúcich sa len akordickým zmenám (najlepším tvorcom *riff*ovej skladby bol nepochybne veľký gitarista Charlie Christian) a 2. na ceste z Kansas City k bopu, ako moderné jazzové modely známe ako *fours*, čo sú chorusy predchádzajúce záverečnej rekapitulácii témy, rozdelené na štvortaktia, v rámci ktorých sa neustále striedajú alebo rotujú vstupy improvizátorov. V dvoch najbežnejších jazzových formách: 32-taktovej piesňovej forme a 12-taktovej bluesovej forme vedie tento spôsob členenia k zaujímavým nástrojovým modelom, ak počet improvizátorov nekorešponduje s počtom štvortaktových segmentov obsiahnutých v danej forme.

Pr. 2a Rozvrhnutie *fours* v 12-taktovej bluesovej forme

počet taktov	4 4 4 4	4 4 4 4	4 4 4 4
dva improvizátori	Tpt. Sax. Tpt. Sax.	Tpt. Sax. Tpt. Sax.	Tpt. Sax. Tpt. Sax.
štyria improvizátori	Tpt. Sax. Trb. Piano	Tpt. Sax. Trb. Piano	Tpt. Sax. Trb. Piano

Pr. 2b Rozvrhnutie *fours* v 32-taktovej piesňovej forme

počet taktov	4 4 4 4	4 4 4 4	4 4 4 4	4 4 4 4	4 4 4 4	4 4 4 4
traja improvizátori	Tpt. Sax. Trb.	Tpt. Sax. Trb.	Tpt. Sax. Trb.	Tpt. Sax. Trb.	Tpt. Sax. Trb.	Tpt. Sax. Trb.

B	A	A	A	B	A
Tpt. Sax. Trb.	Tpt. Sax. Trb.	Tpt. Sax. Trb.	Tpt. Sax. Trb.	Tpt. Sax. Trb.	Tpt. Sax. Trb.

Chorusový princíp prevláda v určitých druhoch africkej hudby.

Cestovatelia po niekoľko storočí rozprávali, že africké tance a obrady môžu trvať aj viac hodín a že často obsahujú len jednu skladbu. V dôsledku chybného názoru, že tieto tance boli celé náhodne improvizované, a preto bez formy (v porovnaní s európskou predstavou „uzavretých foriem“), nedokázal nik vysvetliť, na základe čoho je Afričan schopný udržať svoje vnímanie a vnímanie svojho obecnstva v priebehu tanca trvajúceho hodinu alebo dlhšie. Odpoveď na to našiel A. M. Jones. Nejde o nič iné ako o chorusový model, ktorý s takou samozrejmosťou vnímame v jazze ako základnú improvizáciu procedúru.

Jones analyzoval sedem tancov s kompletným africkým inštrumentálnym súborom. Všetky mali rovnakú celkovú štruktúru, rozdelenú na päť alebo šesť vedúcich modelov (master patterns), udávaných vedúcim bubeníkom (master drummer), ktorý rozhodoval (v rámci určitých veľmi prísnych pravidiel) o ich dĺžke. Vo vnútri každého modelu je možný určitý stupeň variability. Takýto variačný postup je však zriedkavý. Namiesto toho je každý model koncipovaný ako variant modelu predošlého, pričom sa všetky varianty musia držať základného rytmického modelu charakteristického pre ten-ktorý tanec. Celková formová štruktúra je teda založená na princípe neprestajných variácií.

Kedže africké obradné tance vo svojej čistej podobe nie sú postavené na harmónii – aspoň nie v európskom význame vertikálnych akordických štruktúr navrstvených na „základnom“ tóne – nemôže byť orientácia vedúceho bubeníka v rámci chorusov založená na princípe akordických „zmien“ ako u jazzových hudobníkov. Jeho oporným bodom je namiesto toho vokálna melódia, ktorej štruktúru musí vedúci bubeník dôverne poznať, aby nedošlo k narušeniu jej základného poriadku.

Doteraz sme skúmali africké prvky v jazzových formách. Ako je to však s európskymi vplyvmi? Rovnako ako na začiatku 20. rokov nášho storočia, ani dnes jazz neodhaľuje takmer nijaké špecifické, priame európske formové vplyvy. Príčina je jednoduchá. Asimilácia európskych foriem sa totiž uskutočnila do roku 1920. Tieto formy mali väčší vplyv na predchodcov jazzu, ako na jazz samotný. V takomto zmysle môžeme vidieť napríklad ragtime s jeho troj-, prípadne štvordielnou formou (v protiklade k jednoduchej 32-taktovej piesňovej forme alebo k forme blues) ako priameho pokračovateľa foriem pochodov. Nie je správne tvrdenie Marshalla Stearnsa a iných, že „podstatou ragtimeu bol pseudorondový model“. Vychádza z chybného predstavy, že tento model „viac či menej pripomína rondovú formu menuetu alebo scherza“. Forma ragtimeu sa vyvinula z pochodu alebo quickstepu a nie z menuetu, bez ohľadu na to, že menuet nemá rondovú formu.

V klasickom rone sa prvý diel vracia pred každým novým dielom ako v schéme ABACA-coda. I keď je napríklad formová schéma Joplinovho ragtimeu *Euphonic Sounds* (AABBACCAA) v podstate zhodná s rondovou, je nebezpečné domnievať sa, že z nej Joplin vychádzal. Pôvodom tohto nedorozumenia je skutočnosť, že formová

štruktúra menuetu aj pochodu je rovnaká. Podstatný rozdiel je v tom, že menuet má trojdobé a pochod dvojdobé metrum.

Napriek tomu, že je ťažké nájsť presnú schematickú zhodu medzi formou ragtimeu a pochodu, dôkazy hovoria jednoznačne o pochode ako o formovom predkovi ragtimeu. V prvom rade ragtime, podobne ako pochod, má dvojdobé metrum a väčšina ragtimov, ako napríklad Joplinov *Maple Leaf Rag*, nesie označenia „tempo di marcia“, alebo „in slow march time“ (v pomalom pochodovom tempe). Mnohé z raných ragtimových kompozícií boli dokonca nazvané „pochodmi“: Joplinove *Combination March*, *March Majestic*, *Antoinette* (niektoré z nich v duchu francúzskeho 6/8 quickstepu), *The Fascinator* a *On the Pike* od Jamesa Scotta a *Tickled to Death* od Charlesa Huntera s podtitulom „Ragtime March and Two Step“. Okrem toho ragtime pochádza zo stredozápadu, z regiónu, kde boli skupiny hrajúce pochody vždy – čo platí dodnes – neobvyčajne populárne. Ak ešte budeme pokladať za nutné pátrať po vnútornom formovom dôkaze, zistíme, že takmer všetky ragtimey modulujú, podobne ako pochod, v tzv. triu (časti C) do subdominanty a že veľké percento obzvlášť raných ragtimov dodržiava dvoj- alebo štvortaktovú moduláciu predchádzajúcu triu. Súhrn všetkých týchto faktov naznačuje skoro nezvratne, že ragtime, ako ďalšia hudobná forma amerických černochoch smerujúca k plnému rozkvetu jazzu, prezárdza úzku štruktúralnu príbuznosť s európskym pochodom.

Hovorili sme už, ako sa v textovej zložke blues zachoval africký princíp zvolania a odpovede. Ako sa však vyrovná s klasickou dokonalosťou dvanásť- alebo osemtaktového blues, s jeho harmonickou stránkou a s trojdielnou formovou schémou s ňou súvisiacou? Ako a kedy si černosi osvojili akordickú postupnosť I-IV-V (tonika, subdominanta, dominantna), ktorá sa stala formovým a harmonickým základom blues – základom, ktorý si černošskí otroci určite neprinesli z Afriky?

Ak chceme nájsť odpovede na tieto otázky, musíme sa vrátiť k počiatkom hudby černochoch na americkom kontinente. V priebehu 17. a 18. storočia vylodili lode tisíce černochoch v juhoamerických pobrežných mestách. Jednotlivé kmene boli rozdelené a jednotlivci poslaní na rôzne plantáže. Bieli vlastníci plantáží sa takýmito opatreniami snažili zahľadiť všetky stopy pôvodných kultúrnych zvykov otrokov. Nemohli však tušiť, aké ťažké je rozbiť také tesné väzby medzi hudobnou tradíciou černochoch a ich každodenným životom. Rovnako nemohli tušiť, že by černosi používali svoju bohatú hudobnú tradíciu – hlavne spev – na komunikáciu so svojimi druhmi (otrokmi). Spev sa stal, podobne ako pôvodná černošská bubnová reč, prostriedkom osobnej komunikácie, ktorá bola viac či menej súkromná. Jeho pravý význam nie lenže zostával belochom utajený, ale bol pre nich dokonca aj zdrojom blahosklonnej zábavy. Černosi si tiež začali prisvojovať niečo z hudby, s ktorou sa kontaktovali v novom prostredí: fragment hymny, niekoľko tónov piesne pískanej dozorcom, útržok hudby z tancovačky atď. Černosi z celého juhu, každý svojou vlastnou cestou, nevedomí si istej globálnosti tohto procesu hudobnej akulturácie, vstrebávali pozvoľna inštinktívne hudbu belochov.

ABC JAZZU

BLUE NOTES

sú špecificky, v európskom chápaní nepresne intonované intervaly so širokým uplatnením vo väčšine štýlov a žánrov populárnej hudby a jazzu, vrátane blues s jeho predchodcami a odvodeninami. Podľa jednej teórie vznikli „vzájomným stretnutím pôvodného pentatonického systému, ktorý je základom afrického hudobného povedomia, s dur-molovým systémom európskej hudby“. Iná teória zdôrazňuje, že pri ich vzniku zohral dôležitú úlohu pôvodný interpretačný zvyk afrických černochoch „harmonizovať“ melódiu v paralelných kvartách a kvintách. Základné *blue notes* tvoria malá tercia a malá septima danej tóniny. Medzi *blue notes* možno rátať aj zmenšenú kvintu a malú sekundu, ak sú použité ako melodický variant pôvodných intervalov (t.j. čistej kvinty a veľkej sekundy) tóniny. I keď *blue notes* vystupujú najčastejšie ako konfliktné prvky v rámci durovej tonality, ich použitie a výrazový účinok sa nijako neznižuje ani v rámci tonality molovej (napr. molové blues). Podstatný je v takýchto prípadoch melodický kontext, v ktorom *blue notes* vystupujú. Výrazový potenciál *blue notes* súvisí tiež s ich nepresnou intonáciou, ktorá môže oscilovať aj vo vyššie poltónovom rozmedzí okolo konkrétnej tónovej výšky, a tiež s ich vokalizovanou artikuláciou (plynulé výškové ohýbanie, rôzne charakterové deformácie). Pri zachovaní týchto špecifik môže byť v dnešnom chromatickom jaze každý z dvanástich tónov chromatickej stupnice postavený v rámci melodických kontextov do pozície *blue notes*.

BRIDGE

(angl. most, spájať)

je označenie kontrastného dielu 32-taktovej malej piesňovej formy, ktorá je spolu s formou blues najpoužívanejšou formou v jaze. V rámci jej formovej schémy AABA (A = verzia, B = refrén) predstavuje *bridge* diel B (Bridge = refrén).

sc


jazz

To viedlo k obdivuhodne bohatému prelievaniu hudobno-výrazových prostriedkov. V priebehu rokov a desaťročí začali z tejto úžasne bohatej kumulácie kryštalizovať špecifickejšie formy vyjadrenia: poľné ujúkania, spirituály, country blues, pracovné piesne (work songs), obradné kruhové tance (ring-shouts) – všetky navzájom silne spríbuznené a navzájom sa prelínajúce.

Z dostupných dôkazov je zrejmé, že až do občianskej vojny všetky zmienené formy vyjadrenia boli interpretované buď sólovo, alebo unisono, nie harmonicky a zväčša bez sprievodu. Predtým neboli ani frázy, ani harmonická kostra blues fixované a v dôsledku toho bola jeho špecifická forma ľubovoľná.

Dôležitým poznatkom je, že až do konca minulého storočia, keď sa blues z dôvodu industrializácie juhu sťahoval spolu s populáciou do miest, neexistuje nijaký záznam, v ktorom by bolo použité slovo blues buď ako podstatné meno, alebo ako titul. V mestách získalo blues základnú harmonickú formu, korešpondujúcu s trojdielnou formou stanzy, ktorá je, ako poznamenáva Marshall Stearns, „dost' zriedkavá v anglickej literatúre a je možné, že bola vytvorená americkými černochochmi“.

Od tohto momentu bola bluesová forma, spolu so svojim klavírnym doplnkom boogie-woogie, kodifikovaná v troch základných tvaroch: osemtaktovom (mnohými pokladanom za najstaršiu verziu), dvanásťtaktovom a šestnásťtaktovom.

Aké uzávery môžeme vyvodit' z týchto pozorovaní? Bluesová štruktúra, podobne ako ragtime, bola zmesou afrického vplyvu (princíp zvolania a odpovede) a európskej formy, odvodennej od funkčnej harmónie. Na rozdiel od ragtime bol blues improvizovaný a ako taký oveľa úspešnejšie udržiaval pôvodné melodické postupy africkej hudby. Dodnes zostal blues menej štylizovaným prejavom ako ragtime. Blues ponúkal jednoduchšiu harmonickú postupnosť v rámci kratšej formy, kým ragtime vyvinul dlhé trojdielne formy s moduláciami, pričom každý diel sám osebe pozostáva z relatívne prepracovaných harmonických postupov. Kým blues využíva päť základných harmonických krokov v rámci dvanástich taktov, hudba ragtime obyčajne menila akordy v každom takte, alebo prinajmenšom v každých dvoch taktach. Navyše rýchlejšie tempá ragtime ponechávali málo priestoru pre rytmickú a inflexívnu slobodu, takú typickú pre blues. Bluesový spevák mal prinajmenšom dva takty na vykreslenie frázy a všetko na jeden akord. Takto aj potom, čo sa blues štylizoval ako osem-, dvanásť- alebo šestnásťtaktová štruktúra v európskom 4/4 metre, jeho ojedinelá jednoduchosť ponecháva dostatok miesta na uchovávanie množstva afrických rytmicko-melodických špecifik. 

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

KALEIDOSKOP] KALEIDOSKOP]

POLÁRNA CENA PRE STEVIE WONDERA

Jednu z najvýznamnejších svetových hudobných cien - švédsku Polárnu cenu za rok 1998 získali americký nevidiaci soulový spevák Stevie Wonder a francúzsky hudobný skladateľ gréckeho pôvodu Iannis Xenakis. Každý z nich dostane spolu s cenou jeden milión švédskych korún (125.000 dolárov). Polárna cena sa udeľuje od roku 1992, keď ju zriadil bývalý hlavný manažér švédskej skupiny ABBA. Prvú Polárnu cenu získal v roku 1992 Paul McCartney a jeho nástupcami boli Joni Mitchellová, Elton John, Quincy Jones a posmrtno ju získal aj Dizzy Gillespie.

ZOMREL JAKI BYARD

Za záhadných okolností zahynul vo februári t. r. vo veku 76 rokov americký jazzový klavirista a saxofonista Jaki Byard, ktorý počas svojej kariéry hral s významnými interpretmi moderného jazzu. Ako informoval denník New York Times, Byarda našli zastreleného v jeho dome v newyorskej štvrti Queens. Jeho dve dcéry boli v čase Byardovej smrti doma, no výstrely neopočuli.

-TASR-

PETER KLÚČIK

AKADEMICKÝ MALIAR, GRAFIK, ILUSTRÁTOR

„HUDBA JE TO, NA ČO NAJVIAC MYSLÍM“

Hudba ma intenzívne začala zaujímať na strednej škole. „Šupkári“ vtedy ešte bývali s konzervatoristami a tak okolo mňa bolo plno hudby. Mal som kamaráta – amatérskeho hudobníka – ktorého som obdivoval; vedel si zahrať na gitare hocičo, z jeho hry sršala radosť, bol úžasne muzikálny a pre mňa to bolo veľmi inšpirujúce. Začal som sa sám učiť hrať na gitare. Veľa som v tom období počúval – najmä Beatles a Rolling Stones, no prepracoval som sa až ku klasike. Chodil som tak často do hudobného pavilónu Univerzitetnej knižnice, až mi jedna pracovníčka povedala, že tam nemôžem byť tak často, lebo toto oddelenie je predovšetkým pre študentov hudobných odborov. Celé moje hráčske úsilie však smerovalo len k hraníu si pre seba. Bol som veľký trémista, takže na nejaké vystúpenia som ani nepomýšľal. Akurát tak vo vi-nárňach s kamarátmi.

Postupom času sa však aktívne hranie začalo z môjho každenného života vytrácať. Veľa som hral počas vysokej školy a neskôr na vojne, kde som bol stále v strážnej službe a to bola ideálna situácia pre hranie – bol som sám celú noc a nespí som zaspať. Potom som však mal stále viac svojej vlastnej výtvarnej práce a obdobia nehrania sa stále predlžovali. Veľmi ťažko som sa zmieril s tým, že sa už nemôžem venovať gitare. Dnes už v podstate nehram, aj keď som sa pred pár rokmi naučil trochu hrať na klavíri, ktorý sme kúpili mladšiemu synovi.

V súčasnosti je pre mňa hudba predovšetkým aktívne počúvanie. Počúvam hlavne klasickú hudbu každý deň, najmä večer. Môj deň je, zjednodušene povedané, aktívne striedanie práce na obrazoch s počúvaním hudby.

Hudba je veľmi silným inšpirátorom mojej výtvarnej práce. Často pri práci počúvam. Hudba je to, o čom najviac čítam, na čo najviac myslím – napríklad aj na zastávke autobusu. A aj keď som často rozmýšľal nad spojením tejto mojej najmilovanejšej záľuby s výtvarným umením, akosi mi to nejde. Podľa mňa výtvarné umenie a hudba sú neprenosné médiá. Nedokázal by som maľovať na hudbu – veď poznajúc do určitej miery zákonitosti kompozície, to, ako práčne vzniká hudobné dielo, ako všetko dokonale zapadá do seba, by to, čo by som dal na plátno pod momen-

tálnym dojomom z počutia alebo v nejakom tranze, muselo byť iba úbohým torzom hudobného diela, bolo by to jednoducho – slabé. V podobnej polohe vnímam aj opačné prípady, napríklad partitúry, ktoré pôsobia výtvarne – je to len akýsi dobrý fór, nič viac. Možno sa dá nájsť určitá paralela medzi tým, čo rád počúvam – hlavne klasicizmus a barok – a mojou záľubou v starých rytinách a snahou preniesť do obrazov akési teplo, pozitívnu atmosféru, ale aj kus zabudnutého remesla. A možno sa raz dostanem vo svojich výtvarných prácach k nejakej pocte hudbe.

Keď ma zaujme nejaký skladateľ, snažím sa „vyzbierať“ od neho všetko, čo je dostupné – tak mám potom napríklad scarlattiovské obdobie, vivaldiovské obdobie... K súčasnej hudbe som sa ešte nedostal. Aj keď musím povedať, že na mňa silno zapôsobili nejaké veci od môjho kamaráta Vlada Godára.

Hudba mi poskytla tie najkrajšie zážitky, intenzívnejšie ako výtvarné umenie. Vzrušuje ma záhada vzniku hudobného diela, jeho konštrukcia. Všimol som si, že vnímam konkrétne hudobné dielo zakaždým trochu ináč. Kedysi ma v rádiu celkom zelektrizoval Brahmsov klavírný koncert. Presne som si zapamätal atmosféru i konkrétne melódie a snažil som sa koncert identifikovať a kúpiť si jeho nahrávku. Keď som nakoniec s istotou zistil, čo to bolo, a ešte raz som si to dielo vypočul, tak ten elektrizujúci pocit sa nedostavil... To „niečo“, čo ma v danej chvíli úplne opantalo, tam už

nebolo. To „niečo“ pri vnímaní hudby je pre mňa záhada. Je to nepopísateľné. Nie sú to konkrétne témy, rytmus... Je to niečo prchavé, jedinečné, čo sa nemusí vrátiť.

Keď z času na čas počujem živú hudbu, poviem si – škoda, že nechodím viac na koncerty. Nedávno nám hral synov spolužiak v izbe nejakú Chopinovu etudu. Boli sme úplne zelektrizovaní. Keď odišiel, rýchlo sme si s manželkou pustili tú istú skladbu na CD a boli sme sklamaní – nebolo to ono. Naposledy som si kúpil CD Sviatoslava Richtera s výberom z Bachových diel – sú tam anglické suity, francúzske suity...

Najbližšie mám v obchode vytipované nejaké komorné veci od Schuberta, asi triá. Ale zaujala ma aj jedna komorná skladba pre dychové nástroje od Mozarta... Tak neviem... ■



P. KLÚČIK: P.F. 1994

...vrátiť značke stratenú pozíciu...

rozhovor s MARTINOM PLCHOM, riaditeľom akciovej spoločnosti OPUS



MARTIN PLCH
(NAR. 1966)
ABSOLVENT VŠMU,
ODBOR FILMOVÁ
A TELEVÍZNA TVORBA

1. JÚNA 1998
MENOVANÝ
PREDSTAVENSTVOM
OPUS, A.S.,
RIADITEĽOM TEJTO
SPOLOČNOSTI.

☐ V akej situácii sa nachádzalo hudobné vydavateľstvo OPUS v období, keď ste sa stali jeho riaditeľom?

MP Nebola to kritická situácia. Skôr som mal dojem, akoby si ľudia mysleli, že OPUS už ani neexistuje. Od roku 1989 prešiel tento podnik množstvom riadiacich koncepcií, jeho archív bol rôzne využívaný i zneužívaný, čo rozhodne neprispelo k dobrému menu OPUSu. Zdalo sa, že OPUS je akási mŕtvola, z ktorej si každý môže niečo vybrať. Verejnosť mohla len veľmi ťažko vnímať OPUS ako značku, pretože predchádzajúci riaditeľ prof. Jurkovič, ktorého prácu nechcem ani v najmenšom znevažovať, sa venoval predovšetkým vydávaniu klasickej hudby – tá sa na slovenskom trhu predáva minimálne – a väčšinu z archívu populárnej hudby vydával Bonton Music.

☐ Kto sú dnešní vlastníci hudobného vydavateľstva OPUS?

MP Majoritným akcionárom OPUSu je Supraphon, ktorý je súčasťou Bontonu. Supraphon mal po roku 1989 veľmi podobné problémy ako OPUS, ale dostal sa z nich skôr, pretože bol skôr privatizovaný (na rozdiel od OPUSu, ktorý bol dosť dlho štátnym podnikom – až do roku 1992, keď ho v prvej privatizácii sprivatizoval Bonton).

☐ V akom stave je dnes archív bývalého monopolného hudobného vydavateľstva na Slovensku?

MP Ako som už povedal, archív OPUSu bol v posledných rokoch rôzne využívaný a zneužívaný. Donedávna sa viaceré tituly na základe zmlúv uzatvorených predchádzajúcimi vedeniami vydávali aj pod inými značkami. Nedávna história OPUSu bola veľmi komplikovaná a svojím spôsobom symptomatická pre celú spoločnosť. Takže to by som nerád hodnotil.

Druhým problémom sú pirátske nahrávky – fakt, s ktorým sa musia vyrovnávať viaceré svetové vydavateľstvá. Ak totiž ktosi nelegálne vydá našu nahrávku kdesi v Latinskej Amerike a ako orchester uvedie povedzme Srbskú národnú filharmóniu, tak je dosť ťažké jednak zachytiť to, jednak dokázať, že táto nahrávka je majetok OPUSu. Dnes je archív v podstate v našich rukách.

☐ Ako je to s fyzickým stavom archívu?

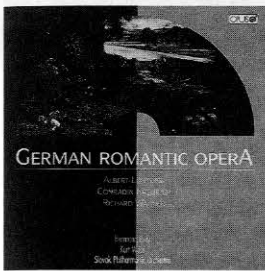
MP Väčšina nahrávok je na tzv. úzkych pásoch, z neskoršieho obdobia sú to umatikové nosiče a DAT. Zatiaľ nie je zmapovaný kompletný technický stav archívu, ale môžem povedať, že celkový stav zachytený je. Mojou snahou je presadiť to, čo sa podarilo v Čechách, a to, že archív Supraphonu, súkromnej spoločnosti, vyhlásilo ministerstvo kultúry za národnú kultúrnu pamiatku a vydavateľstvu bol poskytnutý grant na jeho záchranu. To znamená: na záchranu pásov ako historických dokumentov, bez ohľadu na aktuálnosť ich momentálneho sprístupnenia širokej verejnosti. Aj my sme už vstúpili do rokovania s našim ministerstvom kultúry. Ak sa sformuluje záchrana archívu OPUSu ako národnoštatný záujem, tak sa to stane otázkou peňazí aj daňových poplatníkov. Pretože, akokoľvek hrubo to bude znieť, hlavnou úlohou mňa ako riaditeľa akciovej spoločnosti je generovanie zisku...

☐ Aké pole pôsobnosti má dnešný OPUS?

MP OPUS musí dodržiavať zásady holdingu, vyplývajúce z faktu, že je súčasťou Bontonu, ktorý vstúpil do joint venture s firmou Sony Music (v Čechách i na Slovensku tak vzniklo spojenie Sony Music/Bonton). Súčasťou tejto zmluvy je klauzula, ktorá hovorí, že pop-rockový archív, či už Supraphonu, Pantonu alebo OPUSu, bude reedovať Sony Music/Bonton. Tým sa pre OPUS vymedzil priestor s tromi hlavnými oblasťami: slovesnou tvorbou, folklórom a klasickou hudbou. Nové a podstatné možnosti vidím práve v oblasti hovoreného slova, s ktorým sa po roku 1989 v podstate nepracovalo, alebo sa s ním pracovalo len v obmedzenom množstve. V určitom období totiž prevládala pocit nepatričnosti nahrávania hovoreného slova na kompaktné disky – nahrávalo sa nanajvýš na magnetofónové kazety. To, že to bol veľmi mylný pocit, sa čoskoro ukázalo v Čechách, kde dcérske spoločnosti Bontonu aktívne a úspešne mapujú repertoár divadla Semafor, Wericha, či Divadla Jára Cimrmana práve na CD. Vzniká tak nielen veľmi dobrá aktívna pamäť národa, ale sú to aj komerčne úspešné tituly. Podobne u nás absentuje na CD autentický folklór. Na tomto mieste však treba pripomenúť, že český a slovenský trh sú neporovnateľné. Pomer predajnosti nie je, ako by sa dalo predpokladať 2:1, ale v najlepšom prípade 10:1...

☐ Ako si vysvetľujete tento priepastný rozdiel, ktorý nekopíruje reálny prepád medzi životnou úrovňou v Čechách a na Slovensku?

MP Na jednej strane je to naozaj vinou zlej ekonomickej situácie u nás, na druhej strane je na Slovensku zrejme absencia potreby aktívne sa venovať vlastnej kultúre. To, čo je prirodzené pre občana Českej republiky – ísť na český film, kúpiť si CD cimrmanovcov, alebo českú klasickú hudbu, a to všetko bez zbytočného „bitia sa do prs“ – to na Slovensku chýba. Mám pocit, že na Slovensku viac kričme a bijeme sa do prs, no väčšina z nás už ani nevie,



čo napísal Hviezdoslav, Sládkovič, kto je Warchal, nekúpime si Lasicu-Satinského, zato hŕfne chodíme na americké filmy – aj keď ja osobne americké filmy milujem. Navyše, pri predávaní slovenskej literatúry, filmu či hudobného umenia, firmy ako OPUS pociťujú nedostatok reklamy. Je

problematické investovať viac peňazí do reklamy, ako je konečný zisk. To je začarovaný kruh... V Čechách je kolo-toč showbiznisu, vytvárania hviezd, už plne rozbehnutý aj v oblasti klasickej hudby. Supraphon má niekoľko hviezd, ktoré sa prezentujú ako popové hviezdy. Napríklad Dagmar Pecková či Gabriela Demeterová dokonca natáčajú videoklipy. U nás, ak sa vôbec dá hovoriť o hviezdach, tak len v pope, a to sú väčšinou ľudia, ktorí sa stihli „vyrobiť“ ešte počas bývalého režimu. A to nemyslím v zlom – jednoducho si ich ľudia pamätajú. OPUS produkuje najmä pre slovenský a český trh a zháňanie sponzorov na takýto produkt je dosť komplikované. Napriek tomu rokujeme, povedzme, o viacerých projektoch s firmou Globtel.

☒ OPUS však ešte pred rokom 1989 vyvážal niektoré svoje tituly aj do zahraničia...

MP Áno, to je pravda, ale neprečeňoval by som to. Predsa len bola iná situácia. Aj my sa, samozrejme, snažíme preraziť do iných krajín a uvedomujeme si, že v globálnej konkurencii môžeme uspieť buď niektorými slovenskými autormi, ako sú Cikker, Suchoň, alebo autormi, ktorým sa iné značky aktívne nevenujú – napríklad Franzom Schmidtom, či Hummelom, alebo klasickým repertoárom so zaujímavými interpretmi.

☒ Ešte do obdobia pred rokom 1989 spadá začiatok niekdajšej spolupráce OPUSu s firmou HNH International, ktorá ponúka značku Naxos, známu predovšetkým svojimi nízkymi cenami, a značku Marco Polo, na ktorej sa objavujú repertoárové rarity. Práve tieto značky dokazujú, že aj slovenskí interpreti či skladatelia môžu byť vhodným „tovarom“. Marco Polo vraj najnovšie plánuje vydať komplet Moyzesových symfónií. Nie je toto vhodná cesta?

MP Výhodou Naxosu je celosvetová pôsobnosť, vynikajúca sieť a príťažlivou sú budgetové (rozumej nízke – pozn. red.) ceny.

☒ OPUS nemôže mať budgetové ceny?

MP To je zložitý problém. V prvom rade nám v tom prekáža absencia celosvetovej siete. Na našom trhu by sme s budgetovými cenami neprežili. V druhom rade to zatiaľ ani nie je v našom záujme. OPUS mal kedysi relatívne vysoký kredit – aspoň čo do dôveryhodnosti, kvality, ak už nie čo do predajnosti. Našou súčasťou predstavou je vrátiť značke stratenú, relatívne vysokú pozíciu. Momentálnym nasadením budgetových cien by sme ju nadobro znehodnotili. Bolo by to azda zbytočné, najmä ak pripravujeme zaradenie nášho katalógu do zahraničnej distribúcie Supraphonu, ktorý je značkou s dobrým menom. Do tejto spolupráce vkladám veľkú dôveru a očakávam, že predajnosť do zahraničia sa zvýši. Zostáva už len zladíť edičné plány, aby sme si navzájom nekonkurovali. Tuzemská distribúcia zostane pod spoločnosťou Panter Slovakia, ktorá je súčasťou Bontonu.

☒ Ako sa chce OPUS dostať do „vyššej kategórie“,

resp. udržať sa v nej v oblasti klasickej hudby, keď slovenské orchestre dnes bežne figurujú práve na budgetových tituloch? Môžete si dovoliť angažovať renomovanejšie telesá?

MP Už sme začali aktívnu spoluprácu s orchestrom Veľkého divadla v Moskve a s dirigentom Petrom Ferancom. Najbližším titulom bude v marci vychádzajúci 3. klavírný koncert Sergeja Rachmaninova s Michailom Petuchovom. Toto dielo nedávno preslávil oscarovský film *Shine* (Žiara) podobne, ako svojho času napríklad film *Amadeus* popularizoval Mozartovo *Requiem*. S týmto ruským klaviristom pripravujeme ešte Lisztove klavírne transkripcie, titul Petuchov plays Mozart a ďalšie.

☒ A čo slovenskí interpreti a telesá?

MP Spomínal som už Petra Feranca, s ktorým máme veľmi dobrú spoluprácu. Ďalej pripravujeme profilové CD sopranistiek Andrey Dankovej a Ľubice Vargicovej. Slovenské orchestre si často kladú dosť vysoké finančné požiadavky a čakajú, kto sa „chytí“. Sľubne však vyzera spolupráca so Symfonickým orchestrom Slovenského rozhlasu.

☒ A čo Slovenská filharmónia?

MP So Slovenskou filharmóniou sme spolupracovali aj spolupracujeme. V tomto roku však neplánujeme nijaké nahrávky, pričom dúfame, že spolupráca sa bude ďalej rozvíjať tak ako doteraz. Začali sme komunikovať s Komornou filharmóniou v Pardubiciach, kde sa črtá nielen finančne zaujímavá, ale pre nás atraktívna spolupráca aj z toho dôvodu, že by sme touto cestou mohli dotiahnuť našich sólistov do Čiech. A späť – na Slovensku sa zvyknú pozitívne prijímať práve umelci, ktorí už uspeli v zahraničí, napríklad v Čechách. Komunikácia s Komornou filharmóniou v Pardubiciach sa začala aj pre jej ústretovosť v otázkach technického a čiastočne aj finančného zabezpečenia nahrávok.

☒ Neplánujete sa vrátiť k širokospektrálnemu typu hudobného vydavateľstva aj s knižnou a notovou produkciou?

MP Zatiaľ si to nemôžeme dovoliť. Dnes je našou prvou úlohou dokázať zmyslupnosť a oprávnenosť existencie OPUSu predovšetkým ako vydavateľa zvukových nosičov. Akciová spoločnosť, ktorá len prežíva a zarába akurát tak na platy svojich zamestnancov, nie je zaujímavá pre akcionárov. Ale celkom sme nezastavili ani túto produkciu. Zatiaľ sa však knihám a notám nemôžeme aktívne venovať. Osobne by som sa rád do tejto produkcie niekedy pustil.

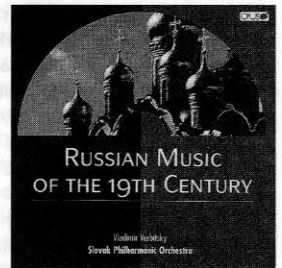
☒ Koľko titulov plánujete vydať v tomto roku?

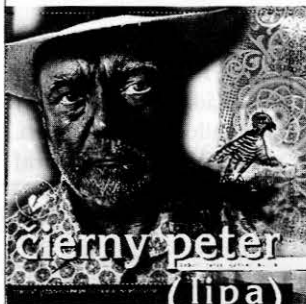
MP Spolu 45, z toho 8 nových titulov z oblasti klasickej hudby (15 vrátane reedícií), čo absolútne spĺňa moju predstavu o optime produkcie firmy, ktorá má 8 zamestnancov – z toho 2 redaktorov, 1 marketingového pracovníka a ekonomické oddelenie.

☒ Ide o nárast oproti predchádzajúcemu obdobiu?

MP V predchádzajúcich obdobiach sa stavalo predovšetkým na reedíciách. No čo je dôležitejšie – asi v 70% sme nastúpili na úplne novú cestu v histórii tohto podniku.

PRIPRAVILA ANDREA SEREČINOVÁ





ČIERNY PETER (LIPA)

BMG Ariola 1998, 14 piesní

Nové CD speváka Petra Lipu nesie názov *Čierny Peter (Lipa)*. Táto dvozmyselná deskripcia je, súdiac podľa fotografie na obale (detail: Lipa v klobúku s čiernou tvárou) okrem iného aj príhľadným sa k jazzovej tradícii čiernych hudobníkov, ktorí v tomto žánri dlhé roky – prirodzene – držali prím. Uvažovať nad tým, či piesne na tomto albume sú alebo nie sú jazzom, však dnes už naozaj nemá zmysel. Odpoveď, ako povedal sám Lipa, nepozná nikto. Niekoľko poznámok na margo obsahu tohto disku si však neodpustím.

Muzikantskú zostavu Šeban – Tatár – Gašpar – Buntaj zrejme pozná už takmer každý, kto sa o dianie na slovenskej hudobnej scéne zaujíma. A ten tiež vie, že väčšina členov tejto skupiny sa objavuje na najrôznejších nahrávkach i vystúpeniach viacerých slovenských interpretov. Preto tieto mená neprekvapia ani na platni Petra Lipu, ktorý s nimi už dlhší čas spolupracuje. Fakt, že Slovensko je chudobné na dobrých hudobníkov v oblasti jazzu a „populárnejšej“ hudby (nech mi odpustia tí, ktorí si myslia opak) môže mať však vážnejšie dôsledky: tých niekoľko málo „dobrých“ môže po čase sklznúť do stereotypu. Ten je dosť často ťažké odlišiť od „charakteristického rukopisu“, podľa ktorého napríklad spoznáme už po niekoľkých taktach, o skupinu ktorých hudobníkov ide. Pri kolektíve okolo Andreja Šebana to naozaj nie je ťažké uhádnuť.

Väčšina hudby *Čierneho Petra (Lipa)* vznikla počas troch dní v štúdiu a je, ako napísal Lipa aj v priloženom texte, dielom spoločným a rýchlym (často sa nahrávalo hneď na prvýkrát).

Nuž, hudobníci takéhoto formátu si to, samozrejme, môžu dovoliť, ale... musím konštatovať, že princíp „ľavou zadnou“ je aj trochu na výsledku poznať. Takmer rovnaké začiatky niektorých piesní, podobné tempá – to by sa dalo autorom hudby vyčítať (väčšinou dvojici Lipa – Šeban). Skladby sú jednoduché – čo nemusí byť na škodu, pôsobia však na mňa trochu povrchným dojmom, dostávajú sa do oblasti, kde sa jednoduchosť snúbí s pejoratívne chápanou nenáročnosťou. Ale o tom som už písal, zrejme išlo o zámer („dlhé špekulácie sa nevyplácajú“). Peter Lipa je vo svojom autentickom a typickom speváckom prejave doma v scate, ale aj pri skladbách spievaných v angličtine i slovenčine: čo je na novej platni (ale napokon aj na iných) tohto významného jazzového speváka dôležité, to predstavujú do veľkej miery texty, pomerne vydarené. Vidno, že keď sa pera chopí majster ako Milan Lasica (*Prosperita, Cesta Domov*) či Milan Markovič (*Predstavy*) alebo Ján Štrasser (*Spinetové Blues*), tak to stojí za to.

Okrem štrnástich piesní obsahuje CD navyše aj dátovú stopu, ktorú počítačovi nadšenci môžu využiť na zoznámenie sa s osobnosťou Petra Lipu a nájdú tu aj známy „počítačový“ videoklip *Štyri kone vrané*. Čo viac si môže človek želať?

SLAVOMÍR KREKOVÍČ



QUARTETO DE CORDAS MOYZESOVO KVARTETO

Guilherme Bauer: *Sláčikové kvarteto No. 1 „Petrópolis“*; *Sláčikové kvarteto No. 2*

Harry Crowl: *Sláčikové kvarteto No. 1 „Na Perfurada Luz, em Plano Austero“* Paulus 1998

Brazílski skladatelia Guilherme Bauer a Harry Crowl sú v našom kontexte neznámi. Aj v súvislosti s brazílskou tzv. vážnou hudbou nás snáď okrem takého skladateľa ako Villa Lobos (1887–1959) veľa ďalších mien nenapadne. Preto treba zvlášť oceniť iniciatívu nášho renomovaného Moyzesovho kvarteta, ktoré do svojho repertoáru zaradilo diela dvoch súčasných brazílskych skladateľov.

Guilherme Bauer (nar. 1940, Rio de Janeiro) bol po viaceré roky aktívnym huslistom vo viacerých komorných ansámblach i v symfonickom orchestri. V rokoch 1971–1978 založil skupinu Ars Contemporanea, ktorá uviedla a propagovala predovšetkým diela brazílskych súčasných autorov. Jeho zásluhou sa zrealizovali dva dôležité projekty zacielené na podporu domácej hudby (realizácia nahrávok diel 50 brazílskych skladateľov a vďaka sponzoringu Central Bank Cultural Center bolo objednaných a uvedených 33 diel súčasných brazílskych skladateľov). Bauer vyučuje na univerzite Estácio de Sá (Rio de Janeiro) a pracuje v hudobno-edičnom centre.

Harry Lamott Crowl ml. (nar. 1958, Belo Horizonte) študoval spočiatku husle a teóriu v rodnom meste, neskôr v USA violu a kompozíciu (Juilliard School of Music). V rokoch 1984–1994 sa v Ouro Preto zaoberal výskumom brazílskej hudby miestnych domorodých skladateľov. Pedagogicky pôsobil na univerzitách v Texase, v Lisabone, Utrechte a na viacerých dánskych konzervatóriách. V roku 1993 získal štipendium od British Council, ktoré mu umožnilo študovať u austrálskeho skladateľa Petra Sculthorpa v Dartingtone.

V texte recenzovaného CD sa píše o schopnosti oboch autorov osobnostným a originálnym kompozičným prejavom revitalizovať tradičný hudobný druh sláčikové kvarteto, bez akejkoľvek obvyklej závislosti na národných alebo medzinárodných modeloch, či módnych smeroch.

S týmto tvrdením sa nedá do dôsledku súhlasiť, nakoľko individuálny štýl oboch autorov by bez európskej i ich domácej tradície bol prakticky nemožný. Už Bauerovo *1. sláčikové kvarteto* (Petrópolis, 1983) veľmi evokuje štýlový prejav atonálneho a postseriálneho obdobia 50. rokov v Európe, ktorý viac-menej autor rozvíja aj v *2. sláčikovom kvartete* (1997), aj keď toto už viac inklinuje k uplatneniu prvkov brazílskej hudby a jej modálneho charakteru. Crowlovo

Sláčikové kvarteto, na rozdiel od Bauerových, pripomína štýlovú bázu európskej hudobnej sonoristiky 60. rokov.

V Bauerovom *1. sláčikovom kvartete* sa síce objaví v pregnantnom tanečnom rytme asociácia na tradičný tanec z oblasti severovýchodnej Brazílie, pričom sa autor priznáva ku zhudobneniu zvukov i obrazov prostredia, v ktorom žije (mesto Petrópolis obkolesené hornatou krajinou), prevláda však polyrytmická asymetria, disonantná a divergentná hudobnotvarová výraznosť. V druhom kvartete autor viac uplatňuje lyrický výraz (najmä vo violovom parte), modálne škály a melo-dicko-rytmické tvary, ktoré vy-rastajú z tradície brazílskej populárnej hudby, avšak aj tu dominuje Bauerova typická polyvýraznosť a náročná štruktúrne postupy.

Crowlovo *1. sláčikové kvarteto* (1992–1993) má mimohudobný program, naznačený už v názve *Na Perfurada Luz, em Plano Austero* (Pretaté svetlo v Plano Austero), ktorý prevzal z básne *Montanhas de Ouro Preto* (Pohorie Ouro Preto) od Murila Mendesa z roku 1945. Báseň (niektoré jej verše skladateľ cituje v partitúre) vyjadruje atmosféru mesta obklopeného pohorím, nad ktorým sa vznáša hmla, pričom ňou prenikajúce lúče slnečného svetla neustále menia štruktúru krajiny. Crowl vo svojej skladbe cituje kryptogram skladateľa koloniálnej Brazílie: **F-ran-cis-co Gom-e-s da Roc-h-a**, a tiež v nej nachádza hudobný ekvivalent výtvarných kreácií mexických nástenných maliarov a maľby brazílskeho výtvarníka Carlosa Brachera. Crowlove sláčikové kvarteto charakterizuje bohatá sonoristika, dosiahnutá obdivuhodným využitím spôsobov hry a artikulácie sláčikových nástrojov kvarteta a melo-dicko-harmonickými, zvukovo výraznosť preferujúcimi postupmi. Aj v tejto skladbe je prítomná polyvýraznosť, ba priam hudobnotvarová predimenzovanosť, ktorá vzhľadom na kompozičný celok má viac divergentný ako jednotiaci charakter.

ZUZANA MARTINÁKOVÁ



DUNAJSKÁ LEGENDA FERMÁTA

Bonton 1998, 11 skladieb

S reedíciami v poslednom období ako by sa vrece roztrhlo. Zrejme ešte je čo „vyťahovať“ z prachu našej hudobnej minulosti. Pri takýchto „staronových“ nahrávkach sme, pravda, ochudobnení o moment prekvapenia (a niekedy aj sklamaní), pozornosť sa sústreďuje viac na pôžitok z digitálneho zvuku skladieb, ktoré sme predtým poznali len z praskajúceho vinylu. Reedície sa však oplatia najmä vtedy, ak je ich predmetom nahrávka s aspoň akou-takou zárukou úspešnosti, časom preverený opus. Medzi také určite patrí album skupiny Fermáta – slovenskej jazzrockovej legendy – s názvom *Dunajská legenda*. Až na CD si poslucháč vychutná v remastrovanej podobe hudbu, o ktorej sa pôvodne nazdával, že ju už dôkladne pozná.

Po rozpade znovuoobnovená Fermáta nahrala v auguste 1979 platňu, ktorá znamenala na jednej strane potvrdenie toho, s čím sa názov tohto zoskupenia zvykne asociovať, teda kvalitného, inštrumentálne vyspelého a nápaditého jazzrocku, na strane druhej však už Griglák, Berka a spol. Zrejme začali cítiť, že napodobňovanie McLaughlinovho Mahavishnu Orchestra a ďalších svetových prúdov v tomto, pomaly už odumierajúcom, či aspoň meniacom sa žánri, už nie je nosné. A tak hoci sa ozveny svetového diania ešte kde-tu objavujú (napríklad emersonovský *Trebiz*), na povrch preráža naturel, ktorý možno označiť ako typický „fermátovský“ a v tom zmysle pôvodný. Syntéza pozostáva z infiltrovania folkových, či až folklórnych elementov do pôvodného jazzrocku (ktorý je vo svojej podstate už tiež vlastne fúziou). Týka sa to nielen programového námetu albumu – názvy skladieb nesú mená slovanských kniežat, ale aj melodiky, harmónie či inštrumentácie (akustické gitary a spev // – hoci bez textov). Domnievam sa, že na tom mal svoj podiel aj basgitarista Fedor Frešo, ktorý sa v tom čase

vo Fermáte ocitol po opustení kapiel, v podtexte tvorby ktorých by sme mohli tiež identifikovať inšpiráciu folklórom (M. Efekt, Vargove Collegium musicum). Fenomén česko-slovenského jazzrocku tak nadobudol novú dimenziu, ktorú s dnešným odstupom vnímať ako prínos.



Ale na záver predsa len nejaké prekvapenie – Miroslav Žbirka spieva, Fermáta hrá: bezstarostným dojmom pôsobiacie bonusové piesne *Program začína a Tvár* (pôvodne vyšli na singli Opusu) potvrdzujú, ako napísal aj Peter Pišťanek v buklete, malosť nášho „rockovo-popového“ sveta, v ktorom je možné akékoľvek spojenie.

SLAVOMÍR KREKOVÍČ
□ □ □ □

DEŽO URSINY – IVAN ŠTRPKA BEZ POČASIA

Bonton 1998, 15 skladieb

Skutočnosť, že spevák, skladateľ a gitarista Dežo Ursiny patril k určujúcim osobnostiam našej hudby (zdráham sa tu použiť slovo populárnej), dokazuje aj album *Bez počasia*. Je ďalším reedičným počínom, oblažujúcim srdcia pamätníkov i priaznivcov diela tohto hudobníka a filmára. Nie je to pritom, ako dúfam, triviálne konštatovanie samozrejmosti kvality. Vo vývoji, ktorý Ursiny na svojej zložitej skladateľskej a muzikantskej ceste prekonal, predstavuje táto platňa jeden z medzníkov. Od „bigbitového pesničkárstva“ v skupinách Beatmen a Soulmen dospel tento hudobník cez komplikovaný výraz v dobách *LP Provisorium* a *Pevnina detstva* obľúkovým smerovaním (alebo hegelovskou špirálou?) opäť k stručnosti a prehľadnosti. Tá sa dotýka kompozičnej

stránky (atmosférické skladby postavené na jednoduchých, no stále ursinyovsky nezvyčajných harmóniách) i nástrojového obsadenia (tentoraz bez obligátnych viacnásobne vrstvených playbackov); aj výpoveď „básňo-textov“ Ursinyho nerozlučného spolupracovníka Ivana Štrpku (platňa je uvedená pod menom oboch tvorcov) sa musela uskromniť s ponúkaným rozsahom okolo troch minút na jednu pesničku, podobne ako na predchádzajúcom albume *4/4* (hoci, priznám sa, *Bez počasia* sa mi pozdáva viac). Na tejto platni, ktorá pôvodne vyšla v roku 1984, si Ursiny ešte „vypožičiava“ funky rytmy doznievajúcich sedemdesiatych rokov (*Filmové triky, Bez počasia*), ktoré však pretavil do svojho vlastného, autentického hudobného jazyka – podobne ako to urobil v šesťdesiatych rokoch s dobovým rockom. Pomalé skladby predznamenávajú neskoršie obdobie, vyznačujúce sa meditatívnou, pokojnou (...a trochu monotónnou) hudbou. *Bez počasia* je opäť triumfom osobnosti nad dobou, v ktorej žije. Škoda len, že v buklete nenájdeme priložené spomínané Štrpkove texty, ktoré vďaka ich kvetnatosi a významovej bohatosti častokrát poslucháč nestačí vnímať v „reálnom čase“ spolu s plyncou hudbou.

Pri reedíciách býva zvykom pridať aj zo dva-tri bonusy. Keďže však z tohto obdobia nejestvujú iné záznamy, rozhodli sa vydavatelia doplniť krátku minutáž CD verziami troch piesní, spievanými po anglicky (táto platňa totiž, podobne ako niektoré ďalšie, vyšla aj v anglickej mutácii pre zahraničný trh).

SLAVOMÍR KREKOVÍČ
□ □ □ □

JACO PASTORIUS BROADWAY BLUES & TERESA

Jazzpoint Records, CD JP 1053

Referenčná pozícia Jaca Pastoria v histórii jazzovej (a nielen jazzovej) basgitary posledných troch desaťročí zdôvodňuje do dnešných neutihajúci záujem o jeho osobu nielen zo strany poslucháčov a hudobníkov, ale

i zo strany vydavateľstiev vlastniacich niečo z jeho hudobnej pozostalosti. Krátka, ale významná epizóda Pastoriovej hudobnej kariéry, spojená s malým stuttgartským jazzovým vydavateľstvom Jazzpoint Records, zostala dôkladne dokumentovaná vďaka prezieravosti Jana Jankejeho (bratislavského rodáka), hudobného riaditeľa a producenta tohto vydavateľstva. Obdobie od marca do decembra 1986, ktoré Jaco Pastorius strávil v zmluvnom vzťahu k Jazzpoint Records, mapovali doneďadné tri nahrávky z dvoch turné po Európe (*Live in Italy; „Honesty“ – Solo Live; Heavy'n Jazz*) a štúdiový album *Stuttgart Aria*. Pri príležitosti 20. výročia Jazzpoint Records sa odhodlal Jan Jankeje na odvážny produkčný krok: zverejníť zozrieh z doteraz nevydaných záznamov z archívu vydavateľstva, zachytávajúcich prácu tria Jaca Pastoria (Bireli Lagrene – gitara, Peter Lübke – bicie) v štúdiu pri príprave spomínaného albumu *Stuttgart Aria*. Dvojalbum *Broadway blues & Teresa* je teda v prvom rade dokumentom, prostredníctvom ktorého sa poslucháč môže stať priamym účastníkom tvorivého procesu. K tomuto procesu patrí nielen hľadanie vhodných zvukov (predovšetkým gitary) pre konkrétne skladby, kryštalizácia sóla, či aranžérske cizelovanie repertoáru, ale napríklad aj niekoľkonásobné návrty k problematikým miestam či vysvetľujúce slovné vstupy (Jaco k nedotiahnutému úvodu v jeho obľúbenej skladbe od Jana Jankejeho *Jaco Reggae*). CD *Teresa* sprostredkuje dokonca priamy a nepochybne raritný „pohľad ponad plece“ Jaca Pastoria, ako to výstižne nazval Jan Jankeje, zachytávajúci tri etapy prípravy pôvabného slow waltzu *Teresa*, od Jacových „domácich“ skíc s klávesovými nástrojmi a basgitarou až k prvému konkrétnemu výsledku so skupinou. Jedna z najkrajších Jacových skladieb, ktorú napísal pre svoju sprievodkyňu a múzu na europských turné – istú Teresu J. – takto veľmi plasticky a intímne vykresľuje Jacovu tech-

niku komponovania a aranžovania. Dokumentárna hodnota nie je však jediným pozitívnym atribútom dvojalbumu *Broadway Blues & Teresa*. Pozoruhodný hráčsky vklad všetkých troch hudobníkov, ktorí v uvoľnenej atmosfére štúdiovej jam-session otvorili naplno svoju predstavivosť a improvizátorské umenie (hráčka všestrannosť a nápaditosť vtedy len 20-ročného Lagrena aj dnes nepochybne vyrazí dych mnohým gitaristom), možno zatieniť aj samotný konečný produkt týchto nahrávacích frekvencií – album *Stuttgart Aria*. Takmer identický repertoár albumov *Broadway Blues* a *Stuttgart Aria* (*Teresa, Jaco Reggae, The Chicken, Donna Lee, The Days Of Wine And Roses*) vypovedá totiž aj o úskaliach niekedy až násilného aranžérskeho obohacovania klávesovými nástrojmi (prípád *Stuttgart Aria*) takej kompaktnej, sebestačnej a kreatívnej jednotky, akou bolo európske trio Jaca Pastoria.

AUGUSTÍN REBRO



G. Scholz význam duchovných koreňov, ktoré tvarovali Albrechtovu osobnosť i silu jeho osobného vyžarovania, formujúceho niekoľko generácií mladých ľudí, prevažne hudobníkov. Napriek voľnému toku spomienok, ktoré plynú bez prísneho rešpektovania obsahu jednotlivých kapitol, poskytuje útlý text potešenie najmä tým, ktorí v histórii hľadajú a vidia ľudské príbehy, pre ktorých autentickosť, resp. pravdivosť sa nie vždy meria detailnou neomylnosťou a presnosťou popisovaných faktov. Nechajme však prehovoríť autora spomienok niekoľkými úryvkami z predhovoru:

„...Napriek rozšírenej mienke, že v mojom domove sa čas zastavil, žijem prítomnosť [...]. Aj ako milovník starej hudby som jej slúžil v záujme súčasnosti. Ak ma napriek všetkému priťahuje minulosť, týka sa táto náklonnosť jej nepopierateľných hodnôt, ktoré niečo znamenajú aj pre dnešok a sú logické v kontinuite vývinu [...]. Mojej práci, pochopiteľne, chýba akýkoľvek vedecký systém. Skôr sa v nej odzrkadľuje zápas s pamäťou [...]. O čom som sa zásadne usiloval, bola na prvom mieste pravda, za ňou si stojím – bez nej by boli moje spomienky bezcenné...“

YVETTA KAJANOVÁ: ROZHOVORY S ILJOM

Vydavateľstvo spolku slovenských spisovateľov, 1997. 139 s.

Ak si niektorý zo súčasných slovenských skladateľov „zaslúži“ monografiu, je to nepochybne Ilja Zeljenka, autor úctyhodného množstva diel rôznych žánrov, z ktorých nejedno sa zaradilo do zlatého fondu novej slovenskej hudby. Zeljenka je osobnosťou výraznou a výnimočnou, zaujímavou aj svojíraznosťou svojich názorov, ktoré, nehľadiac na to, či sa týkajú hudby alebo iných oblastí ľudského života, sú príznačivo pre čitateľov rôzneho odborného zamerania, schopné vyvolať kontroverzné reakcie. Ideálna „obet“ biografických prác...

Prvou z radu kníh biografického charakteru o Iljovi Zeljenkovi je práca Yvetty Kajanovej, nazvaná jednoducho *Rozhovory s Iljom*. Z veľkého počtu mož-

ností, ktoré si môže autor zvoliť pri tvorbe knihy o živote a tvorbe známej osobnosti, zvolila Kajanová spôsob v istom zmysle najautentickejší: nechala prehovoríť samotného skladateľa, bez sprostredkujúceho prerozprávania, čím nesporne zachovala aj jednu z najpríznačnejších črt Ilju Zeljenku – jeho charakteristický verbálny prejav. V prípade Zeljenku je táto voľba iste oveľa zaujímavejšia ako suchopárne písanie „o ňom“, ktorého sa Yvetta Kajanová vystríha. Autorka je v texte prítomná len sporadicky, ponecháva voľný tok myšlienkam skladateľa a vynára sa (niekedy neočakávané) len v momentoch, vyžadujúcich si urýchlenie či zmenu smeru rozprávania. Prednosťou i rizikom takého postupu je samozrejme veľká šírka oblastí a tém, ktorých sa Zeljenka (i keď len letmo) dotýka – od opisov konkrétnych životných udalostí súvisiacich s tvorbou či prostredím až po „metafyzické“ úvahy o náboženstve a vesmíre. Prvá kapitola je venovaná viac-menej chronologickej exkurzii po skladateľovom doterajšom ži-

vote; zážitky z detstva, mladosti, druhej svetovej vojny či normalizačných sedemdesiatych rokov sa tu prelínajú s opisovaním pocitov chlapca, spoznávajúceho lákavý svet vedy a experimentov, ktoré sa napokon objavujú v celej jeho novátorskej hudobnej tvorbe. Po pútavom opise životných príhod nasledujú v druhej kapitole Zeljenkove názory na hudbu, na iné umenia, na úspech, manželstvo či na Rusko. A konkrétnejšie? Kapitola tretia predstavuje krátky pohľad na skladateľove najznámejšie diela (*Oswięcim, Slovo, Zaklínadlá, Hry*).

Rozhovory doplnia výber niekoľkých zaujímavých Zeljenkových básní, stručný životopis a datovaný zoznam kompozícií vytvorených do roku 1997. V Overtúre – úvode knižky Yvetta Kajanová píše: „Rozhovory s Iljom vznikli spontánne za niekoľko dní a pokúšajú sa byť svedectvom o živote umelca a súčasne sa usilujú zaznamenať rečnícke umenie Ilju Zeljenku.“ Treba dodať, že úspešne.

SLAVOMÍR KREKVIČ

KNIHY

ALBRECHT, JÁN: ERINNERUNGEN EINES PRESSBURGER MUSIKER

In: 200 Jahre Musikleben in Erinnerungen: Ignaz von Mosel (1772–1844), Johann Nepomuk Freiherr von Haßlinger (1822–1898), Joseph Mantuani (1860–1933), Ján Albrecht (1919–1996). Ed. Elisabeth Theresia Hilscher. Wiener Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft. Ed. Othmar Wessely. Bd. 35. Hans Schneider, Tutzing 1998.

Prezentácia nemeckej (originálnej) verzie *Spomienok bratislavského hudobníka*, ktoré si začiatkom deväťdesiatych rokov od autora osobne objednal vtedajší rektor Vysokkej hudobnej školy vo Viedni Prof. Gottfried Scholz, sa uskutočnila 16. januára t. r. v Rakúskom kultúrnom centre pri príležitosti nedežítých 80. narodenin profesora Jána Albrechta, hudobníka, estetika, publicistu, pedagóga. (Slovenskú verziu – preklad – prezentovalo v novembri 1998 vydavateľstvo PT Bratislava.) Vo svojich úvodných vstupoch zdôraznili editorka E. T. Hilscherová a iniciátor knižky

KAM KEDY] APRÍL

WIENER KONZERTHAUS] VÝBER HZ

Ut 13. 4. - 19.30 - Großer Saal
Elisabeth Leonskaja
Mozart, Prokofiev, Schubert

JAAZ EN VOGUE - 12. - 16. 4.

Po 12. 4. - 19.30 - Mozart-Saal
Michel Portal & Richard Galliano
„Blow up“

St 14. 4. - 19.30 - Schubert-Saal
Dominique Pifarely & Francois Couturier
„Poros“

Pi 16. 4. - 19.30 - Schubert-Saal
Laurent Dehors Trio
„En attendant Marcel“

Ne 18. 4. - 11.00 - Großer Saal
Wayne Marshall, organ
Hollins, Widor, Verdi a d.

Po 19. & 26. 4. - 19.30 - Mozart-Saal
András Schiff a priatelja
Janáček

Po 19. 4. - 19.30 - Großer Saal
Legends of Jazz
Hank Jones & John Lewis, klavír

Št 22. 4. - 19.30 - Großer Saal
Yefim Bronfman, klavír
Beethoven, Schumann, Chopin

Pi 23. 4. - 19.30 - Großer Saal
London Symphony Orchestra, Michael Tilson Thomas; Jurij Bašmet, viola
Haydn, Bartók, Sibelius

So 24. 4. - 19.30 - Großer Saal
London Symphony Orchestra, Michael Tilson Thomas
Elgar, Ruggels, Bruckner

Ne 25. 4. - 19.00 - Großer Saal
Slávnosť pre Konzerthaus - Benefičný gala-koncert na obnovu Konzerthausu
Alban Berg Quartett, H. Schiff, J. Hadley, E. Leonskaja, H. Holliger, A. Kirchsclager, W. Kammerorchester, W. Singakademie a d.

Ut 27. 4. - 19.30 - Großer Saal
The Road to Broadway
Dawn Upshaw, Jerry Hadley, Todd Ellison
Herbert, Friml, Romberg, Weill, Bernstein

Št 29. 4. - 19.30 - Großer Saal
Radio Symphonieorchester, Wiener Jeunesse-Chor, Wiener Motettenchor, Eva Mei, soprán, Johann Strauß, syn: *Der lustige Krieg* (koncertné uvedenie)

Pi, So 30. 4., 1. 5. - 19.30 - Großer Saal
Symphonie classique
Wiener Kammerorchester, H. Schiff, E. Pahud, flauta
Haydn, Mozart, Schubert, Prokofiev

KAM KEDY] APRÍL

SLOVENSKÁ FILHARMÓNIA

Št 1. 4. - 19.00 - KS SF
SF, SZMB (L. Holásek), Friedrich Haider,
L. Ághová, soprán; J. Fogašová, alt;
L. Ludha, tenor; P. Mikuláš, bas;
W. A. Mozart *Requiem d mol KV 626*

Št 8. 4. a Pi 9. 4. - 19.00 - KS SF
SF, Leoš Svárovský; E. Indjic, klavír;
M. Lapšanský, klavír
J. Haydn - F. Poulenc - B. Martinů

Ut 13. 4. - 19.00 - MS SF
Trio Animae

Št 14. 4. - 19.00 - KS SF
SKO, Bohdan Warchal
Telemann - Händel - Purcell - Britten

Št 15. 4. a Pi 16. 4. - 19.00 - KS SF
SF, Bystrík Režucha; I. Sokol, organ,
V. Samec, flauta, L. Roth, anglický roh
Grešák - Honegger - Rousset

So 17. 4. - 16.00 - KS SF
SKO, Bohdan Warchal
M. Haydn - L. Mozart

Ut 20. 4. - 19.00 - MS SF
Moyzoso kvarteto. R. Kákoni, akordeón
Sibelius - Lundquist - Grieg

Št 22. 4. a Pi 23. 4. - 19.00 - KS SF
SF, Bruno Weil; C. Zach, soprán
Haydn - Mahler

Ne 25. 4. - 17.00 - KS SF
**Dievčenský zbor a Komorný orchester
Konzervatória J. L. B. v Banskej Bystrici**
Katarína Koreňová
Martinů - Janáček - Bizet

Št 29. 4. a Pi 30. 4. - 9.00 - KS SF
SF, Ondrej Lenárd; P. Kováč, klavír
Gershwin - Ravel

Predpredaj vstupeniek v pokladnici SF,
Palackého 2, Reduta v pracovných dňoch
okrem stredy: 13.00-19.00 h, v stredu:
8.00-14.00 h. Rezervácie: tel.: 544 333 51.
Zmena programu vyhradená!

MESTSKÉ KULTÚRNE STREDISKO

Pi 19. 3. - 19.00 - Klarisky
Rodinná záležitosť
Barbara, Petra a Lucia Baráthových,
Milan Hradil
Gershwin, Ch. Coreia, Webber, Šlitr-Suchý,
Verdi, Dvořák, Mozart, Leoncavallo a d.

Št 25. 3. - 19.00 - Zrkadlová sieň PP
Konvergencie
S. Satz, klavír, J. Lupták, violončelo
Schubert, Stravinskij, M. Burlas, Godár,
Prokofiev, Hindemith, Beethoven

Št 7. 4. - 19.00 - Zrkadlová sieň PP
Joseph Haydn Trio
Haydn, Eröd, Schubert

Pi 9. 4. - 19.00 - Klarisky
Jazzový koncert
Elie Quartet a Lazaro Cruz

Ne 25. 4. - 19.00 - Zrkadlová sieň PP
Komorní sólisti Bratislava, Anton Popovič;
I. Danko, M. Drlička, T. Brcko
J. S. Bach, Haydn, Copland

OPERA SND

Gorkého 4, 81586 Bratislava,
tel: 07-54433890
(začiatky predstavení o 19.00)

Št 1. 4. G. Verdi: La Traviata
Št 7. 4. G. Puccini: Bohéma
Št 8. 4. G. Puccini: Tosca
Pi 9. 4. G. Rossini: Barbier zo Sevilly
Št 15. 4. G. Verdi: Otello
So 17. 4. G. Puccini: Tosca
Pi 23. 4., So 24. 4., Po 26. 4.
G. Verdi: *Falstaff* (1. premiéra)
Ut 27. 4. G. Donizetti: Lucia di Lammermoor
Št 29. 4. P. Mascagni: Sedliacka časť
R. Leoncavallo: *Komedianti*
Pi 30. 4. G. Verdi: Aida

BALET SND

Gorkého 4, 81586 Bratislava,
tel: 07-54433890
(začiatky predstavení o 19.00)

Ut 6. 4. A. Chačaturjan: Spartakus
So 10. 4. Deti Titanicu
Št 14. 4. J. S. Bach - S. Rachmaninov -
I. Stravinskij
Pi 16. 4. P. I. Čajkovskij: Labutie jazero
Ut 20. 4. G. Bizet: Carmen
Št 22. 4. N. Rimskij-Korsakov -
S. Prokofiev - J. Strauss
Št 28. 4., 11.00 V. Patejdl-B. Filan:
Snehulienka a 7 pretekárov

KOŠICKÁ HUDOBNÁ JAR 1999

Pi 16. 4. - 19.00 - Dom umenia
ŠFK, SZMB, Ľudovít Rajter; K. Dernerová,
H. Štoľfová-Bandová, J. Kundlák, G. Beláčik
L. v. Beethoven

Ut 20. 4. - 20.00 - Kostol premonštrátov
Musica aeterna, Peter Zajčiek; K. Zajčíková,
soprán, M. Bernášková-Lesná - flauta
Corelli, Vivaldi, Geminiani, Locatelli, Pergolesi
Št 22. 4. - 19.00 - Dom umenia
ŠFK, Emmanuel Villaume
Debussy, Chopin a d.

Ut 27. 4. - 19.00 - Konzervatórium
K. Petróczy, husle, A. Ličková, klavír, J. Klein,
klarinet, P. Novotný a L. Kojanová, klavír
Program dodatočne

Št 29. 4. - 19.00 - Dom umenia
ŠFK, Tomáš Koutník; G. Demeterová, husle
Dvořák, Mahler

Po 3. 5. - 19.00 - KS Južan
Cuarteto de clarinetas „Recital“
Madsen, Barce, Defaye, De Cordoba, Boutry

Št 6. 5. - 19.00 - Dom umenia
ŠFK, Collegium musicum, Alfred Walter;
I. Matyášová, soprán, H. Eisenberg, alt,
G. Pikal, tenor, B. Schollum, bas
Mozart

Št 13. 5. - 19.00 - Dom umenia
ŠFK; Zoltán Kocsis - dirigent, klavír
Mozart, Brahms

Po 17. 5. - 20.00 - Kostol dominikánov
Ivan Sokol
Podprocký, Froberger, Muffat, Lübeck, Walthar

Št 20. 5. - 19.00 - Dom umenia
ŠFK, Andrew Mogrelia
Smetana

DIVADLO J. BORODÁČA

KOŠICE

tel: 095-6221231

Št 7. 4., Št 8. 4., Pi 9. 4., So 10. 4. Oliver!
Po 12. 4. Dobrodružstvo smelého Zajka
Ut 13. 4. Aida
Št 14. 4. Sylfidy, Krvavá svadba, E. Piaf
Št 15. 4. Sylfidy, Krvavá svadba, E. Piaf
Št 15. 4. Zo života hmyzu
Pi 16. 4. Dobrodružstvo smelého Zajka
So 17. 4. Nabucco
Ne 18. 4. Ako išlo vajce na vandrovku
Po 19. 4. Ako išlo vajce na vandrovku
Ut 20. 4. Carmen
Št 21. 4. La Traviata
Št 22. 4. a Pi 23. 4. Pokrvní bratia
Pi 23. 4. Barbier zo Sevilly
So 24. 4. Romeo a Júlia
Ne 25. 4. Snehulienka
Ut 27. 4. - Pi 30. 4. Oliver!

ŠTÁTNÁ OPERA BANSKÁ BYSTRICA

So 10. 4. G. Verdi: Nabucco
Ut 13. 4. L. Janáček: Jej pastorkyňa
Št 15. 4. SO ŠO, P. Tužinský;
J. Lupták - violončelo
Sibelius, Haydn, Dvořák
Ne 18. 4. Dni francúzskej kultúry
Recital compaigne Käfig
Št 22. 4. G. Verdi: La traviata
So 24. 4. I. Kálmán: Grófka Marica
Po 26. 4. Zakázané miesta
Ut 27. 4. G. Verdi: Aroldo
Št 28. 4. Hello, Dolly!

DIVADLO J. ZÁBORSKÉHO PREŠOV

Ne 11. 4. Kocúr v čizmách
Po 12. 4. Kocúr v čizmách
Ut 13. 4. My Fair Lady
Št 14. 4. My Fair Lady
Št 15. 4. Prebudená Amazonka (generálka)
Pi 16. 4. Prebudená Amazonka (premiéra)
Ne 18. 4. Z pesničky do rozprávky
Ne 18. 4. Prebudená Amazonka
Po 19. 4. a Ut 20. 4. Pokrvní bratia
Št 21. 4. a Št 22. 4. Viktória a jej husár
Pi 23. 4. Poľská krv
Ne 25. 4. Z pesničky do rozprávky
Po 26. 4. a Ut 27. 4. Čardášová princezná
Št 28. 4. Poľská krv
Št 29. 4. Prebudená Amazonka

STV] VÝBER HŽ

20. 3.
11.30, STV 1 **Poltón** (gospelová scéna)
13.20, STV 1 **Pesníkáři slovenskí**
21.45, STV 1 **Kristálové kridlo galaprogram**
22.35, STV 2 **BJD Corgoň 1997/Duo Iberia**
21. 3.
17.30, STV 2 **Poltón**
18.35, STV 2 **Po rokoch opäť na Montpar-**
nasse - Dadaismus a surrealismus
22. 3.
15.20, STV 1 **Vlastnými slovami/P. Nagy**
22.30, STV 1 **BHS 1975/H. Szeryng**
24. 3.
22.20, STV 1 **Art spectrum /F. Poulenc**
26. 3.
22.30, STV 2 **Jazz pre dvoch**
Peter Lipa a Dušan Húščava

28. 3.

12.00, STV 2 **Dominanty**
Prvý slovenský evanjelický spevník
18.40, STV 2 **Po rokoch opäť**
na Montparnasse /Parížska šesťka
21.50, STV 2 **Vypredané, vojdiťte!**
Hraný dokument o divadle Nová scéna

HVIEZDA FM] VÝBER HŽ

100,3 MHz (Bratislava), 88,8 MHz (Nitra),
97,6 MHz (Banská Bystrica)
Pi 26. 3., 23.00 **Jazz Today**
súčasný jazzové trendy
Pi 2. 4., 23.00 **Space Music**
world music
Pi 9. 4., 23.00 **Jazz Today**
súčasný jazzové trendy
Pi 16. 4., 23.00 **Space Music**
world music
Pi 23. 4., 23.00 **Jazz Today**
súčasný jazzové trendy
Pi 30. 4., 23.00 **Space Music**
world music

RÁDIO DEVÍN] VÝBER HŽ

MAREC - APRÍL
So 20. 3.
13.05 **Operný magazín**
15.00 **Stretnutie nad partitúrou (nové**
skladby slovenských skladateľov)
19.30 **Skladatelia, diela, interpreti**
(Mozart, Bruckner)
Ne 21. 3.
10.30 **Organový koncert - priamy prenos**
(E. Richter)
19.15 **Dialógy s hudbou/Musorgskij - Stasov**
20.00 **O orgáne a organistoch**
21.00 **N. Rimskij-Korsakov: Cárská nevesta**
(záznam z Carnegie Hall)
Po 22. 3.
19.30 **Skladatelia, diela, interpreti**
(Zeljenka, Berg, Schwertsik, Brahms)
Ut 23. 3.
10.15 **Operné matiné**
15.10 **Spieva A. Gheorghiu**
15.50 **Svetová klavírna vorba (S. Richter)**
19.30 **Skladatelia, diela, interpreti**
(Čajkovskij, Liszt)
23.05 **Slovenské interpretačné umenie**
Št 24. 3.
19.30 **Skladatelia, diela, interpreti (Dvořák,**
Prokofiev, Šostakovič)
23.05 **Musica Slovaca (Parík, Bázlik,**
Martinček, Salva)
Št 25. 3.
9.15 **Dánska komorná hudba (Nielsen,**
Asger)
19.30 **Veľkonočný koncert - priamy prenos**
SOSR, SZMB, R. Stankovský,
L. Rybárska, D. Šlepkovská,
L. Ludha, P. Mikuláš
Verdi: *Requiem*
Pi 26. 3.
11.00 **Operný koncert**
16.00 **Hviezdy koncertných pódii**
(R. Firkušný)
So 27. 3.
11.30 **Spevom k srdcu - Liptovský**
synagógálny zbor
13.05 **Dotyky s operou**
14.05 **Akcenty, rezonancie**
(hudobno-publicitická relácia)

KAM KEDY] APRÍL

Ne 28. 3.

- 10.35 ABC o hudbe
19.15 Dialógy s hudbou (M. P. Musorgskij)
20.00 E. Suchoň v obraze slovenských hudobných dejín
21.00 Euroradio Opera Season 1998/1999 (Lausanne); Mozart: Così fan tutte

Po 29. 3.

- 12.00 Drobnosti majstrov
22.05 SOSR - história

Ut 30. 3.

- 10.15 Operné matiné
13.35 Organová hudba (I. Hrušovský, M. Dupré)

Št 31. 3.

- 13.35 Miserere v tvorbe skladateľov (Allegrí, Mozart, Pärt)

Št 1. 4.

- 10.20 Operné matiné
19.30 Z ponuky EBU: Royal Concertgebouw Orchestra, K. Sanderling, M. Ursuleassa (Mozart, Bruckner)

- 23.30 Hudba 20. storočia (Hindemith, Stravinskij)

Pi 2. 4.

- 11.00 Operný koncert (Monteverdi, Händel, Mozart)

- 12.00 Lachrymae - Smútočná hudba (Hindemith, Britten)

- 16.00 Hviezdy koncertných pódii (Sir Neville Marriner)

- 19.30 Pašie (Pärt, Bach, Penderecki, Schütz, Dupré a ď.)

- 20.30 Krížová cesta - cesta k svetlu

So 3. 4.

- 13.05 Duchovné piesne Veľkej noci
13.50 Lutnová hudba z Holandska

- 15.00 Jediné plátno pravého majstra - Stano Dusík

- 19.30 Cesta kríža

Ne 4. 4.

- 10.35 ABC o hudbe
20.00 Precitnutie ducha
21.00 E. Suchoň: Svätopluk

Ut 6. 4.

- 10.05 Operné matiné
15.10 Spieva Ferruccio Furlanetto (Mozart)

Št 8. 4.

- 19.30 Z ponuky EBU: Austrálsky symfonický orchester, S. Young, E. Connell (R. Strauss, Wagner)

Pi 9. 4.

- 9.15 Evokácie: R. Strauss
16.00 Hviezdy koncertných pódii (Sir Simon Rattle)

So 10. 4.

- 13.05 Operný koncert
14.05 Akcenty, rezonancie
19.29 Metropolitan Opera 1998/1999 - priamy prenos
P. I. Čajkovskij: Piková dáma

Ne 11. 4.

- 10.35 ABC o hudbe
20.00 Čo nového vo svete hudby

Po 12. 4.

- 10.15 Severské matiné (Grieg)

- 23.05 Musica Slovaca (Kafenda, Kresánek)

Ut 13. 4.

- 13.35 Súčasný slovenský organ

Št 14. 4.

- 9.15 Z tvorby izraelských skladateľov (Ben-Haim, Zur)

- 16.00 Spevom k srdcu ((M. Moyzes)

Št 15. 4.

- 19.30 Filharmonia Narodowa Warszawa, J. Kasprzyk, A. Kulka (Strauss, Karłowicz, Penderecki)

Pi 16. 4.

- 11.00 SOSR, O. Lenárd
16.00 Hviezdy koncertných pódii (G. Szell)

So 17. 4.

- 15.00 Stretnutie nad partitúrou (nové skladby slovenských skladateľov)

Ne 18. 4.

- 13.05 Z ponuky EBU: Royal Concertgebouw Orchestra, G. Roždestvenskij
20.00 A. Honegger: Jana z Arcu

S Ú Ť A Ź H Ź

SÚŤAŽ MUSIC FORUM

UVEĎTE ASPŇ JEDNO Z HLAVNÝCH PEDAGOGICKÝCH DIEL GRIGORIJA MICHAILOVIČA KOGANA.

Zo správnych odpovedí vylosujeme výhercu, ktorý v redakcii HŽ obdrží kupón na výber hudobnín v predajni Music Forum.



noty • partitúry • CD • knihy o hudbe

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

SÚŤAŽ WIENER KONZERTHAUS

KTO JE REŽISÉROM PRAŽSKEJ PRODUKCIE RUSALKA MUZIKÁL?

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

NE 25. 4. - 19.00 - GROSSER SAAL

SLÁVNOSŤ PRE KONZERTHAUS

Benefičný gala-koncert na obnovu Konzerthausu

Alban Berg Quartett, Heinrich Schiff, Jerry Hadley, Elisabeth Leonskaja, Heinz Holliger, Angelika Kirchschrager, Wiener Kammerorchester, Wiener Singakademie a ď.

Odpovede zasielajte na adresu redakcie HŽ s uvedením adresy, tel. čísla, príp. faxu odosielateľa.

Výhercovia: Hörgänge: Monika Melclová, Banská Bystrica/Wien

BURZA] BURZA]

- Kúpim (dobře zaplatím) nasledujúce LP:
- LP OPUŠ 91120199 - spevácky recitál Martvoňová - Papp
- LP Supraphon 0 12 0751-52 (album 2 LP) - 50 rokov Opery SND
- LP so skladbami Leoša Janáčka

Info: HIS HF

tel.: +421 7 54431380, 54433569

Žiaci základnej umeleckej školy prijímú bezplatne darované hudobniny - noty, knihy, učebnice, zvukové nosiče (CD) - potešíte nás. Na kúpu ponúknete klasické, ľudové, elektroakustické a bicie nástroje - budeme na nich radi hrať.

Info: riaditeľstvo školy, ZUŠ E. Suchoňa, Dolinského 1, 84102 Bratislava, 07-64364387

BURZA] BURZA]

KONKURZ] KONKURZ] KONKURZ]

Riaditeľ Slovenskej filharmónie v Bratislave vypisuje konkurz na miesto **h u s l i s t u**

do Slovenského komorného orchestra.

Podmienky: VŠ príslušného umeleckého smeru, veková hranica 35 rokov.

Príhlašky so životopisom prijíma personálne odd. a manažér SKO, Medená 3 816 01, Bratislava.

Termín a podmienky konkurzu oznámime prihláseným uchádzačom písomne.

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

zástupca vedúceho skupiny viol

zástupca vedúceho skupiny violončiel

tutti hráč v skupine violončiel

Podmienkou prijatia je absolutorium Konzervatória, VŠMU, JAMU, AMU. Konkurz sa bude konať dňa 16. 6. 1999 o 10.00 h v skúšobni orchestra Opery SND, Gorkého 2, 815 86 Bratislava. Písomné príhlašky s krátkym životopisom posielajte na horeuvedenú adresu najneskôr do 14. 6. 1999.

KONKURZ] KONKURZ] KONKURZ]



2. MEDZINÁRODNÁ SPEVÁCKA SÚŤAŽ

Lucie Poppovej

3. – 8.5.1999

BRATISLAVA, SLOVENSKÁ REPUBLIKA

SÚŤAŽ SA KONÁ S PODPOROU
MINISTERSTVA KULTÚRY SR
A HLAVNÉHO MESTA SR BRATISLAVY

Organizátori súťaže:

- Národné hudobné centrum – Slovkoncert
- Opera Slovenského národného divadla
- Mestské kultúrne stredisko Bratislava
- Slovenská filharmónia
- Hudobná a tanečná fakulta VŠMU
- Štátne konzervatórium Bratislava

Prezident súťaže: Peter Dvorský

Medzinárodná porota:

- Eva Blahová, koncertná speváčka, profesorka VŠMU v Bratislave/SR
- Ralf Döring, koncertný spevák/Rakúsko
- Magdaléna Hajóssyová, sólistka Nemeckej štátnej opery v Berlíne, docentka na AMU v Prahe a Hochschule Hans Eisler v Berlíne, Kammersängerin/SR
- Marián Horák, agentúra Caecilia/Švajčiarsko
- Juraj Hrubant, umelecký riaditeľ Opery SND v Bratislave/SR
- Gundula Janowitz, Kammersängerin/Rakúsko
- Ľudovít Marcinger, profesor VŠMU a PdF UK v Bratislave/SR
- Eugeny Nesterenko, prof. Akademie für Musik und darstellende Kunst vo Viedni/Rakúsko

Porota hodnotí spevácke výkony 103 účastníkov z Bieloruska, Českej republiky, Číny, Grécka, Holandska, Chile, Japonska, Južnej Kórey, Litvy, Nemecka, Poľska, Portugalska, Rakúska, Ruska, Španielska, Talianska, Ukrajiny, Slovenskej republiky.

1. a 2. kolo súťaže sa uskutoční v dňoch 3. – 6. 5. 1999 v koncertnej sále Konzervatória v Bratislave, Tolstého 11, denne od 10.00 h

Finále sa uskutoční dňa 8. 5. 1999 v Koncertnej sieni Slovenskej filharmónie – Redute o 15.00 h.
Spoluúčinkuje Orchester Opery SND

Predpredaj vstupeniiek na finále súťaže je v pokladnici Slovenskej filharmónie, Palackého 2 (Reduta) v pracovných dňoch okrem stredy od 13.00 – 19.00 h, v stredu od 8.00 – 14.00 h.

Kontakt: Národné hudobné centrum – Slovkoncert
Michalská 10, 815 36 Bratislava
Tel.: +421 7 5443 4544
Fax: +421 7 5443 4526, 5443 1373

STREDOEURÓPSKY FESTIVAL KONCERTNÉHO UMENIA

Žilina, 18. – 24. apríl 1999



Ne 18. apríl, 19.00

Štátny komorný orchester Žilina
Tomáš Koutník – dirigent (Česká republika)
Trio Concertante (Slovensko/Česká republika)
Veronika Pešková-Jarůšková – husle
Peter Jarůšek – violončelo
Jiří Kollert – klavír
L. van Beethoven: Coriolan. Predohra
L. van Beethoven: Koncert pre husle, violončelo, klavír a orchester C dur op. 56
L. van Beethoven: Symfónia č. 4 B dur op. 30

Po 19. apríl, 19.00

Filharmonia Opole (Poľsko)
Janusz Powolny – dirigent (Poľsko)
Bartolomiej Niziol – husle (Poľsko)
C. Maria von Weber: Predohra k opere Čarostrelec
W. A. Mozart: Koncert pre husle a orchester B dur KV 207
L. van Beethoven: Symfónia č. 1 C dur op. 21

Ut 20. apríl, 19.00

László Fenyő – violončelo (Maďarsko)
Péter Józsa – klavír (Maďarsko)
J. Brahms: Sonáta pre violončelo a klavír F dur op. 99
B. Bartók: I. rapsódia
A. Dvořák: Rondo g mol

Con media dell'arte (Slovensko)
Tomáš Jánošík – flauta

Ivan Danko – hobojs
Matej Drlička – klarinet
Peter Kajan – fagot
Igor Bielik – lesný roh
Ladislav Fančovič – klavír
A. Rejcha: Kvintet d mol op. 88 č. 4
F. Poulenc: Sexteto pre dychové kvinteto a klavír

St 21. apríl, 19.00

Les Trio de Guitares de Paris (Francúzsko)
Joao Pernambuco (Brazília): Sons de carillons
Raoul Maldonado (Argentína): Danza Andina, Tango, Galopa
Enrique Granados: Danse espagnole No. 4 (Villanesca)
Danse espagnole No. 2 (Oriental)
Danse espagnole No. 5 (Andaluza)
Manuel de Falla: Nápoj lásky (výber)
Danse de la Frayeur
Danse rituelle du feu (pour chasser les mauvais)
La vie brève (výber)
Danse espagnole No. 1
Zuzana Ferjenčíková – organ (Slovensko)
Improvizácia na vlastnú tému
M. Reger: Fantázia na chorál
„Wachet auf, ruft uns die Stimme“ op. 52/2
F. Liszt/J. Guillo: Prometheus

Št 22. apríl, 19.00

Slovenský komorný orchester (Slovensko)
vedie Bohdan Warchal (Slovensko)

Henrik Wiese – flauta (Nemecko)
H. Purcell: Kráľ Arthur, suita zo semiopery Z 628
G. F. Händel: Concerto grosso C dur, Alexandrova slávnosť
C. Ph. E. Bach: Koncert pre flautu a orchester d mol Wq 22
I. Zeljenka: Mozartina
B. Britten: Simple Symphony d mol op. 4

Pia 23. apríl, 19.00

Komorní sólisti Bratislava (Slovensko)
Anton Popovič – dirigent (Slovensko)
Materj Drlička – klarinet (Slovensko)
P. Zagar: Štyri kusy pre sláčiky
A. Copland: Koncert pre klarinet, sláčiky, harfu a klavír
J. Haydn: Symfónia č. 52 c mol Hob:I

So 24. apríl, 19.00

Štátny komorný orchester Žilina
Slovenský filharmonický zbor
Róbert Stankovský – dirigent (Slovensko)
Jan Rozehnal – zbornajster
Anna Hlavenková – soprán (Česká republika)
Petra Noskaiová – alt (Slovensko)
I. Stravinskij: Pulcinella
G. F. Händel: Laudate pueri Dominum (Ps 112)
Dixit Dominus (Ps 109)