

Hudobný život

ROČNÍK XXXII

[1-2]

2000

58,- SK

náš host

DÁNSKO

seriály

ALEXANDER MOYZES:
POETICKÁ SUITA

portréty

CARL DITTERS VON DITTERSDORF
EDGARD VARÈSE

modulácie

PETER CARDARELLI
JAZZ • WORLD MUSIC

SÚŤAŽ

CONCERTY] HUDOBNÉ DIVADLO] RECENZIE CD]
HUDOBNÉ PROGRAMY] ROZHLAS

Autor reprodukováného obrazu *Koncert na nádvorí Starej radnice* Ján Želibský (1907, Jablonoňové – 1997, Bratislava) sa svojím nesmierne bohatým maliarskym dielom nepochybne radí medzi najvýznamnejších výtvarných umelcov, ktorí utvárali podobu a zmysel moderného umenia na Slovensku.

Študoval najprv v Bratislave na Súkromnej škole G. Malého, od roku 1930 na Umeleckopriemyselnej škole v Prahe a neskoršie na Akadémii výtvarných umení, ktorú absolvoval roku 1936. Po niekoľkých študijných pobytoch v Paríži a Taliansku sa vrátil do Prahy, odkiaľ ho roku 1952 povolali na novozaloženú Vysokú školu výtvarných umení do Bratislavy, kde pedagogicky pôsobil až do roku 1978.

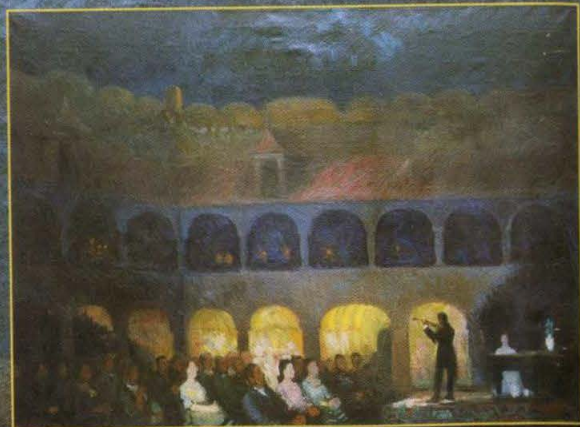
Námety jeho obrazov sa vždy odvíjali od jeho ľudskej skúsenosti a pozitívneho vzťahu k hodnotám života. Sú to najprv dedinské motívy, ku ktorým mal cez svoje detstvo osobitne blízko, ale rovnako intenzívne sa dokázal inšpirovať aj osobitou poéziou a neopakovateľnými podobami mestského spôsobu života. Oslovila ho vôňa cirkusov, prítmie

divadelných lóží, lesk kaviarní, výkriky kamelotov ako aj slávnosti tónov večerných koncertov. V pražskom cykle olejov z rokov 1940–1945 venovanom tejto pritažlivej téme „objavil v nich konečne jeho naturelu vyhovujúci, vnútornými významami nasýtený motív, ktorý už len artistne dotváral dramatickým striedaním tmavých a vysvietených plôch“ (J. Abelovský).

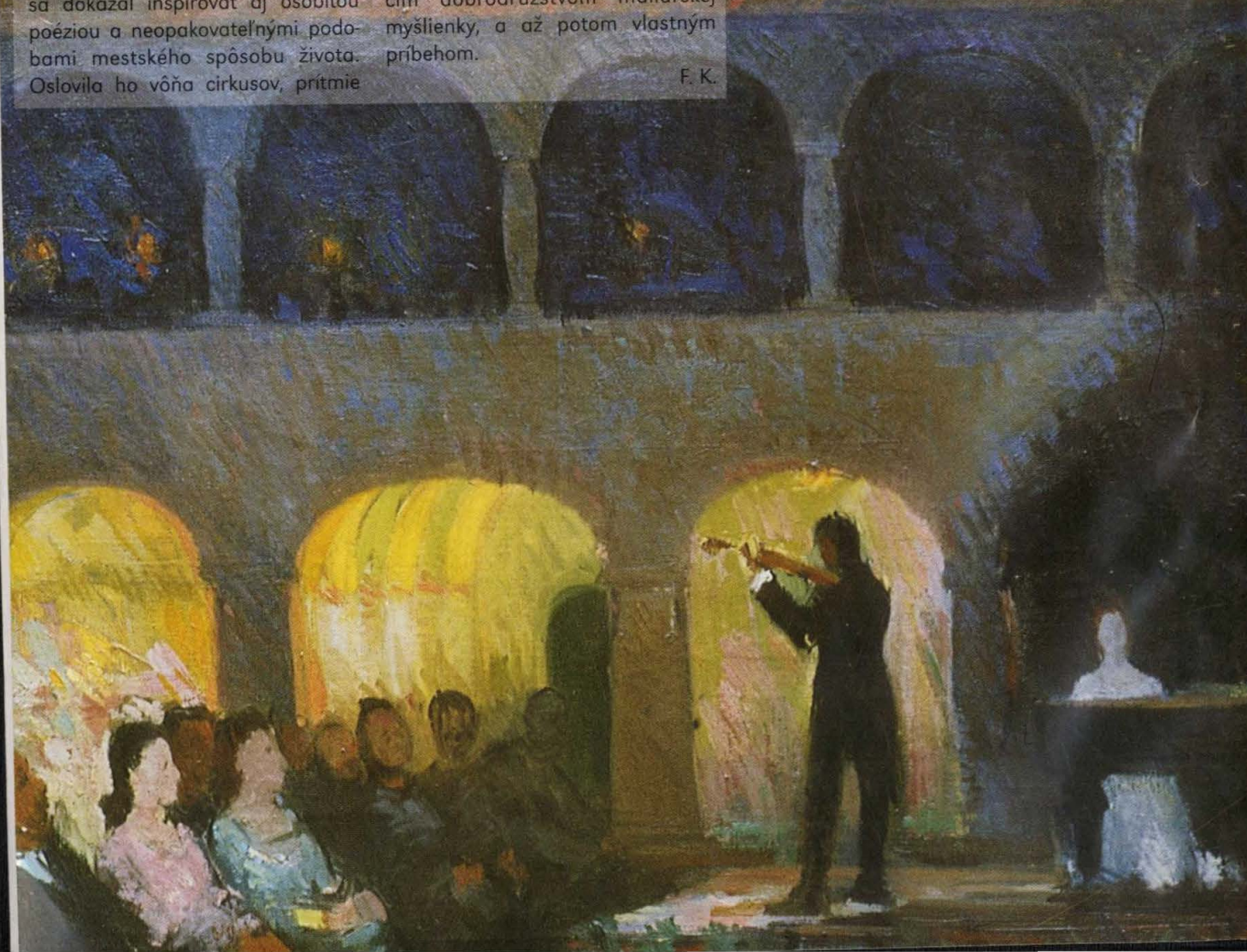
Reprodukováný obraz, ktorý vznikol roku 1956, je zrejmom reminiscenciou na toto plodné obdobie a doslovne napĺňa citovaný postreh teoretika.

Rád pripomínam, že silnou stránkou výtvarného odkazu Jána Želibského bolo predovšetkým jeho výtvarné prerозprávanie zvolených motívov a tém, či ho už zaujal večný vzťah človeka a krajiny, alebo spomínané mestské motívy, či dokonca vtedy preferované pracovné témy, vždy sa predovšetkým usiloval o to, aby, napriek všetkému, jeho obrazy alebo kresby boli najprv inšpirujúcim dobrodružstvom maliarskej myšlienky, a až potom vlastným príbehom.

F. K.



Ján Želibský *Koncert na nádvorí Starej radnice*
zo zbierok Galérie mesta Bratislavy
foto: Ladislav Sternmüller



2] OSOBNOSTI] UDALOSTI

- Spomíname – str. 2
 Jubilant Bohdan Warchal – str. 2
 Majster korepetície – str. 2
 Neuveriteľná sedemdesiatka Ladislava Holáska – str. 3
 Štvrtstoročie tvorivej práce – str. 3
 Ján Cikker (1911–1989) – str. 4
 Odišla Dita Gabajová – str. 4
 Náhly odchod – str. 5
 WorldWide Weill Centenary – str. 5
 Zaväzujúci úspech – str. 5
 Tvorivé dielne Mariána Lapšanského – str. 6
 Pamiatke Chopina – str. 6
 Hudobné dedičstvo – str. 6
 Koniec, ktorý sa nekoná? – str. 7
 Miniprofil HŽ – Róbert Pechanec – str. 8
 Miesto pre Egona Kráka – str. 9

11] NÁŠ HOŠŤ

Dánsko – Neznáma hudobná krajina

18] OD DIELA K DIELU

Alexander Moyzes: Poetická suita

21] KONCERTY

Slovenská filharmónia – str. 21
 SOSR k Trom kráľom – str. 23
 Galantské hudobné dni '99 – str. 23

25] HUDOBNÉ DIVADLO

Pokus o nový pohľad na Krútnavu – str. 25
 Operetná klasika v Košiciach – str. 27
 Atraktívna téma? – str. 28
 Operné premiéry v Budapešti – str. 29
 Diabolské témy v pražskej Štátnej opere – str. 30
 Žena bez tieňa vo Viedni – str. 32

33] MUSICA BOHEMICA**34] VOLÁ LONDÝN****35] MADE IN AMERICA****36] PRIEMYSEL – MÉDIÁ**

Rádio snov? – str. 36
 Hudba na obrazovke – str. 37
 Tisícročie v znamení fúzií – str. 37

38] DITTERSDORF A SLOVENSKO

Medzinárodné sympóziium – str. 40

42] KAPITOLY Z HUDBY 20. STOROČIA

Edgard Varèse

47] HUDBA KTORÚ MÁM RADA

Michaela Jurovská

48] WERNEROVCI V BRATISLAVE**50] MODULÁCIE**

Modrý Američan – str. 50
 Klezmer hudba už aj na Slovensku – str. 52
 Než – Navarová – Sklo – str. 52
 Průvodce po world music – str. 53
 Posolstvo jazzu VIII. – str. 54
 Pripravujeme – str. 56
 Miesto pre... Vlado Šmidke – str. 57

58] RECENZIE CD**63] OBSAH HŽ/1999****67] KAM, KEDY**

možno ste si mnohí nevedeli vysvetliť oneskorené vydanie prvého čísla nášho časopisu. Príčina spočíva v zásadných zmenách distribúcie, s ktorými sme neočakávané boli konfrontovaní začiatkom roka, keď naše č. 1 bolo pripravené pre tlač: neistota a hľadanie nového zmluvného distribučného partnera nás primäli k rozhodnutiu spojiť prvé dve čísla do dvojčísła, ktoré práve držíte v rukách. Ako sa aj v tiráži dočítate, odtiaľ máme dvoch zmluvných distribučných partnerov, osobitne pre predplatiteľov a pre predaj v stánkoch. Všimnite si však, prosím, náš oznam aj na obálke, kde nájdete zoznam kníkupectiev na celom Slovensku, v ktorých si Hudobný život možno zakúpiť: ich počet sa neustále rozrastá a my sme vďační za záujem.

K tejto technickej novinke však pribudla aj novinka, ktorá nepoteší najmä čitateľov kupujúcich si HŽ jednotlivito: cena jedného čísla mimo predplatného sa zvýšila, zároveň však zostala nezmenená cena v predplatnom. Možno táto skutočnosť bude viacerých pravidelných čitateľov motivovať k tomu, aby si zabezpečili predplatné...

Pretože čítať HŽ sa nesporne oplatí. Našou snahou je rozširovať témy, neobmedzovať sa na určité žánry. Preto sa vytratil z obálky kvázi podtitul HŽ „klasická hudba, jazz, world music“ a v obsahu ho nahradila časť, ktorú sme nazvali „modulácie“, kam sa okrem doterajších žánrových vymedzení jazz a world music vmestí naozaj všetko, teda aj hudba populárna, ľudová, alternatívna... proste každá „neklasická“ hudba, ktorá podľa nášho názoru presahuje hranice čirej komerčnosti, resp. môže si nárokovať umelecké kritériá.

V prvom dvojčíslu HŽ popri obsiahlej reflexii udalostí hudobného života na Slovensku, popri správach o operných premiérach z Bratislavy, Košíc, Budapešti, Viedne a Prahy, popri listoch našich dopisovateľov z Londýna, USA a Prahy, popri obvyklých profiloch našich súčasníkov i osobností minulosti nájdete aj sondu do hudobnej kultúry severnej krajiny, rozlohou a počtom obyvateľov porovnateľnej so Slovenskom, ďalej príspevok z hudobnej topografie Bratislavy, predstavy nového predsedu Spolku slovenských skladateľov o svojej funkcii i jeho názory na situáciu hudby, hudobného spoločenstva na Slovensku, a – ako obvykle – veľa správ a informácií. V nových „moduláciách“ dokončujeme jazzový cyklus Igora Wasserbergera a pokračujeme v Dorůžkovom cykle zameranom na otázky world music. Do pozornosti čitateľov odporúčame rozhovor s Američanom na Slovensku Peterom Cardarellim i avízo na pripravovanú jazzovú dielňu.

Na Vaše listy, názory, reakcie sa ako vždy teší

Vaša redakcia HŽ

BLAHOŽELÁME!

Začiatkom roka prevzala vedenie Východoslovenského štátneho divadla odvážna mladá režisérka, divadelná výtvarníčka Zuzana Lacková. Čitatelia HŽ si určite spomenú na jej vyznanie v našej rubrike Hudba, ktorú mám rada, mnohí videli jej zaujímavé režijné práce v Košiciach a v Bratislave. S novou riaditeľkou plánujeme rozhovor v niektorom z budúcich čísel HŽ.

Po uzávierke

sme dostali do redakcie správu, že novým šéfdirigentom Karlovarského symfonického orchestra, najstaršieho orchestra na území bývalého Česko-Slovenska, sa od sezóny 2000/2001 stáva mladý slovenský dirigent Mario Košík, ktorý sa o túto funkciu uchádzal spolu so 120 (v prvom), resp. siedmimi kandidátmi (v druhom výberovom kole). Pripravujeme rozhovor.

SPOMÍNAME

V týchto dňoch si pripomínáme výročie. 9. februára totiž uplynul rok od odchodu Mariána Juríka. My, čo myslíme, spomíname. Tým, čo zabúdajú, (azda) pripomenieme.

Pred tromi desaťkami rokov založil náš časopis, pôvodne dvojtyždenník Hudobný život. V prvých rokoch ho viedol, aby po svojich ďalších pôsobiskách – v Čs. rozhlas, televízii, Slovkoncerte, vydavateľstve OPUS, Opere SND – uzavrel oblúk a po záverečných rokoch vedenia redakcie postúpil šéfredaktor-



M. JURÍK

ské žezlo ďalej... Bolo nám jasné, že napriek radikálnemu rozhodnutiu odísť k začiatku roka 1999 do dôchodku jeho aktivity nepoľavia. Mal veľa plánov, ktoré ešte hodlal realizovať. Osud však všetko neúprosne zmazal, zmenil...

Prihovárал sa z množstva článkov, kritik, úvah, ako stály harcovník, rebel, duch nepokojný, ale najmä tvor tvorivý. Jednou zo stálych realizačných zón mu boli

uňho známe úvodníky-stĺpčky, v ktorých dokázal vždy aktuálne reagovať, pranierovať, viesť (virtuálne) diskusie... Spomeňme si na ten posledný, ktorý má pre nás priam symbolickú hodnotu.

„Nastala chvíľa ‘uzavierky’ jednej etapy. Mne, na konci môjho mandátu vo funkcii šéfredaktora, zostáva však hrejivá povinnosť poďakovať sa všetkým autorom, spolupracovníkom, redaktorom a vydavateľom za doterajšiu prácu. Bola dynamická, zložitá a tolerantná v prekonávaní prekážok – nepredvídaných, zákonitých, ale aj zákerných – priam až fascinujúca. Práca v časopise má osobitý čaro. Nepoľavujúci rytmus vám neumožňuje ani trochu lenivosti, pohodlnosti, vlahuje vás týždeň čo týždeň do víru udalostí, problémov, ktoré treba zväčša okamžite riešiť. A to je tá jeho nenapodobiteľná magická inšpiratívna sila. Publicistika je soľou literatúry – povedal klasik, ja dodávam, aj elixírom života...“

(ld)

Hudobný život

VYCHÁDZA MESAČNE
V HUĎOBNOM CENTRE
MICHALSKÁ 10, 815 36 BRATISLAVA

ŠÉFREDAKTORKA

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

REDAKCIA

MGR. LÝDIA DOHNALOVÁ
HUĎBNÁ KRITIKA, PUBLICISTIKA
(TEL./FAX: +421 7 54430366)

MGR. ANDREA SEREČINOVÁ
MODULÁCIE, CD RECENZIE
(TEL./FAX: +421 7 54433716)

MGR. ELENA MLYNÁRČIKOVÁ
TAJOMNÍČKA
(TEL. +421 7 54430366)

MARKETING

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

JAZYKOVÁ ÚPRAVA

DR. TIBOR HROZÁNI

ADRESA REDAKCIE

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

DESIGN A GRAFIKA

© CALDER
JULO NAGY, ZUZANA ČÍČELOVÁ

SADZBA A LITOGRAFIE

S+S TYPOGRAFIK – A. SEDLÁČEK

TLAČ

EXPRESSPRINT, SPOL. S R.O.

ROZŠIRUJE

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

Objednávky na predplatné prijíma PrNS, a.s., každá pošta, doručovateľ a obchodné zastúpenie PrNS. Objednávky do zahraničia vybavuje PNS, a.s., Košická 1, 813 80 Bratislava.

Objednávky na predplatné prijíma tiež redakcia časopisu.

Neobjednané rukopisy sa nevracajú.

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

NA OBÁLKE
STORSTRÖMS ENSEMBLE

JUBILANT BOHDAN WARCHAL

27. januára oslávil sedemdesiatku huslista, dirigent, pedagóg, zakladateľ a umelecký vedúci SKO Bohdan War-



B. WARCHAL

chal. Pri tejto príležitosti usporiadalo vedenie Slovenskej filharmónie stretnutie s novinármi. Oslávenca prišlo pozdraviť množstvo jeho obdivovateľov a priaznivcov. Popri početných gratuláciách prijal jubilant z rúk riaditeľa SF J. Tkáčika Talichovu medailu Slovenskej filharmónie. Pamätnú medailu VŠMU mu odovzdal dekan HTF VŠMU S. Zamborský. Ad multos annos!

(ld)

MAJSTER KOREPETÍCIE

Keď obdivujeme vynikajúce výkony operných spevákov, sólistov svetového mena málokto z nás pomyslí aj na tvrdú prácu, na spoluprácu s korepetítorom. Len samotní speváci a inštrumentálni

sólisti môžu potvrdiť, že spoľahlivý korepetítor predstavuje polovicu úspechu. Preto nie sú len majstri speváci, ale aj majstri korepetítori.

Jeden z nich, Dušan Stankovský, oslávil 6. januára svoje šesťdesiate narodeniny. Štúdium klavírnej hry ukončil na VŠMU v Bratislave roku 1962. V tom istom roku začal pôsobiť na Konzervatóriu v Žiline. V rokoch 1982 až 1983 vyučoval hru na klavíri a improvizáciu na PF UK v Trnave. Pre poslucháčov Hudobnej katedry napísal dva tituly vysokoškolských skript. Okrem pedagogickej práce sa venoval i koncertnej činnosti. V 80. rokoch vyučoval a viedol korepetície na Music and Ballet School v Bagdade.

Od roku 1984 pracuje ako koncertný korepetítor na Katedre spevu HTF VŠMU v Bratislave. Hral v Nemecku, Francúzsku, Maďarsku, Ukrajine, Španielsku i v USA. Roku 1993 pôsobil ako operný korepetítor v Izmire v Turecku.

Dušan Stankovský aktívne spolupracuje aj na medzinárodných speváckych súťažiach u nás i v Čechách (Trnava, Komárno, Karlove Vary). Jeho korepetície sú vítané aj na spevác-



D. STANKOVSKÝ

kych interpretačných kurzoch, ako napríklad v Piešťanoch i v Baden bei Wien. Svojím citlivým prístupom si Dušan Stankovský získal a korepetitórsky vychoval celé generácie spevákov a instrumentalistov. Jeho majstrovstvo sa rozvíja vďaka interpretačnému talentu, zodpovednému prístupu, muzikálnej elegancii, schopnosti zladíť prejav sólistu so sprievodom klavíra, ale aj vďaka temperamentu, ktorým podporuje sebavedomie sólistu.

LUBOR HALLON

NEUVERITEĽNÁ SEDEMDESIATKA LADISLAVA HOLÁSKA

Stručný životopis nám oznamuje, že popredný slovenský zbormajster, dirigent, klavirista a pedagóg Ladislav Holásek sa narodil „pod vianočný stromček“ 23. 12. 1929 v Dolných Rykynčiciach pri Krupine v rodine učiteľa-organistu. Po gymnaziálnej maturite v Trenčíne študoval hru na klavíri na bratislavskom Konzervatóriu, neskôr na VŠMU u Frisca Kafandu, po jeho odchode u Štefana Németha-Šamorínskeho, u ktorého roku 1955 absolvoval. „Zradu“ na pôvodnej profesii klaviristu priniesli roky 1955–1970, keď Holásek bol korepetítorm Miešaného zboru Čs. rozhlasu v Bratislave, s ktorým prešiel do Slovenskej filharmónie a tam pôsobil ako korepetítorm, neskôr ako zbormajster. „Poučený“ zborovou hudbou rozšíril svoju pôvodnú profesiu štúdiom popri zamestnaní na VŠMU v odbore dirigovanie zboru a orchestra u Ľudovíta Rajtera (1964–1967). Svoje hlavné zamestnanie vykonával Holásek na čele zboru Opery Slovenského národného divadla v Bratislave (1970–1992), s ktorým sa podieľal na príprave viac ako 70 operných inscenácií zo slovenskej a svetovej tvorby; s Operou SND sa zúčastnil tiež na početných zájazdoch do viacerých európskych krajín.

Pre Holáskov umelecký rast bola však dôležitejšia jeho dirigentská činnosť mimo zamestnania. Od roku 1964 viedol komorný súbor Slovenskí madrigalisti, ktorý vo svojej dobe predstavoval nielen špičku slovenskej zborovej hudby, ale bol aj súborom európskeho formátu. Často účinkoval v európskych krajinách, vystupoval v televízii, nahrával pre rozhlas, zvukové nosiče a i. Rozsiahly repertoár madrigalistov pozostával zo svetovej a domácej zborovej lite-

ratúry, s dominanciou diel slovenských majstrov 17. storočia, najmä však súčasných slovenských autorov, skladieb technicky veľmi náročných, ktoré vtedy zvládli jedine profesionálni Slovenskí madrigalisti. Holásek s nimi uviedol vyše 150 premiér takýchto diel.

Od roku 1977 dodnes je Holásek umeleckým vedúcim a dirigentom Speváckeho zboru mesta Bratislavy, amatérskeho telesa, ktoré prevzal po Antónovi Kállayovi a Valentovi Iljinovi a ktoré vypracoval na príkladnú profesionálnu dosiahol úroveň. Pod jeho vedením dosiahol SZMB okrem uznania na domácich pódiumoch, prehliadkach a súťažiach rad významných úspechov v medzinárodných súťažiach, pričom to vždy bolo 1. až 3. miesto v rôznych kategóriách (Gorizia, Debrecín, Miedzyzdroje, Middlesborough, Karditsa, Pohlheim a i.). Často vystupoval na hudobných festivaloch (býv. ZSSR, Španielsko, Taliansko, Francúzsko a inde). SZMB pod vedením L. Holáskov uviedol v spolupráci so slovenskými orchestrami (SF, ŠFK, ŠKO Žilina) vyše 80 vokálno-symfonických diel.

Svoju pedagogickú činnosť začal Holásek na konzervatóriu (klavír a zborový spev), od roku 1974 až dodnes vyučuje dirigovanie zboru na katedre HTF VŠMU, od roku 1991 tiež na UKF v Nitre, kde vedie aj Akadémiu dievčenských speváckych zborov, s ktorým takisto získal už významné ocenenia. Ladislav Holásek je nositeľom niekoľkých cien a vyznamenaní, roku 1997 bol vymenovaný za profesora HTF VŠMU v Bratislave.

Holásek je umeleckou osobnosťou s výrazným vkladom do slovenskej zborovej interpretačnej kultúry. Jeho postoj k interpretovanému dielu bol a je korektný a precízny, vedený úsilím zladíť skladateľovu partitúru so svojou vlastnou predstavou o diele. Naštudoval také skladby, na ktoré sa neodvážil nik z jeho dirigentských kolegov; v neustálom hľadaní i pomáhaní tzv. experimentovaniu spočíva výrazná črta Holáskovej umeleckej progresívnosti.

Dosiahnuť špičkovú dirigentskú úroveň mu pomohla jeho profesionálna všestrannosť (klavirista, dirigent) a, samozrejme, i dlhoročná skúsenosť.

Húževnatosť, dôkladnosť nácviku, cielavedomosť i jasná predstava o skladbe, striedme, až nenápadné, nepatectické, no precízne gesto – to sú charakteristické znaky jeho dirigentského umenia. Zdá sa, že v ich uplatňovaní Holásek nerozlišuje medzi amatérskym a profesionálnym zborom.

Som rád, že s Holáskom už dlhý čas spolupracujem, čo mi umožňuje sledovať jeho úspešnú umeleckú dráhu. Ja a moji kolegovia, čo sme mu zverili svoje zborové diela, mu vďačíme za veľa. Viaceré predvedenia mojich zborov boli pre mňa v Holáskovom poňatí objavom. Je zárukou umeleckej kvality i mimoriadneho zážitku. Ľacovi Holáskovi do ďalších rokov veľa zdravia a ďalších krásnych umeleckých činov!

IVAN HRUŠOVSKÝ

ŠTVRŤSTOROČIE TVORIVEJ PRÁCE

Oddelenie kompozície na košickom Konzervatóriu patrí k najúspešnejším. Celých 25 rokov existencie ťaží z výsledkov práce svojho zakladateľa **Josefa Podprockého**, ktorého pričinením v školskom roku 1974–1975 vznikol. Podprocký ako absolvent kompozície na VŠMU si po nástupe na tunajšie konzervatórium vytýčil cieľ vytvoriť centrum výchovy mladých skladateľov.

Všetci doterajší Podprockého študenti pokračovali v štúdiu kompozície na VŠMU a všetci sa zapojili do aktívneho hudobného života na Slovensku i v zahraničí. A všetci, čo za tých 25 rokov prešli jeho kompozično-pedagogickým vzdelaním, pochádzajú z východného Slovenska. Podľa vzoru svojho pedagóga sa späť vrátili iba dvaja – Norbert Bodnár a Miloš Bocek. Peter Breiner žije v Kanade, Iris Szeghy, Rudolf Geri, Miroslav Zásler a Peter Guľas v Bratislave, Ondrej Moroz v Čechách, Alexander Mihalič vo Francúzsku, Adrián Harvan a Jana Kmiťová študujú na VŠMU v Bratislave.

Oddelenie kompozície na Konzervatóriu v Košiciach sa v posledných rokoch rozšírilo o pedagogické pôsobenie niekdajšieho študenta, dnes hudobného skladateľa Norberta Bodnára.

ŠČ



FOTO ARCHIV

LADISLAV HOLÁSEK

JÁN CIKKER (1911–1989)

POOHLIADNUTIE PRI PRÍLEŽITOSTI
DESIATEHO VÝROČIA SMRTI SKLADATEĽA

Koncom decembra sme si pripomenuli desiate výročie smrti skladateľa Jána Cikkera. Odišiel na prelome rokov 1989 a 1990, na rozhraní dvoch historických epoch, neočakávane, a predsa nie náhle. Lebo v posledných rokoch života sa Cikker postupne čoraz viac uzatváral pred vonkajším svetom, ktorý mu bol vzdialený a – napriek poctám, ktorými ho zahŕňal – nevelmi priateľsky naklonený, a sťahoval sa do súkromia, do pokojného ticha svojej pracovne.

V škole nás učili, že Alexander Moyzes, Eugen Suchoň a Ján Cikker tvoria jadro „generácie zakladateľov slovenskej národnej hudby“. Táto formulka nielenže vzbudzovala zdanie, že menovaní skladatelia začínali akoby „na zelenej lúke“, ale bola aj hrubo nespravodlivá voči radu slovenských skladateľov a výkonných hudobníkov starších generácií. Dnes vidieť, že oficiálna gloriola majstrov-zakladateľov z dlhodobej perspektívy neprospeľa ani tým, ktorých ňou ovenčili. Je preto dobre, že sme si odvykli umiestňovať niektorých umelcov do panteónu, kde sa jednoducho nediskutuje o ich veľkosti a zásluhách a kde sú aj ich menej významné diela vystavené v pozlátenej väzbe, v jednom rade s ich najlepšimi dielami.

Formulka o „generácii zakladateľov“ má svoje racionálne aj iracionálne jadro. Uvedených troch skladateľov spája vskutku viac než iba historická situácia, do ktorej sa narodili. Ale neustále pripomínanie ich príslušnosti ku generačnej skupine zahmlievalo skutočnosť, že každý z nich bol predovšetkým svojbytnou, neopakovateľnou umeleckou osobnosťou. Je takisto pravda, že svoje umenie dali z veľkej časti do služieb spoločného projektu slovenskej národnej hudby, čo v ich chápaní mala byť hudba v rovnakej miere európska (a európsky moderná) i slovenská, teda vyrastajúca zo slovenského kultúrneho dedičstva. Z tohto ich úsilia vzniklo vskutku čosi, čo tu predtým nebolo. Ale ak by až oni boli „zakladateľmi“ slovenskej hudby, nemohlo by predsa existovať nič, na čo by boli mohli ako slovenskí skladatelia nadviazať.

Aj pojem „slovenský skladateľ“ je napokon na jednej strane nesporným a bezproblémovým označením národ-

nej a územnej príslušnosti umelca, na druhej strane označuje nesmierne závažný a zložitý problém: dobovo determinovaný programovo-ideologický rámec, ktorého konkrétny obsah vonkoncom nebol vopred určený. Ján Cikker a jeho generační druhovia sa pri naplňaní pojmu „slovenský skladateľ“ mohli len do určitej miery oprieť o cudzie vzory a rady učiteľov (najmä Vítězslava Nováka). Na nich samých, na každom zvlášť, ležala ťarcha voľby. Vonkajších vplyvov a odporúčaní bolo, pravda, mnoho – ale cenu mohla mať len voľba uskutočnená v prísnom súlade s umeleckým svedomím jednotlivého tvorcu, voľba vnútorne slobodná.

Vo vzdelanostnom a duchovnom profile Jána Cikkera (ktorý sa formoval na bansko-bystrickom klasickom gymnáziu a najmä počas štúdií v Prahe a Viedni) a v skladateľovej tvorbe bola jeho slovenskosť neoddeliteľne spätá s jeho slovanstvom a európanstvom. Tajomstvo veľkého medzinárodného ohlasu, ktorý zaznamenali Cikkerove opery, sa neskrýva len v jeho skladateľskom a hudobnodramatickom majstrovstve. Dôležitú úlohu zohrala skutočnosť, že spiritualita skladateľových vrcholných diel a ich odzbrojujúci a nadčasový humanizmus sú pevne zakorenené v európskych duchovných tradíciách. Skladateľove kľúčové operné opusy sú nielen dôležitými príspevkami k vývinu modernej opery, ale zároveň i vážnym slovom k základným otázkam novodobého európskeho uvažovania o bytí človeka a jeho mravných základoch. Posolstvo Cikkerovho *Vzkriesenia*, ktoré v 60. a 70. rokoch tak mocne rezonovalo najmä v oboch nemeckých štátoch, je v plnej miere slovenské a toľstojovské – ale jeho autor pritom nezaprie ani znalosť a hlboké pochopenie kontextov západoeurópskej recepcie Tolstého a ruskej literatúry vôbec.

Oficiálny umelecký panteón je zrušený; už záleží len na nás, či a ako rýchlo sa nám bude dariť rozoznávať a osvojovať si skutočné kultúrne hodnoty, na ktorých jedine možno stavať pravé, oprávnené národné sebedovomie. Ak túto tézu aplikujeme na umelecký odkaz Jána Cikkera, možno sa pýtať, kedy sa na programoch koncertov slovenských orchestrov začnú objavovať okrem skladateľovej *Slovenskej suity* a *Spomienok* aj jeho náročnejšie diela ako *Dramatická fantázia* či symfonická meditácia *Blažení sú mŕtvi*. Alebo: kedy sa na

Slovensku opäť raz dočkáme dôstojnej a presvedčivej scénickej realizácie Cikkerovho *Vzkriesenia*, porovnateľnej s tou, ktorú roku 1976 na pôde SND vytvorili Branislav Kriška a Zdeněk Košler. Tieto otázky však už nie sú ani tak o Cikkerovi, ako skôr o nás, o našej kultúrnej vyspelosti, historickej pamäti a sebaúcte.

VLADIMÍR ZVARA

ODIŠLA DITA GABAJOVÁ

Koncom januára ukončila svoju pozemskú púť jedna z výrazných osobností slovenskej opernej scény Dita Gabajová (23. 6. 1914–23. 1. 2000).

Po absolvovaní štúdia spevu (J. Egem, G. Kraftová-Bellová) debutovala najskôr v populárnych operetných tituloch. Už v nich sa stretla s umelcami hviezdnych mien,



D. GABAJOVÁ V ÚLOHE
EBOLI

s ktorými spolupracovala počas svojho celého javiskového života (M. Hubová, Z. Frešová, J. Blaho, Š. Hoza...). Ešte ako elévka v SND našťudovala Gabajová jednu zo svojich životných postáv, Oľgu v Čajkovského *Eugenovi Oneginovi*. Vynikajúco stvárnila Grófkú i Polínu v *Pikovej dáme*, rovnako Končakovnu v Borodinovom *Kniežati Igorovi* či Chivriju v Musorgského *Soročinskom jarmoku*. Gabajová účinkovala v menej frekventovaných operách inscenovaných v SND, napríklad v opere *Peer Gynt* W. Egka, *Salambo* V. Stojanova, v *Lúbostnej komédii* R. Zandonai, *Koštane* P. Konjoviča, v Dessauovom *Odsúdení Lukulla*, v Chrennikovovej *Búrke*, v Prokofievovom *Pribehu ozajstného človeka*, ale aj v náročnej Straussovej *Elektre*...

S veľkou chuťou spievala v českých operách, ktoré sa v Bratislave uvádzali aj v časoch, keď v Čechách boli divadlá zatvorené. Z nich najvýznamnejšia bola vtedy Káča v Dvořákovskej opere *Čert a Káča*. Spievala vo viacerých uvedeniach *Predanej nevesty*, obsadili ju do Janáčkovskej *Jej pastorkyne*, účinkovala v *Rusálke*, v Smetanovej *Hubičke*, v Janáčkovskej *Líše Bystrouške*.

Gabajová mala šťastie zažiť rozkvet slovenskej opernej tvorby. Do opusov Ladislava Holoubka našťudovala Katku

(*Svitanie*) a Cigánku (*Túžba*) na texty svojho manžela spisovateľa F. Gabaja. Vrcholom jej pôvodných postáv však bola na ňu „šitá“ Zalčička v premiére Suchoňovej *Krútnavy*, v jeho *Svätoplukovi* spievala Kňažku Moreny. J. Cikker na ňu myslel s postavou Palugyayovej v *Jurovi Jánošíkovi*, v jeho *Vzkriesení* spievala Bočkovú a v *Mistrovi Scroogeovi* Zlodejku. Participovala na uvedení ďalších slovenských oper (Andrašovan, Kořínek).

Dite Gabajovej sedeli aj klasické verdivské postavy: Maddalena v *Rigolettovi*, Amneris v *Aide*, Flora v *Traviate*, Emilia v *Otellovi*, Inez v *Trubadúrovi* a najmä náročná postava Eboli v *Donovi Carlosovi*. V inscenácii Bizetovej *Carmen* Gabajová rástla v postave Mercedes, až neskôr sa jej splnil jeden zo snov – titulná postava tejto opery, v ktorej excelovala. Často mi však pani Gabajová spomínala, že pre ňu najvýznamnejšou a najobľúbenejšou postavou bola Dulcinea v Massenetovej opere *Don Quijotte*.

Po odchode zo scény sa pani Gabajová venovala dlhé roky pedagogickej práci, najmä na Konzervatóriu v Žiline.

Dita Gabajová, diva Opery SND v postavách, ktoré stvárnila, vo svojej celoživotnej umeleckej, ale aj pedagogickej práci nám zanechala krásny odkaz, nezmazateľnú stopu a svetlú spomienku...

ALIA CHRISTA VARKONDOVÁ

NÁHLY ODCHOD

V poslednom čísle minulého roka sme s potešením uverejnili zdravicu k jubileu Dr. Štefana Klimu, osobnosti nášho hudobného života – dirigenta, zbormajstra, dlhoročného umeleckého lídra súboru Lúčnica, organizátora, publicistu. Začiatkom januára sme, žiaľ, museli zaevidovať smutnú zvesť. Dr. Klimu napriek svojej vitalite a životnému entuziazmu zomrel. S ľútosťou nám teda ostáva konštatovať ďalší z náhlych odchodov, a citujúc autora spomínaného príspevku – zdravice opakovať: „...so ‚svojou‘ Lúčnicou zostáva pojmom v dejinách slovenskej hudobnej kultúry...“

(LD)

WORLDWIDE WEILL CENTENARY

Pod týmto názvom sa už v júni minulého roku rozbehla celosvetová séria akcií, ktoré venujú pozornosť osobnosti

a dielu **Kurta Weilla**. Rok 2000 je totiž v tejto súvislosti dvojnásobne okrúhlym jubileom: 100. výročím narodenia skladateľa (Dessau, 2. marca 1900) a 50. výročím jeho úmrtia (New York City, 3. apríla 1950).

Aj keď sa za symbolické „zdvihnutie opony“ celej akcie považuje uvedenie opery *Die Bürgschaft* v Charlestone (USA) 30. mája minulého roku (mimochodom, dielo bolo dovtedy uvedené len dvakrát od svojho vzniku), oficiálnym slávnostným otvorením „globálnej weillovskej sezóny“ sa stala svetová premiéra opery



K. WEILL

Der Weg der Verheißung v Chemnitz (Nemecko) 13. júna 1999. Dielo, postavené na zdramatizovaných čítaniach z tóry a na príbehu židovskej kongregácie v predvečer pogromu, dovtedy neuzrelo svetlo divadelného sveta vo svojej kompletnej a pôvodnej nemeckej verzii. Takže po newyorskom predstavení skrátenej anglickej verzie pod názvom *The Eternal Road* v roku 1937 je na svete inscenácia, ktorá je koprodukciou opery v Chemnitz, newyorskej Brooklyn Academy of Music, telavivskej New Israeli Opera a krakovskej opery. Predstavenie v tomto roku poputuje okrem nemeckého pavilónu svetovej výstavy EXPO 2000 aj na scény spomínaných koproducentov.

Séria globálnych osláv a spomienok na Kurta Weilla zahŕňa množstvo operných predstavení, koncerty, odborné semináre, televízne a rozhlasové programy, nové nahrávky. Zastavme sa aspoň pri niektorých podujatiach:

- muzikál *Firebrand of Florence* zažije tohto roku svoje dve národné premiéry: v januári anglickú v Barbican Centre a v máji rakúsku v hlavnej úlohe s Thomasom Hampsonom;
- londýnske South Bank Centre sa bude Weillovi vo svojej dramaturgii venovať celú koncertnú sezónu;

- ďalšie zriedkavo uvádzané dielo, opera *Der Kuhhandel* bude v apríli inscenovaná v Julliard Opera Theatre a v marci v skladateľovom rodnom meste Dessau;
- New York City bude miestom festivalu (február – apríl), v rámci ktorého sa okrem iného uvedie nová suita z opery *Street Scene*, ako aj 12-hodinový maratón *Wall-to-Wall Weill*;
- významným weillovským festivalom bude na jar podujatie v berlínskom Konzerthause, kde v koncertnom predvedení zaznie o. i. opera *Der Protagonist*;
- každoročný Kurt-Weill-Fest v Dessau sa tohto roku predĺži na tri týždne (18. februára – 5. marca);
- v edičných plánoch vydavateľstiev a na pultoch predajní sa objavia viaceré novinky, napríklad nahrávky opery *Der Silbersee*, *Žobráckej opery*, ako aj nové knižné tituly. Vydanie knihy *Kurt Weill: A Life in Pictures and Documents* (Overlook Press, editor D. Farneth) bude sprevádzať multimediálna výstava, tohto roku inštalovaná v berlínskej Akademie der Künste a o rok neskôr v New York Public Library for the Performing Arts;
- nemecká vláda vydá k 100. výročiu Weillovho narodenia poštovú známku;
- vydavateľstvo Schott Musik International otvorí 2. marca 2000 na adrese www.world-weill-day.com internetovú stránku, na ktorú budú môcť záujemcovia 24 hodín, do začiatku ďalšieho dňa, poslať formou textov, obrázkov, či hudby gratulácie k skladateľovým narodeninám. AS

ZAVÄZUJÚCI ÚSPECH

Pedagogické výsledky akordeónového oddelenia Konzervatória v Košiciach sú všeobecne známe. Dokazuje ich aj výrazný úspech na 4. medzinárodnom festivale a súťaži akordeonistov v Daugavpils (druhé najväčšie lotyšské mesto). Na súťaži sa zúčastnili kandidáti z Nórska, Dánska, Poľska, Ukrajiny, Bieloruska, Lotyšska, Litvy, Ruska a Slovenska. Súťažili dvoch kategóriách – prvá kategória do 18 rokov, druhá do 21 rokov.

Z košického Konzervatória sa na súťaži zúčastnil Vladimír Košík, zrakovo



V. KOŠÍK

postihnutý, ktorý v druhej kategórii získal spomedzi 15 účastníkov (súťažil so študentmi hudobnej akadémie) druhé miesto. Jeho repertoár pre prvé kolo tvorili *Prelúdiium a fuga B-A-C-H* od F. Liszta, *Metamorfózy* od T. Lundquista a *Tarantela* od V. Trojana.

Košíková hra je výsledkom výbornej spolupráce a vzájomného pochopenia s profesorom Vladimírom Čuchranom, ktorý o spolupráci s takto postihnutým žiakom hovorí: „Príprava takéhoto študenta si vyžaduje zvláštny citlivý prístup. Každú skladbu nacvičujeme spoločne. Študent číta zo slepeckého písma lineárny zápis jedného hlasu (melódie) s presným určením a ja mu to hneď aj zahrám. Opakovaním sa už od začiatku všetko učí spamäti. Je to veľmi pomalá a náročná práca, najmä pri polyfónnych skladbách. Môj študent však vyniká vytrvalosťou a nesmiernou húževnatosťou. Veľkú pomoc nachádza v Únii nevidiacich, ktorá mu finančne pomáha pri prepise všetkých skladieb. Veľkú pomoc a podporu našiel aj u vlastných spolužiakov. Na súťaži zaujal náročným repertoárom i technicky a umelecky pôsobivou a precíznou hrou. Jeho úspech a ocenenie druhým miestom boli zaslúžené!“

ŠTEFAN ČURILLA

TVORIVÉ DIELNE MARIÁNA LAPŠANSKÉHO

Asociácia učiteľov hudby Slovenska, sekcia umeleckých škôl, zorganizovala s podporou predsedníčky AUHS-EMCY Milice Kailingovej pre Bratislavu a kraj Tvorivé dielne s témou **Klasicizmus v klavírnej literatúre** s prihladením na potreby základných umeleckých škôl. S vybranými žiakmi ZUŠ spolupracoval začiatkom decembra 1999 v priestoroch ZUŠ M. Ruppeldta v Bratislave Marián Lapšanský. Účastníci stretnutia mali možnosť sledovať prácu v triede a vypočuť si pripomienky a rady k interpretácii hudby obdobia klasicizmu.

V predvedení žiakov ZUŠ E. Suchoňa, ZUŠ J. Kresánka, ZUŠ Sklenárova, ZUŠ Topoľčianska a ZUŠ M. Ruppeldta v Bratislave zazneli skladby vrcholných predstaviteľov klasicizmu.

Pedagógovia ZUŠ sa oboznámili aj s prvou *Slovenskou klavírnou školou*, dielom Juraja Mašindu (Mladé letá 1999), na tvorbe ktorého sa podieľali skladbami aj slovenskí skladatelia.

Po skončení obojstranne podnetného

a užitočného podujatia uviedol Marián Lapšanský svoj recitál, v ktorom zazneli Schumannove *Tance Dávidových spojen-cov* a Fibichov *Poem*.

BOŽENA DLHÁŇOVÁ

PAMIAŤKE CHOPINA

150. výročie úmrtia Fryderika Chopina si pripomenula aj katedra klávesových nástrojov VŠMU, ktorá pripravila (30. novembra) v koncertnej sieni školy umelecko-vedeckú konferenciu.

V úvodnom referáte sa vedúci katedry Miloslav Starosta zamerával na charakteristiku skladateľa, vyzdvihol jeho význam a prínos pre ďalší vývoj klavírnej techniky. Juraj Beneš z katedry hudobnej teórie v referáte *Informácia ako utópia, alebo utópia ako informácia* v analýze *Prelúdia fis mol* porovnal tri odlišné interpretácie (A. Cortota, H. Czerny-Ste-faňskej, M. Polliniho) a poukázal na vertikálne vrstvy kompozície, ktoré sa však pri hre nie všetky a nie rovnako zdôrazňujú. Ida Černecká hovorila o menlivosti pohľadov na skladateľa v jednotlivých vývinových epochách. Tlmočenie Chopinovej hudby prirovnala k maľbe, v ktorej autor niečo vyzdvihuje, iné ponecháva v úzadí, v tieni. Každý divák však vníma jednotlivé detaily obrazu odlišne. Dnes je už veľmi náročné dospieť v interpretácii Chopina k niečomu novému. V priebehu vývoja sa, pokiaľ ide o prístup k Chopinovi, zaužívali isté maniere. Zásady Chopinovej pedagogiky aplikovala Černecká na situáciu vo výchove našich klaviristov. Z ich prípravy sa temer vylúčili Cramerove, Taussigove etudy, Bachove prelúdiá a fúgy. Základné znaky Chopinovho štýlu vidí v polyfónnom myslení, vokálnom cítení, vo vyváženosti formy a v hĺbke výrazu.

V diskusii Cyril Dianovský poukázal na protirečivosť Chopinových výrokov. Roman Berger sa zamýšľal nad dnešnou krízovou situáciou v kultúre. Odráža sa v chaose, v deštrukcii myslenia. Potrebné je preto hľadať univerzálne, kultúra by podľa neho mala smerovať k pravde. Vyzdvihol avantgardnosť a veľkosť Chopina práve v tom, ako dokázal prekonať svoj individualizmus.

VĽADIMÍR ČÍŽIK

HUDOBNÉ DEDIČSTVO...

Pri príležitosti 50. výročia svojho vzniku usporiadala Hudobná a tanečná fakulta VŠMU v dňoch 16.–17. decembra

1999 slávnostné medzinárodné stretnutie osobností hudby, umenia a umeleckého vzdelávania pod názvom **Hudobné dedičstvo strednej Európy**. Stretnutie, organizované prvý raz v histórii školy, otvoril koncert 16. decembra na Bratislavskom hrade (v rámci Roku kresťanskej kultúry), kde zazneli ukážky z renesančnej tvorby 16. a 17. stor. na Slovensku – väčšinou duchovné piesne zo slovenských kancionálov a spevníkov tohto obdobia. Výber zo zbierok *Cithara Sanctorum* (1636), *Cantus Catholici* (1655), z *Vietorisovej tabulatúry* a *Lubického spevníka* zaznel pod vedením Egonu Kráka v podaní Chorus Angelorum Ensemble z Bratislavy so sólistkou Janou Pastorkovou (soprán) a Madrigal Quintetom z Brna.

Okrem anonymnej tvorby sa obecenstvo mohlo oboznámiť aj s duchovnou piesňou Jána Silvána – zaujímavaj sa pomerne neznámej osobnosti 16. storočia na Slovensku, s organovou tvorbou Samuela Marckfelnera a lutnovými skladbami Hansa Newsiedlera, ktoré majstrovsky predviedol Rudolf Měřinský, lutnista z Prahy. Ten sa v závere koncertu predstavil spolu s Janou Pastorkovou vo vianočných piesňach a koledách aj ako spevák a gajdoš, čím sa postaral o zábavu publika.

Fenoméni starej hudby bol témou Okružleho stola (17. decembra), ktorý tvoril druhú časť tohto dvojdného stretnutia. Pozvanie prijali profesori a rektori zahraničných vysokých a stredných umeleckých škôl: Gérard Geay z Lyonu, ktorý je zakladateľom a v súčasnosti aj dekanom oddelenia starej hudby v Ženeve, generálny sekrétar Fondazione Romualdo del Bianco (inštitúcie organizujúcej medzinárodné kultúrne týždne vo Florencii) Simone Giometti, ďalej Gottfried Scholz (Viedeň), ktorému VŠMU udelila titul doctor honoris causa, Ingo-mar Rainer (Viedeň), Hartmunt Krones (Viedeň), Stephen Stubbs (Bremen), Pia-Gunn Anckarová (Turku, Fínsko) a Peter Toperczer (Praha). Hoci otázky spojené so starou hudbou boli hlavnou témou diskusie, pozvaní hostia hovorili aj o možnostiach spolupráce medzi VŠMU a zahraničnými školami, o študijných pobytoch a výmenných stážach, o spoločných projektoch, prednáškach a iných formách spolupráce.

KATARÍNA GREŇOVÁ

KONIEC, KTORÝ SA NEKONÁ?

K 5. MEDZINÁRODNÉMU SYMPÓZIUMU V RÁMCI FESTIVALU MELOS-ÉTOS

Už tradičné sympóziu, tentoraz s názvom „Koniec storočia, koniec tisícročia“, sa uskutočnilo 8. až 10. novembra '99. Hoci aj v programe festivalu figurovalo len ako muzikologické, hlavnou myšlienkou je čoraz tesnejšie prepojenie s festivalom súčasnej hudby.

Pred preplneným auditoriom sa najprv odohralo konverzátorium **Mieczysława Tomaszewského** s **Krzysztofom Pendereckým**. Prítomní sa mohli oboznámiť s históriou vzniku jeho diela *Credo*, dozvedieť sa všeličo z tvorivej dielne autora, o jeho vzťahu k súčasnej hudbe i neuveriteľne bohatých skladateľských plánoch. **Regina Chłopicka** neskôr ešte na sympóziu hovorila o kompozíciách *Sedem brán jeruzalemských* a *Credo* a **Eva Wojtowiczová** priblížila svet diabla v *Stratenom raji*, čím sa „blok Penderecki“ doplnil. Z autorov prítomných na sympóziu bol aj známy Rakúšan **Dieter Kaufmann** s angažovaným príspevkom o hudbe a ľudských právach. **Corneliu Dan Georgescu** predniesol úvahu o „bečasovej“ hudbe, v duchu ktorej aj sám komponuje. **Ivan Parík** spomínal na niekdajšie avantgardné Smolenické semináre zo 60. rokov, na ktorých bol vtedy prítomný aj jeden zo stálych účastníkov „melosovského“ sympózia **Dieter de la Motte**. Predniesol podnetnú úvahu s vyjadrením myšlienky: jediným rizikom dnešného umenia je to, že už nijakého rizika nieto. S tromi skladbami na festivale a obsiahlou úvahou o skladateľskej reflexii a sebareflexii patrila ku kľúčovým osobnostiam festivalu jediná skladateľka **Iris Szeghy**.

Úvod sympózia tvorili vyjadrenia **Manfreda Wagnera**, **Primoža Kureta**, **Wolfganga Dömlinga** a iných predstaviteľov súčasnej hudobnej vedy o poslednom storočí druhého tisícročia, o tom, aké bolo i nebolo. Väčšina z nich ho vykreslovala dokonca až ako apokalyptické (vojny, masové vraždy a pod.). **W. Dömling** hovoril síce o výtvornom umení, ktoré začalo byť od 20. rokov storočia v rozklade, ale analógia s hudbou bola očividná. **Alois Piños** už nemal také tmavé okuliare a bol akýmsi „predskokanom“ optimizmu **Mieczysława Tomaszewského**, ktorý popri negatívach vyzdvihol aj pozitíva doby

a výnimočné osobnosti a diela. Podobne vyznela aj optimistická prognostika **Ingeborg Šiškovéj**, pre ktorú bol dôležitý nie koniec, ale začiatok. **Jan Stęszewski** zaujal svojimi úvahami o hudbe a okolo hudby. Okrem iného spomenul nadmerné používanie walkmana, prostredníctvom ktorého si ľudia vytvárajú vlastný svet a v ňom sa izolujú od spoločnosti. Tým sa narúša medzikultúrna komunikácia. **Stęszewski** si taktiež myslí, že v súčasnosti je v popredí dionýzovský charakter hudby a že apolónske premýšľanie nad vecami ostáva nepovšimnuté. Hudba je tak umelecky i esteticky nehodnotná. Elektroakustika a technika sa stávajú čoraz neznesiteľnejšími, ale napriek tomu sa prostredníctvom médií dostávajú všade.

Festival i sympóziu prinášajú už tradične prezentáciu tvorby rôznych kultúrnych oblastí. Lublanský profesor **Primož Kuret** hovoril na sympóziu vo svojom príspevku o problémoch a hodnotách slovinskej hudby. U nás známy muzikológ a publicista **Erik Christensen**, ktorý propaguje i slovenskú hudbu v dánskom rozhlase, zasvätené hovoril o dánskej hudbe. Podobne referoval **Thomas Gartmann** (Zürich) o švajčiarskej hudbe v priesečníku súčasných kultúr. O europeizme a slovenskej hudbe hovoril **Ľubomír Chalupka**. Samotné množstvo festivalom objednaných, premiérových a do repertoáru zahraničných súborov zaradených slovenských skladieb svedčilo o stále intenzívnejšej starostlivosti organizátorov o slovenskú hudbu.

Na sympóziu sa referovalo aj o problematike opery 20. storočia. Najprv v prehľadovo ladenom príspevku známeho kritika a priaznivca slovenskej hudby **Friedera Reininghaua**, ďalej v referáte známeho operného odborníka **Tibora Talliána** z Budapešti (postmoderná opera); **Mária Kostakeva** vtipne priblížila „očami“ Gy. Ligetiho a jeho komickej opery *Le grand macabre* „koniec sveta, ktorý sa nekoná“.

Početné príspevky reflektovali z rôznych uhlov pohľadu skladateľskú tvorbu 20. storočia. **Hermann Jung** hovoril o postavení skladateľa vôbec („medzi vitálnosťou a rezignáciou“). **Nadja Hrčková** demonštrovala, ako v minulosti a aj v tomto storočí „vandrujú“ vo vnútri umeleckej tvorby a v komunikácii medzi autormi „zašifrované“ kompozičné idey. O hudbe ako služke politic-

kých utópií hovoril už známy účastník bratislavských sympózií **Detlef Gojowy** z Kolína, kým **Władysław Malinowski** z Poľska predniesol, naopak, trocha „kacírsku“ úvahu o tom, že hudba socialistického realizmu vlastne nikdy neexistovala – aspoň nie v Poľsku. Veľmi zaujímavo hovorila o recepcii hudby 20. storočia **Krista Warnkeová** z Hamburgu. Škoda, že takýto psychologický vedecky prepracovaný prístup k prijímaniu hudby 20. storočia, a nielen k nej, u nás prakticky nepoznáme. Ale azda bude inšpirovať?!

Na sympóziu boli novinkou viaceré príspevky mladých muzikológov. Prekvapili koncepcnosťou a myšlienkovou úrovňou, ktorá rozhodne nezaostávala za „autoritami“. Myslím tu napríklad **Melanie Unseldová** a **Erika Dremela**, ktorí, každý z iného pohľadu, priniesli reflexiu fascinácie rokom 2000 a etablovaním sa pojmu „súčasná hudba“ začiatkom 19. storočia v Anglicku. Podobnú tematicky spriaznenú dvojicu tvorili **Péter Halász** a **Markéta Štefková** (štipendistka DAAD v Hamburgu), keď otvorili tému, či a ako folklór inšpiroval a inšpiruje prevratné zmeny v hudbe 20. storočia. Hovorilo sa aj o vrcholne aktuálnej tematike recepcie a reflexie starej hudby v 20. storočí (**M. Grassl** z Viedne a **R. Pečman**), alebo napríklad o rovnako vzrušujúcej téme jazzu v úvahe **Yvety Kajanovej**, hovoriacej o jeho „lesku a biede“. Napokon prišlo k reflexii celkom konkrétnych skladateľských poetík a diel, respektíve celých formových druhov. Len okrajovo spomeňme príspevok **Jany Lengovej** o princípe balady v opere Tadeáša Salvy *Margita a Besná*, **Norberta Adamova** o textovej stránke rekviev v 20. storočí alebo **Olivera Reháka**, ktorý porovnával dve rôzne pocity Witoldovi Lutosławskému, jednu od Romana Bergera a druhú od Vladimíra Godára.

Napokon teda na pohľad „bezbrehé“ sympóziu s dnes takou populárnou témou konca storočia a konca tisícročia v mozaikovitý podobe prinieslo pohľad na skoro všetky jeho kľúčové ambície, problémy i trendy.

Melos-Étos bol aj tentoraz svojráznym kolotočom, ktorý sa krútil, najmä spočiatku, od rána do večera, od sympózia až po posledný tón koncertu. Ak sme dokázali v tomto víre vydržať, mohli sme zažiť veľa inšpirácie.

VERONIKA BAKIČOVÁ

MINIPROFIL HŤ] RÓBERT PECHANEC KLAVIRISTA, KOREPETÍTOR

Narodený 1973

1987–1993 štúdium hry na klavíri na Konzervatóriu v Žiline (A. Kállay, D. Švárna)

1992–1997 štúdium hry na klavíri na VŠMU (D. Buranovský)

1990, Bern, účasť na Majstrovských kurzoch pre spev so sprievodom klavíra (B. Fassbaenderová / W. Rieger)

1992, Piešťany, účasť na Medzinárodných interpretačných kurzoch (klavír, E. Indjić)

Ocenenia: Tomassoni Klavierwettbewerb, Kolín n. Rýnom (1992, diplom), Interpretáčna súťaž pre klavírne duá, Jeseník (1992, 3. cena s J. Remencom), viaceré ocenenia so spevákmi z medzinárodných súťaží (Belvedere, Medz. spev. súťaž Lucie Poppovej, Medz. spev. súťaž M. Schneidera-Trnavského)

od roku 1993 pedagóg Cirkevného konzervatória v Bratislave

1996–1999 korepetítor na Medzinárodných interpretačných kurzoch v Piešťanoch (triedy M. Hajóssyovej, E. Blahovej)

od roku 1999 pedagóg/vokálny korepetítor na VŠMU v Bratislave



FOTO ARCHIV

Michal Palovčík svojho času na margo tvojho diplomového recitálu v Hudobnom živote konštatoval, že VŠMU „dodala slovenskému koncertnému umeniu opäť výrazný talent, do ktorého vkladáme nemalé nádeje“. Mal na mysli tvoju kariéru sóloveho klaviristu – ty si sa však programovo vydal cestou vokálnej korepetície...

Sólovej hre sa nevyhýbam – sú príležitosti, keď mám ponuku popri klavírnej spolupráci uviesť aj sólový repertoár. Zdá sa však, že som sa naozaj „upísal“ korepetovaniu spevákov.

S korepetovaním som sa stretával v podstate od začiatku štúdia na konzervatóriu – ako každý klavirista. S tým rozdielom, že k spolupráci so spevákmi ma priviedol môj strýko, prof. Kállay, ktorý bol na žilinskom Konzervatóriu nielen klavírnym pedagógom, ale aj zbormajstrom školského zboru a dlhé roky tiež Žilinského miešaného zboru. Korepetoval som všetky jeho zbory a získal som prvé cenné skúsenosti. Pri spolupráci so strýkom človek nikdy nevedel, čo ho presne čaká – stalo sa napríklad, že si zabudol noty a s poznámkou, že veď ja to už mám vedieť naspamäť, si vzal tie moje z klavírneho pultu. Inokedy ma priamo na pódiu upozornil, že zbor dnes nie je vo forme a bude spievať o tón nižšie, takže som musel pohotovo transponovať. Zaujímavé je, že aj môj vysokoškolský pedagóg Daniel Buranovský bol študentom prof.

Kállaya. Ja som po jeho odchode zo školy prestúpil k prof. Švárnej.

Myslím, že podstatným impulzom pre moju korepetítorskú budúcnosť však bola účasť ako sedemnásťročného na Majstrovských kurzoch vedených Brigitte Fassbaenderovou, ktorá pracovala so spevákmi, s klaviristami zasa jej korepetítor Wolfram Rieger. Vtedy som si ani neuvedomoval, že z toho, čo som sa dozvedel od Brigitte Fassbaenderovej, budem roky „ťažiť“. V piatom ročníku na konzervatóriu som už mal aj menší pracovný úväzok ako korepetítor. V korepetovaní som pokračoval aj počas štúdia na VŠMU – pracoval som na Cirkevnom konzervatóriu, kde sa začala moja spolupráca s profesorkou Hudecovou. Tá trvá dodnes – na VŠMU korepetujem v jej triede a v triedach Mgr. Baricovej a Mgr. Bandovej.

Čo tá najviac priťahuje na spolupráci so spevákmi?

Myslím, že je to asi taký pocit partnerského vzťahu, ktorý je, povedzme, výraznejší než pri spolupráci s inštrumentalistami. Spevák na rozdiel od inštrumentalistu nemá dostatočnú kontrolu nad vytvoreným tónom, myslím tým kvalitu či farbu tónu – takže korepetítor je akýmsi jeho vonkajším uchom, najbližšou spätnou väzbou a kontrolou. Spevák očakáva od klaviristu technické pripomienky, ale aj umelecké partnerstvo. Pri počúvaní nahrávok jedného diela s jedným spevákmi a dvoma rôznymi klaviristami je často citelný posun v celkovom poňatí diela, výstavbe a pod. – teda je tu zrejmy vplyv klaviristu na koncepciu interpretácie.

Aké má ambície mladý slovenský korepetítor?

Možnosť pracovať na VŠMU v triedach našich popredných vokálnych pedagóg-

gov je úžasná. Podľa mňa je to oveľa inšpirujúcejšie a uspokojujúcejšie ako napríklad angažmán v divadle. V škole mám možnosť vstrebať rôznorodý operný i koncertný repertoár. No a cieľ? Samozrejme, mať stáleho speváckeho partnera a s ním dostatok koncertných príležitostí. Možno z niektorých kontaktov so študentmi v škole sa neskôr vykryštalizuje trvalejšia profesionálna spolupráca. Môžem povedať, že už teraz pravidelne spolupracujem s dvoma mladými spevákmi: Alexandrom Vovkom a Erikou Čulákovou.

Vnímaš úspech partnera na speváckej súťaži aj ako tvoj vlastný?

Samozrejme, za konečným výkonom speváka sú hodiny strávené aj so mnou a na výsledku mám vždy svoj podiel. Takže cena zo súťaže je aj pre mňa satisfakciou. Myslím si, že aj speváci to tak vnímajú.

Máš vo svojom odbore nejaký vzor?

Napríklad už zosnulého „korepetítora hviezd“ Jeffrey Parsonsa, ktorý sprevádzal aj Elisabeth Schwarzkopfovú či Jessy Normanovú. Jedným z jeho posledných projektov bola séria nahrávok Schumannových piesňových cyklov s Thomasom Hampsonom, realizoval medzi inými Schubertove piesne s Luciou Poppovou. No a ďalším vzorom je určite aj Wolfram Rieger, s ktorým som mal možnosť osobne sa stretnúť na kurzoch.

Sú predstavy o rozkolísaných, emotívnych a komplikovaných speváckych povahách podľa teba pravdou, alebo len mýtom?

Myslím, že skôr mýtom, ktorý asi vytvorili veľké operné divy s hviezdami manierami. Pre mňa je spevák človek, hudobník, ako každý iný. Prípadné odchýlky v správaní sú výrazom individuality, intelektu, ale nie ich profesie. Ja som zatiaľ v tomto smere nemal negatívne skúsenosti – keď som sa napríklad rozprával so Sergejom Larinom, vnímal som ho ako normálneho človeka, nie ako hosťa Metropolitnej opery.

K akej hudbe či štýlovému obdobiu inklinuješ?

Ako poslucháč mám široký záber, profesne sa však orientujem najviac na romantický piesňový repertoár – tam cítim najväčší priestor pre sebarealizáciu klaviristu ako komorného partnera speváka.

MIESTO PRE...

EGONA KRÁKA

predsedu Spolku slovenských skladateľov

Na počiatku roku 2000 by som sa rád prihovril všetkým váženým kolegám, členom hudobnej obce Slovenska i študentom. Ocitol som sa v čele Spolku slovenských skladateľov, preto by som z tejto pozície rád poukázal na niektoré javy našej existencie, ktorých vývoj a zmeny by mali smerovať k zlepšeniu podmienok našich profesií a odbornosti. Niektorým javom sa treba prispôbiť, iným tvrdo čeliť, mnohé trpezlivo korigovať – jednoducho pristupovať k nim s rozvahou a rozumom. Isté je len to, že akýkoľvek postup musí motivovať spoločný profesionálny záujem našej hudobnej pospolitosti. Aké sú však priority, potreby a dlhodobé ciele? To je otázka, pri ktorej mnohé podotázky už boli neraz v našich radoch veľmi presne formulované, iné zasa nie. Zhodneme sa však na tom, že to, čo pociťujeme ako akútny problém budúcnosti, je problém realizácie cieľov, stabilizujúcich naše profesionálne prostredie a jeho možnosti.

Mnohí naši predchodcovia i vážení kolegovia zanechali v tomto smere úctyhodné dielo, súčasnosť nás však presvedča o tom, že mnohé ešte stojí pred nami. Napriek dehonestičným tendenciám i iným rozporom treba jasne povedať, že máme na čom budovať a na čo rozumne nadväzovať. Čaká nás však obrovská práca, ktorá musí viesť k stabilizácii našich profesionálnych pomerov, k tvorbe pracovných príležitostí, k obnove vážnosti a úcty voči našej práci a jej odmeňovaniu. Budeme potrebovať mobilizáciu síl a schopností, uvážlivosť a veľkoryosť v eliminácii nebezpečenstva ničenia toho, čo by nám mohlo

osožiť. Vyžiada si to inú komunikáciu, spoluprácu bez typicky slovenského partikularizmu, na ktorý sme si zvykli ako na jediný a účinný obranný mechanizmus pred houbou za triednym nepriateľom. Nuž nevravím, že niet dôvodu používať i dnes tento mechanizmus – bude však brániť novým formám spolupráce a združovania, bez ktorých naše profesionálne prostredie viditeľne nezveládime...



FOTO ARCHIV

Svet okolo nás sa totiž zmenil natoľko, že už vôbec nie je možné ignorovať prostredie a kontext, v ktorom umelcovo dielo a jeho tvorivosť má pôsobiť. Rozsah práce umelca ďaleko prekračuje doterajší ambit mimochodom aj preto, že na Slovensku sa nevygenerovala profesia manažéra vážneho umenia. Ponecháme teraz stranou otázku, prečo je to tak. Stačí, keď rozlíšime skutočné manažovanie umenia a tvorby od obratného dosahovania tzv. štátnej objednávky nie dotačnej, ale monopolnej povahy. Pritom je známe, že štát podporou umenia a kultúry získava nenahraditeľné hodnoty a zároveň artikel najčistejšej substancie, ktorého jedinečnosť nás nezameniteľne zblížuje s vyspelým a civilizovaným svetom. Systematickou starostlivosťou o umenie a kultúru

(konceptne a prehľadne) štát plní jeden zo základných predpokladov vyspelej komunikácie so svetom v oblasti zahraničnej politiky. Preto si táto otázka vyžaduje vecný, rozvážny a najmä odborný rozbor – a v tom sme akosi na začiatku.

Myslím si, že nemožno zatvárať oči nad všeobecnou depresiou v oblasti financií, kompetenčnou neschopnosťou a deformáciou hodnôt, prejavom bezohľadnej neúcty voči vzdelaniu. Bude nás to i naďalej nútiť viac-menej suplovať mnohé činnosti, ktoré sú pri fungujúcej delbe práce v krajinách vyspelého sveta úplnou samozrejmosťou a fungujú ako mimoumelecké profesie. Profesionálna kumulácia je svedectvom neusporiadanej spoločnosti a nám nezostane nič iné, len ju trpezlivo a bolestne prekonávať. Individualizmus tvorby nás nezabavuje povinnosťou usilovať o vzájomne prospešnú spoluprácu, zvelaďovanie prejavov profesionálnej svornosti a korektnosti. Ak budeme schopní kvalitnejšej spolupráce, povýšime spoločenský rozmer našej existencie i vážnosť umeleckej profesie – vytvoríme nové vzťahy, ktorých funkčnosť sa prejaví vo výsledkoch a úspechu. Volanie po korektnej spolupráci a vzájomne prospešnej delbe práce je aktuálne pre sociétu tvorcov a vzdelancov, lebo iba to nás vyvedie z marazmu proletárskeho hodnotového egalitárstva, prihlúpleho nacionalizmu, mediálneho imperializmu, intelektuálneho izolacionizmu i zakomplexovaného a puristického fanatizmu.

Proletarizačné egalitárstvo v oblasti práce a iných špecializovaných činností, ktoré u nás desaťročia bujnelo a zdeformovalo hodnotu vzdelania, cenu práce, hierarchiu hodnôt i zdravú spoločenskú využiteľnosť výnimočných schopností,

(Dokončenie na str. 10)

► **■** Je v tvojej profesii miesto aj pre vzrušujúce „akčné“ okamihy?

Za také by som určite označil chvíle, ktoré som strávil ako korepetítor na piešťanských interpretačných kurzoch, keď som s mnohými dielami bol konfrontovaný často po prvýkrát. Znamenalo to pohotovú hru z listu. Jeden spevák z Berlína si naštudoval celú Ravelovu operu *Španielska hodinka* – mal som doslova krvavý prst z množstva glisánd cez celú klaviatúru. Takéto skúse-

nosti sa mi však zišli neskôr, keď som ako oficiálny korepetítor Medzinárodnej speváckej súťaže Lucie Poppovej sprevádzal množstvo spevákov s rôznorodým repertoárom a koncepciami. Je to obrovská zodpovednosť – súťažiaci pricestujú väčšinou deň pred súťažou, takže nie je čas na bežné skúšanie. Spevák sa obmedzí na najnutnejšie pokyny o tempách a dynamike a je na mne, aby som ho podporil a nepokazil mu vystúpenie.

► **■** Vieš spievať?

Pri práci so spevákmi im často predspevujem. Nie je to však technicky správny prejav a ani nemám ambície byť spevákom. Takže problematiku speváckej techniky nemám osobne zažitú, ale po 13 rokoch tejto práce dokážem vďaka vycvičenému sluchu problém v spevákovom prejave zachytiť a pomenovať ho. A to je aj to, čo od klaviristu spevák očakáva – aby mal výborný sluch a schopnosť identifikovať problém.

PRIPRAVILA AS

(Dokončenie zo str. 9)

stále u nás silne doznieva. Vzoprela sa mu paradoxne iba finančná oligarchia a už tradičná vrstva novozobohatlíkov, ktorá zachvátila nielen (ako vravia i západní sociológovia) postkomunistické krajiny Európy, ale aj vyspelé krajiny Západného sveta. Okrem toho, že to výrazne konturuje narastajúcu krivku korupcie, mal by to byť pre náš štát významný signál na to, aby pochopil skutočnú hodnotu a úlohu inteligencie, vzdelanosti a vyspelého umenia v konfrontácii s degeneračnými symptómami neproduktívnych spoločenských vrstiev. Znovuvytváranie normálnych podmienok pre oblasť kultúry, umenia, vzdelania a zdravotníctva – tam by malo smerovať rozumné prispesenie štátu. Som pritom toho názoru, že mnoho problémov sme schopní riešiť aj sami v polohe vecne koordinovaného postupu.

Moje skúsenosti z uplynulých rokov v oblasti medzinárodnej spolupráce ukazujú, že sme v oblasti tvorby, kultúry a tradície prirodzene rovnoprávnymi partnermi vyspelým štátom. Finančná a hospodárska politika nášho štátu je dlžníkom kultúre a umeniu v tom zmysle, že nám musí čo najskôr umožniť stať sa rovnocennými i po stránke ekonomickej, právnej a finančnej. Rozhoduje iba miera zmysluplne vynaloženej práce. Definovať záujem štátu v oblasti umenia, kultúry a vzdelania znamená vziať tieto veci do úvahy. I pri pochopení štátnych priorít je zrejmé, že ak štát principiálne venuje starostlivosť ohrozeným sektorom strategického významu (!), je logické, že sa medzi nimi ocitnú tie fakticky najohrozenejšie: umenie, vzdelávanie a zdravotníctvo. Žijeme, dúfam, v štáte, ktorý sa s prejavmi proletárskeho egalitárstva mieni konečne vyrovnáť nielen na rovne deklaratívnej.

Som zástancom takého rozvoja a zmien, ktoré povedú k tvorbe možností, nebudú primárne zamerané proti pozitívnemu konaniu ľudí prinášajúcemu výsledky umeleckej hodnoty, povedú k zvyšovaniu pracovnej výkonnosti, k efektívnemu využitiu prostriedkov, združovaniu investičných možností (dotácie, nadačné prostriedky, príspevky súkromného sektora) a k úcte voči pracovnej sile. Kultúra a umenie potrebujú nové formy kolektívnej spolupráce, nový obraz praxe, kde sa vlastne tvoria modely spolupráce a jej konkrétnych možností, nové podoby organizácie umeleckej práce.

Žijeme vo svete, kde mediálny podvod a popularita nahrádzajú kultúrnosť a umeleckú hodnotu, kde sa slabomyseľná zábava opovážlivo zamieňa s umením. Zrútili sa kritériá posudzovania umeleckých hodnôt, vkusu, zlyhala často aj kritika, absentujú argumenty, hodnotové rebríčky nahradili peniaze. Myslím, že stojí pred nami úsilie o vytváranie povedomia o skutočnej umeleckej hodnote. Zoči-voči práci, ktorá stojí pred nami, už neslobodno márníť čas i emócie malformáciami minulosti – iba ak sa postaví do cesty evidentne pozitívnym snahám tvoriacim priestor a možnosti pre umeleckú prácu. Najväčšou prekážkou našej spoločnej práce je stále príliš malý pozitívny efekt v porovnaní s objemom vynaloženej práce. Iba vecná a rozumná spolupráca, jej obnova za každú cenu povedie k očakávanému efektu. Kľúčom k tomu je pokračovanie zveľaďovania reálne existujúcich možností, ktoré nám poskytujú naše profesijné združenia a v nich skrytá potenciálna produktívna sila. Obraciam sa na kolegov hudobníkov i študentov, ktorí sa raz ocitnú v profesionálnej praxi, aby maximálne a aktívne prispeli k obnove produktívnej sily a inštitucionálnej funkčnosti i všeobecnej potrebe spolupráce. Iba tak sa naša spoločná profesionálna budúcnosť môže črtáť zreteľnejšie. Fenomén združovania – ľudí, ideí, prostriedkov a schopností – dovedol západnú civilizáciu k životnej úrovni a na stupeň kultúrnosti, ktorý túžime dosiahnuť. Iste – dopustíme sa mnohých chýb a nedokonalostí, ale čím zdravšia spolupráca sa medzi nami vyvinie, tým budú chyby menšie a nedokonalosti zanedbateľnejšie. Úlohou štátu bude zaručiť právnosť a zákonnosť vzťahov na celospoločenskej úrovni, definovať štátny záujem v oblasti umenia a kultúry, ktorý bude potvrdením toho, že štát si je vedomý jedinečných hodnôt nášho sektora v medzinárodnom meradle. Našou úlohou je zasa usporiadať naše vnútorné pomery tak, aby boli mohutným stimulom pre kvalitnú a hodnotnú umeleckú produkciu.

Verím, že záujem o nové možnosti uplatnenia našej práce zvýši postupne pocit profesionálnej spolupatričnosti. Ospravedlňujem sa zároveň za otvorenosť, s akou som musel formulovať niektoré skutočnosti. Niet času na zbytočné ohľady, aktuálnosť mnohých javov

nadobúda hrozivé rozmery. Ostáva mi len dúfať, že moje riadky budú správne pochopené – t. j. že budú smerovať k obnove zdravej vôle v produktivitu, na konci ktorej stojí umelecké dielo. Tvrdím, že priestor si treba vytvárať, pričom odpoveďou, ako na to, je jednoducho iba pracovitnosť. Áno – je tam aj veľké riziko. Ale ak chceme niečo dokázať, musíme ho podstúpiť. Existujúce štruktúry a profesijné združenia by ho mali efektívne znižovať – či to tak bude, to závisí od nás všetkých.

Dovoľte mi, vážení členovia hudobnej obce Slovenska, aby som Vám úprimne zaželel veľa zdravia a vytrvalosti v realizácii osobných aj inštitucionálnych cieľov našej pospolitosti v novom roku. ■

v skratke

Na záver Roka Eugena Suchoňa sa uskutočnili dve podujatia venované skladateľovi. Jedno zorganizovala ZUŠ E. Suchoňa z Dolinského ul. v Dome kultúry Dúbravka. Tvoril ho koncert, na ktorom účinkovali žiaci bratislavských ZUŠ a beseda s muzikologičkou Danicou Štilichovou a jej manželom, básnikom a prekladateľom Petrom Štilichom, ktorú viedla muzikologička Danica Jakubcová.

Ďalší koncert pripravili ZUŠ M. Ruppeldta a Konzervatórium Bratislava v Kupertnej sieni Konzervatória pri príležitosti 80. výročia založenia oboch škôl. Na programe boli diela E. Suchoňa. Prítomný bol i skladateľov syn Marián s manželkou Lenkou Suchoňovou.

N. VALAŠEK

Klavirista **Peter Šándor** (1986), žiak Venceslavy Iljevskej patrí k najtalentovanejším mladým interpretom, ktorí reprezentujú Slovensko na národných aj medzinárodných súťažiach. Rok 1999 mu priniesol bohatú žatvu ocenení. V marci zažiaril na Medzinárodnej klavírnej súťaži v Košiciach ako „Najlepší slovenský účastník“ v kategórii do 15 rokov, v máji v Detskej interpretačnej súťaži v rámci festivalu J. Cikkera v B. Bystrici sa umiestnil v Zlatom pásme v 3. kategórii, v júni v klavírnej súťaži Klavírna Orava s medzinárodnou účasťou v Dolnom Kubíne získal 1. cenu a titul Laureát súťaže. V októbri na Medzinárodnej klavírnej súťaži Carla Czerného v Prahe obsadil 4. miesto a získal Čestné uznanie I. stupňa. Posledný jeho úspech sme zaznamenali v novembri m. r. na medzinárodnej súťaži Pála Kadosu v Leviciach, kde sa umiestnil na 1. mieste II. kategórie a kde mu udelili aj Mimoriadnu cenu za najlepší interpretačný výkon.

BOŽENA DLHÁŇOVÁ

Dánsko Neznáma hudobná krajina

PRIPRAVILA ALŽBETA RAJTEROVÁ

Festival Melos-Étos '99, ktorého deklarovaným cieľom je prezentácia čo najpestrejšieho obrazu súčasnej hudby vo svete i u nás doma, ponúkol roku 1999 svojim návštevníkom o. i. aj nezvyčajne sústredený pohľad na súčasnú hudbu európskeho severu: v dvoch autentických (nordických) interpretačných balíkoch zazneli diela trinástich skladateľov z Dánska, Fínska, Islandu, Nórska a Švédska – akási miniprehliadka severskej hudby v podaní švédskeho súboru bicích nástrojov Kroumata (1 koncert) a dánskeho komorného súboru Storstrøms (2 koncerty). Obidva „dánske“ koncerty, organizované v spolupráci (najmä finančnej) s Dánskym kultúrnym inštitútom a Dánskou štátnou hudobnou radou chápal zahraničný partner ako prvú príležitosť pre intenzívnu prezentáciu súčasnej severskej (najmä dánskej) hudby, a to nielen na významnom stredoeurópskom festivale súčasnej hudby, ale aj, resp. zároveň, či možno v prvom rade, v krajine, kde je hudba severu nášho kontinentu vnímaná zatiaľ skôr okrajovo. A aby sa prezentácia hudobného severu neobmedzila iba na dva koncerty Storstrøms Ensemble, aby sa hudobná verejnosť na Slovensku pri tejto príležitosti dozvedela ešte čosi viac o hudbe v Dánsku, o štruktúre a podmienkach tamojšieho hudobného života, poskytol súbor Storstrøms, hostujúci na bratislavskom festivale (spoločne s dánskym Hudobným informačným strediskom), zástupcovi našej odbornej tlače príležitosť zúčastniť sa vo svojom sídle na dánskom vidieku na niekoľkodňovom skúškovom procese s následným koncertom ako na súčasť prípravy na festival Melos-Étos. Tento pobyt doplnili rozhovory so zástupcom Dánskeho rozhlasu (Steen Frederiksen), návšteva niekoľkých kultúrnych podujatí (vrátane unikátneho múzea súčasného umenia v prímorskej Luisane severne od Kodane) i dánskeho Hudobného informačného strediska. Jeho pracovník Jens Rossel bol aj rozhladeným sprievodcom počas skutočnej kodanskej atrakcie: každoročne usporiadanej Kodanskej kultúrnej noci, počas ktorej sú všetky kultúrne inštitúcie (koncertné siene, divadlá, múzeá, HIS a pod.) takmer 24 hodín otvorené a po ukázaní odznaku, zakúpeného za symbolický poplatok, prístupné verejnosti: celá Kodaň v ten deň (do polnoci) pôsobí ako veľké púťové miesto, kde obyvatelia všetkých vekových kategórií, vrátane celých rodín, využívajú ojedinelú možnosť bezplatnej návštevy všetkých kultúrnych stánkov mesta. Bola to teda príležitosť aspoň čiastočne vniknúť do štruktúry i praxe hudobného života v Dánsku. Tento nesporne iba letný pohľad na krajinu, niekdajšiu severskú veľmoc, dnes rozlohou i počtom obyvateľov porovnateľnú so Slovenskom, oprávňuje konštatovať, že hudba v Dánsku má veľmi dobrú pozíciu. Vydybili si ju sami hudobníci.

HUDBA V DÁNSKU – HISTÓRIA (NÁČRT)

Prvá písomná zmienka o svetskej hudbe v Dánsku sa objavuje v dejinách Dánska *Gesta Danorum*, ktoré okolo roku 1200 na podnet Absalóna, arcibiskupa z Lundu, napísal Saxo Grammaticus. Hovorí sa tu opakovane o sile hudby, o strunových hudobných nástrojoch (nezachoval sa ani jeden), na ktorých údajne vynikajúco hral istý majster Hoterus. Zároveň sa Saxo opovržlivo vyjadruje o potulných hudobníkoch. Minnesängerí Tannhäuser, Frauenlob a ďalší navštevovali aj dánske kráľovské dvory; z konca 13. storočia sa zachoval zápis balady. Už zo skoršieho obdobia (1170) však sa zachovali sekvencie v *Liber daticus Lundensis*, ktoré reprezentujú najstarší kompletne zachovaný dánsky hudobný prameň; ďalšie vzácne hudobné pamiatky (sekvencie, omšové časti) sa zachovali v *Liber scolae virginis* (14. storočie). Hudba z tohto raného obdobia svedčí o kontaktoch nielen s Anglickom a Nemeckom, ale aj s Francúzskom. Pokiaľ ide o prvý záznam polyfónie v Dánsku, tu sa literatúra rozchádza: podľa jedných (Niels Martin Jensen) sa v *Ordinale S. Kanutis ducis et martyris* z roku 1170 nachádza hymnus – dvojhlasný kánon *Gaudet mater ecclesia*, podľa iných (John Bergsagel) pochádza prvý viachlasný dánsky rukopisný prameň asi z roku 1450 – organum v štýle praxe anglickej a notredamskej školy z prelomu 12. a 13. storočia (sprostredkovaná zmienka o špecifickej viachlasnej speváckej praxi Dánov a Nórov sa nachádza v britskom spise *Giraldi Cambrensis opera* z 13. storočia).

Známa je existencia trúbkového súboru na kráľovskom dvore už v 15. storočí, podobne ako súboru 18 spevákov („kantori“). Zo zachovaného medzinárodného repertoáru (nizozemskí, talianski, francúzski, nemeckí i domáci autori) tohto vokálneho súboru možno predpokladať aj existenciu inštrumentálneho súboru v tom istom období. Hoci lutherovský protestantizmus sa stal oficiálnym dánskym náboženstvom roku 1536, už niekoľko rokov skôr sa objavili duchovné spevy v dánčine: knihy žalmov, graduálov svedčia o úzkych kontaktoch medzi nemeckými a dánskymi reformátormi (oficiálny dánsky spevník Hansa Thomissona je z roku 1569). Významné pramene 17. storočia predstavujú tlače päťhlasných omší, motet a žalmov dánskeho skladateľa **Morgensa Pedersona** (?1583–?), ktorý vďaka kráľovskej podpore strávil – súčasne s Heinrichom Schützom – niekoľko rokov na štúdiách u Giovanniho Gabrieliho. Jeho *Pratum spirituale* (1620, Kodaň) svedčí o vplyve benátskeho majstra i o blízkosti k Schützovi. Spomedzi niekoľkých popredných organistov 17. storočia, pôsobiach v dánskych chrámoch a štýlovo tesne spätých s dobovou nemeckou hudbou (**Johann Lorentz**, ?1610–1689, **Christian Geist**, 1640–1711) sa nesporne ako najvýznamnejší vyníma **Dietrich Buxtehude** (?1637–1707), ktorý do roku 1668, keď dostal pozvanie do Lübecku, pôsobil v kostole nemeckej kongregácie v Helsingøre v Dánsku.

DÁNSKO:

GEOGRAFIA, OBYVATELSTVO, POLITICKÝ SYSTÉM

Rozloha: 43 093 km²;

krajina sa rozprestiera na Jutskom polostrove (3/5 územia), ktorý má jedinú pevninovou hranicu v dĺžke 67 km (s Nemeckom), a na ďalších cca 100 obývaných ostrovoch (ďalších 383 ostrovov je neobývaných). Z nich najväčší a najhustejšie obývaný (55% obyvateľstva) je ostrov Sjælland, na ktorom sa rozprestiera aj hlavné mesto Kodaň. Dopravu medzi ostrovmi zabezpečujú mosty a trajekty. Najmenšiu vzdialenosť s najbližšou morskou krajinou, Švédskom, tvorí (iba) 4,5 km široká úžina.

Ostrov Faro je súčasťou Dánska od roku 1380, s autonómiou od roku 1948.

Grónsko je oficiálne súčasťou Dánska od roku 1953, od roku 1979 je spravované rozsiahlou autonómiou.

Obyvateľstvo: 5,18 mil., z toho jedna tretina žije v Kodani (cca 1,34 mil.), spolu 86% obyvateľov žije v mestách. Najväčšie mestá po Kodani: Århus (250 000 obyv.), Odense (170 000 obyv.).

Národnosti: 97% obyvateľstva tvoria Dáni, 1,7% Nemci, 0,5% Švédi.

Veľký počet Dánov žije v zahraničí: cca 500 tis. v USA, 25 tis. vo Švédsku, 15 tis. v Nemecku.

Dánsko je konštitučná monarchia, so súčasnou ústavou platnou od roku 1963.

Náboženstvo: protestantské (ev. a. v.).

Zákonodarná moc: kráľovná (od roku 1972 kráľovná Margaréta) a jednokomorový parlament.

Výkonná moc: Štátna rada, ktorej predsedá kráľovná.

Dánska vlajka - biely kríž v červenom poli - je údajne najstaršou nepretržite používanou vlajkou na svete.

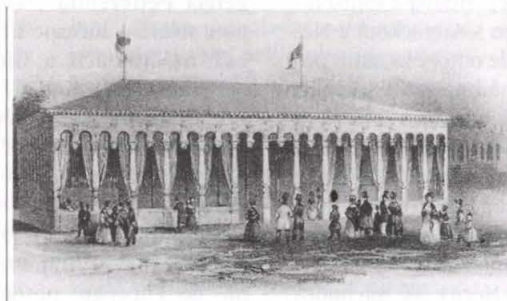
Hlavné výrobné sféry: poľnohospodárstvo (cca 60% ornej pôdy vlastní štát), živočíšna výroba, rybolov;

priemysel: stavba lodí, potravinársky, chemický a farmaceutický.

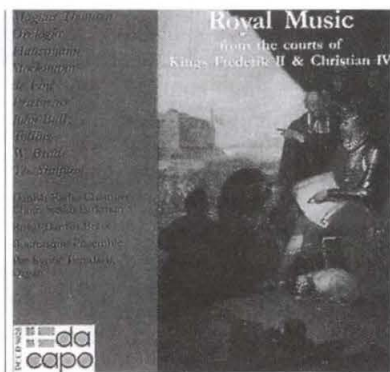
Aj svetská hudba, viazaná výlučne na kráľovský dvor, mala v 17. storočí medzinárodný charakter, nielen z hľadiska repertoáru, ale aj jeho interpretov: dánski kráľovskí hudobníci pochádzali najmä z Nizozemska, Anglicka a Nemecka. Dánski králi, ktorí pravidelne posielali svojich hudobníkov na štúdiá do Talianska, zároveň na prechodné obdobia angažovali takých renomovaných skladateľov ako **John Dowland**, **William Brade**, **Heinrich Schütz** (jeho svetské diela, písané pre kodanský kráľovský dvor, o. i. aj balet, sa žiaľ, nezachovali), **Matthias Weckmann**, **Gabriel Voigtländer**, **Kaspar Förster** a ďalší. Talianske intermédiá, francúzske balety, instrumentálna hudba (tanečné suity) tvorili jadro bohatého kráľovského hudobného repertoáru.

Hudba 18. storočia bola v Dánsku poznačená spočiatku záujmom o hamburskú operu (**Reinhard Keiser**, vedúca osobnosť severonemeckej barokovej opery, napísal rad diel pre dánsky kráľovský pár) a o francúzske divadlo. Veľký kodanský požiar roku 1728 zničil aj novú divadelnú budovu a toto dielo skazy dovŕšil kráľom Kristiánom VI. (1730–1746) nariadený pietizmus, zahŕňajúci aj zákaz divadelných predstavení. Priamym dôsledkom toho bol rozmach duchovnej hudby, reprezentovanej tvorbou pašíí, oratórií, kantát, ktoré sa stali aj umeleckou ozdobou kráľovských sviatkov a slávností. V polovici storočia začali vznikať profesionálno-amatérske hudobné spoločnosti, ktorých cieľom bolo založenie dánskej symfonickej tradície. Z nich najvýznamnejšia bola Hudobná spoločnosť (Det musikalske Societet, 1744), ktorej protitaliansky zameraný dirigent nemeckého pôvodu **Johann Adolf Scheibe** (autor najvýznamnejších dánskych duchovných diel pietistického obdobia) však nemohol zamedziť znovu rozkvitnutému nadšeniu obecnstva pre taliansku opernú tvorbu, keď sa po smrti Kristiána VI. obnovila aj činnosť opery (od roku 1748 v novej budove), kde okrem domáceho súboru hostovali aj talianske operné spoločnosti. Niekoľko rokov tu pôsobili **Ch. W. Gluck**, neskôr **Paolo Scalabrini** a najmä **Giuseppe Sarti**. V tomto období kráľ rozhodol o organizačnom pripojení svojho orchestra k opere, takže dnešný Kráľovský filharmonický orchester, resp. operný orchester je priamym pokračovateľom historickej kráľovskej kapely. V druhej polovici 18. storočia vznikol pod vplyvom francúzskej opernej tvorby dánsky singspiel, ktorého najdôležitejšie diela napísali **Johann Ernst Hartmann** (1805–1900), **Johann Abraham Peter Schulz** (1747–1800) a **Friedrich Ludwig Aemilius Kunzen** (1761–1817). S menami týchto skladateľov je spojený aj začiatok tzv. zlatého veku dánskej hudby.

Spoločenský, hospodársky a politický úpadok Dánska na začiatku 19. storočia a nekončiac sa teritoriálne problémy v jeho celom priebehu však nemohli celkom ukončiť vývoj národného kultúrneho obrodzenia naštartovaného koncom 18. storočia, keď sa umenie a najmä hudba stali prístupnejšími širším vrstvám obyvateľov. Bolo to v dôsledku vzniku hudobných spoločností, prenikania danciny do komponovanej hudby a rozširujúceho sa všeobecného vzdelania, nesporne súvisiaceho s národným hnutím, v ktorom významnú úlohu zohrávala bohatá tvorba populárnych dánskych piesní i čoraz rozšírenejšie pestovanie komornej hudby v domácnostiach a rozsiahla sieť amatérskych zborov. Štátna katastrofa rokov 1813/1814 bola sprevádzaná (možno zdanlivo paradoxne) uzákonením všeobecnej základnej sedemročnej školskej dochádzky. Aj táto skutočnosť prispela k decentralizácii dánskej kultúry, ktorá bola dovtedy sústredená do hlavného mesta, izolovaného nielen v dôsledku svojej okrajovej zemepisnej polohy, ale aj vinou ďalších špecifických geografických daností krajiny.



PRVÁ KONCETNÁ SIEŇ V TIVOLI



DÁNSKA NÁRODNÁ ZNAČKA DACAPO VYDÁVA
CD NOSIČE S HUDBOU PIATICH STOROČÍ

Roku 1827 bolo založené prvé dánske konzervatórium a roku 1836 vznikla v Kodani Hudobná spoločnosť, ktorá bola signálom a impulzom pre nový rozvoj hudobného života. Pod jej strechou pôsobili orchester a zbor, interpretujúci nielen európsku, ale aj čoraz viac sa vzťahujúcu dánsku hudobnú tvorbu. Mozart na jednej strane (**Christoph Ernst Friedrich Weyse**, 1774–1842), **Johann Abraham**



N. W. GADE

Peter Schulz, Friedrich Ludwig Aemilius Kunzen a **Beethoven (Frederik Daniel Rudolph Kuhlau, 1786–1832)** na strane druhej boli vzormi; na ich základe sa formovala dánska hudba v rukách skladateľov, ktorých väčšina nebola síce dánskeho pôvodu, ale ktorí sa stali nedeliteľnou súčasťou základov dánskeho hudobného romantizmu, inšpirovaného dánskou romantickou literatúrou a dánskym folklórom. Vďaka inštitucionalizovanému hudobnému životu sa aj súdobá európska tvorba (Weber, Liszt) stala súčasťou každodennej hudobnej praxe. **Niels Wilhelm Gade (1817–1890)**, pôsobiaci zväčša striedavo v Kodani a Lipsku, svojou tvorbou sformoval „nordický“, resp. „dánsky“ kompozičný štýl, vyznačujúci sa vždy akousi klasicizujúcou tendenciou; popri ňom najvýznamnejšími skladateľmi tohto obdobia boli **Emil Hartmann, (1836–1898)** a **Asger**

Hamerik (1843–1923) reflektujúci aj vplyv Berliozu a Wagnera. Gade sa od polovice storočia, keď sa už presadil ako výnimočný skladateľ, prednostne venoval Hudobnému spolku ako jeho dirigent a organizátor; koncerty sa od roku 1847 konali v známom kodanskom hudobnom a zábavnom centre Tivoli, kde sa Gade ako dlhoročný dramaturg a dirigent koncertných sérií stal tvorcom hudobného vkusu. Od roku 1867 bol aj organizátorom a vyhľadávaným pedagógom novozaloženého kodanského Hudobného konzervatória (dnes Kráľovská dánska hudobná akadémia).

Paralelne s čulým koncertným životom došlo v posledných desaťročiach 19. storočia aj k rozkvetu hudobného divadla, keď v kodanskej Kráľovskej opere zneli diela Verdiho i Wagnera a keď sa s úspechom presadili aj diela dánskych skladateľov (najmä **August Emil Enna, 1859–1939: Heksen, 1892**, či **Peter Erasmus Lange-Müller, 1850–1926: Vikingeblood, 1900**).

V druhej polovici storočia sa na pôde nových spolkov začala zhromažďovať mladšia generácia, ktorá oproti prevládajúcemu konzervatívnemu štýlu Gadeho nespochybniteľnej autority hľadala iné vzory; nachádzala ich v modernej francúzskej a v ruskej hudbe. Jej najvýznamnejším reprezentantom bol **Christian Frederik Emil Horneman (1840–1906)**, kto-

rého tvorba sa v ďalšom vývoji stala východiskom pre zatiaľ nesporne najväčšiu osobnosť dánskej hudby 20. storočia, **Carla Nielsena (1865–1931)**. Ten podobne ako Gade v 19. storočí ovplyvnil tvorbu prvej polovice 20. storočia, hoci jeho najvýznamnejšia tvorba (s výnimkou jeho zľudovených piesní) dlho bojovala za pochopenie v širších poslucháčskych vrstvách. Týka sa to najmä jeho rozmerného cyklu šiestich symfónií, ktoré predstavujú vyvrcholenie jeho kompozičnej tvorby. Carl Nielsen zastával tiež rad vplyvných pozícií v dánskom hudobnom živote – spočiatku ako koncertný majster Kráľovského dánskeho orchestra, neskôr ako pedagóg na Kráľovskej dánskej hudobnej akadémii (teória a kompozícia) a nakoniec ako jej riaditeľ (menovaný krátko pred svojou smrťou roku 1931).



HANS CHRISTIAN LUMBYE (1810–1874) – DÁNSKY JOHANN STRAUSS



N. W. GADE DIRIGUJE KONCERT V KODANI

Ak dánska hudba v 19. storočí hľadala a našla svoj osobitý, „škandinávsky“, „nordický“ jazyk a jej štýl bol v zásade jednotný, potom v 20. storočí dochádza k bohatej diferenciacii. V prvej polovici 20. storočia sa v Dánsku uplatnil najmä vplyv klasikov európskej moderny, s menším ohlasom sa stretla tvorba 2. viedenskej školy. Darmstadtská škola a seriálna hudba našli po druhej svetovej vojne taktiež iba ohraničenú odozvu, napríklad v diele najvýznamnejších dánskych „serialistov“ **Gunnara Berga (1909–1989)** a **Benta Lorentzena (nar. 1935)**. Dánska hudobná avantgarda totiž reagovala na európsku avantgardu individuálnymi a osobi-

DÁNSKO – HISTÓRIA V SKRATKE

Prvý pevný štátny útvár: cca 950 po Kr.

960 po Kr. – prijatie kresťanstva,

11. stor. (Knut Veľký) – početné výboje, expanzia územia, siahajúceho od Estónska po Britániu, vrátane severného Nemecka,

1167 – založenie mesta Kodaň,

13. stor. – rozpad východnej časti ríše,

1282 – prvá dánska ústava,

1397 – spojenie troch severných ríš: Dánsko, Nórsko, Švédsko (kalmarská únia),

1478 – prvá univerzita v Kodani,

1523 – koniec únie so Švédskom,

1536 – prijatý lutherský protestantizmus ako štátne náboženstvo,

1576–1597 – Tycho der Brahe pôsobil na dánskom kráľovskom dvore,

17. stor. – v rámci 30-ročnej vojny početné výboje za účelom teritoriálnej expanzie, 1660 porážka od Švédska a vrátenie švédskych území, odvtedy platné švédsko-dánske hranice,

1728 – veľký požiar, ktorý zničil Kodaň,

1788 – zrušenie nevoľníctva,

1807 – konflikt s Anglickom, zničenie dánskej flotily a požiar, ktorý spustošil centrum Kodane,

1813, resp. 1814 viedenský kongres – štátny bankrot; za vojenskú účasť na strane Napoleona sa muselo Dánsko po takmer 450 rokoch zriecť Nórska v prospech Švédska,

1848–1850 – prvá šlezvická vojna,

1849 – prijatá prvá demokratická ústava,

1864 – druhá šlezvická vojna, Šlezvicko a Holštajnsko odovzdané Prusku, prijatá dodnes platná dánska neutralita,

1901 – uzákonený parlamentarizmus,

1920 – na základe referenda Šlezvicko opäť pripojené k Dánsku,

1939 – zmluva s Nemeckom o neútočení,

1940–1945 – obsadenie a okupácia Dánska hitlerovským Nemeckom.



CARL NIELSEN, KTORÝ SA ROKU 1928
PO DLHŠOM POBYTE VO VIEDNI CESTOU
DO VLASTI ZDRŽAL NA LIEČEBNOM
POBYTE NA SLIACHI

FOTO ARCHIV

tými, nedogmatickými štýlmi (experimentovalo sa s novou jednoduchosťou, s happeningmi, s otvorenou formou). V 50. rokoch sa etablovala elektroakustická hudba, ktorej sa venovali mnohí spomedzi popredných skladateľov doby, o. i. aj najvýznamnejšia osobnosť dánskej hudby po Carlovi Nielsenovi – **Per Nørgård** (nar. 1932), ktorého diela sú v istom zmysle nadväzovaním na nordickú národno-modernistickú líniu Nielsena a Sibelia.

O štýlovej mnohosti súčasnej dánskej hudby

sa mohli presvedčiť aj návštevníci oboch koncertov dánskeho súboru Storstrøms na festivale Melos-Étos '99, kde

zazneli diela reprezentatívneho prierezu bohatej autorskej palety (o. i. G. M. Pedersen, nar. 1943, Ole Buck, nar. 1945, Niels Rosing-Schow, nar. 1954, Wayne Siegel, nar. 1953, Niels Marthinsen, nar. 1963, Karsten Fundal, nar. 1966); na doplnenie tohto výberového zoznamu treba spomenúť mená ako Karl Aage Rasmussen, nar. 1947), Poul Ruders (nar. 1949) a ďalšie.

Dôsledná decentralizácia a vznik nových inštitúcií (popri Kodani sa ďalšími hudobnými centrami stávajú Århus, Ålborg, Odense, Esbjerg) viedli k rozsiahlej demokratizácii hudobnej kultúry, ktorej inštitucionálna báza dostala v posledných desaťročiach záruku pre budúcu existenciu v celosvetovo ojedinelom Hudobnom zákone.

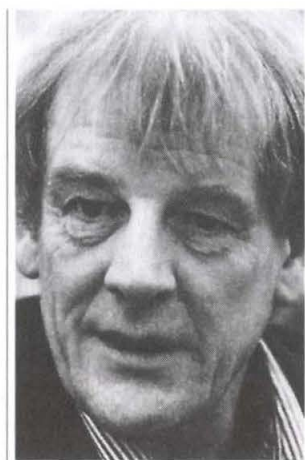


FOTO ARCHIV

PER NØRGÅRD

DÁNSKA HUDOBNÁ KULTÚRA DNES

Hudobný život v Dánsku sa opiera o niekoľko storočí trvajúcu tradíciu profesionálnych inštitúcií (kráľovské divadlo, orchester) a o minimálne dvestoročnú tradíciu amatérskeho pestovania hudby, ktoré v súčasnosti nadobudlo úctyhodné parametre: 230 hudobných škôl s asi 110 000 žiakmi, 1213 zborov, amatérske komorné a orchestrálne združenia, Jeunesse Musicale, veľké množstvo hudobných spoločností, festivalov a pod.

Profesionálni hudobníci sa vzdelávajú na piatich konzervatóriách – v Kodani, Århuse, Odense, Esbjergu a Ålborgu – alebo v špeciálnych kurzoch Opernej akadémie či na Konzervatóriu rytmickej hudby. Konzervatóriá majú svoje vlastné súbory, orchestre, organizujú vlastnú koncertnú sezónu. Absolventi konzervatórií sa môžu uchádzať o miesta v niekoľkých regionálnych orchestroch – v Kodanskom symfonickom orchestri (Sjællands Symfoniorkester), v Symfonicom orchestri Odense, v Sonderjyllands Sinfoniorkester (na hraniciach s Nemeckom), v Ålborg Symfoniorkester a v Århus Symfoniorkester, ďalej v Det Kongelige Kapel (Kráľovský dánsky orchester, založený roku 1448, pôsobiaci ako operný i symfonický orchester), Radiosymfoniorkester (Dánsky štátny rozhlasový orchester), i v rade komorných súborov (z nich viaceré sa špecializujú na interpretáciu súčasnej hudby); niektoré sú podporované krajskými úradmi, iné dostávajú v trojročných projektoch štátnu subvenciu, aby sa ich členovia mohli naplno sústrediť na prácu v súbore a nemuseli ju vykonávať popri svojom hlavnom zamestnaní. Dánski skladatelia, sústredení v Zväze dánskych skladateľov, sú častými spolupracovníkmi takýchto súborov ako ich členovia, umeleckí vedúci či riaditelia festivalov.

Kľúčovú úlohu v dánskom hudobnom živote zohráva Dánsky rozhlas, ktorého úlohou je šíriť, zaznamenať a dokumentovať tvorbu i prax hudobného života. Rozhlas poskytuje svoje štúdiá i svojich hudobných režisérov a zvukárov pre ko-

merčné nahrávky, pokiaľ je umožnené ich vysielanie na klasickej hudobnej kanáli.

V oblasti vydavateľskej pôsobí štátom podporované hudobné vydavateľstvo *da'capo*, ktorého úlohou je nahrávanie súčasnej i staršej dánskej hudby. Popri ňom pôsobí v Dánsku rad menších nahrávacích spoločností. V oblasti vydávania hudobnín sú rozpracované súborné edície diel C. Nielsena a W. Gadeho.

Hudobné divadlo v Dánsku má 250-ročnú tradíciu v Kráľovskom divadle v Kodani a v jeho opernom a baletnom súbore, ten sa však v posledných desaťročiach venuje takmer výhradne tradičnému opernému repertoáru. Popri ňom pôsobí ako najvýznamnejší neštátny hudobnodivadelný súbor Jutlandská opera (Dánska národná opera), ktorá nemá stálu divadelnú scénu a svoje poslanie plní z veľkej časti formou zájazdovej činnosti. Je to súbor, ktorý sa od svojho založenia venuje aj súčasnej dánskej opernej tvorbe (o. i. naštudoval dve opery popredného dánskeho autora 20. storočia Pera Nørgårda: *Gilgameš* a *Božské Tivolí*); najväčším úspechom tohto súboru bolo doteraz ojedinelé kompletne predvedenie Wagnerovho *Prsteňa* v Dánsku... Celkom nezávislou opernou scénou so širokým repertoárom, zahŕňajúcim aj súčasnú operu je Hudobnodramatické divadlo (Musikdramatisk Teater). Ďalšie malé operné scény dopĺňajú pestrý obraz hudobného divadla, hľadajúc neraz alternatívne námety, netradičné prostredie i netradičné inscenácie: Letná opera Århus, Funen Opera, Opera Nord a najmä tzv. Iná opera (The Other Opera), súbor i divadlo zamerané výlučne na súčasnú tvorbu.

Dánska muzikológia má svoje sídlo v Kodani v Ústave hudobnej vedy (od roku 1895) a v Århuse (od roku 1946), roku 1954 vznikla Dánska spoločnosť pre hudobný výskum a roku 1990 v Ålborgu Ústav pre hudobnú terapiu. Hudobná veda a publicistika majú k dispozícii niekoľko časopisov, najstarší z nich je *Dansk Musiktidsskrift* (od roku 1925).

Dánsky umelecký fond

Funkčnosť dánskeho umenia zabezpečuje o. i. Dánsky umelecký fond, v ktorom fungujú výbory pre všetky umelecké oblasti, pričom výbor pre hudbu sa roku 1996 rozdelil na dve oddelenia: pre klasickú a pre populárnu hudbu. Každý výbor je trojčlenný, šiesti z predsedov týchto výborov tvoria výbor predsedov, voliacich si vlastného predsedu a podpredsedu na obdobie jedného roka. Táto Rada fondu zodpovedá za celú činnosť Fondu vrátane jeho financií a každoročne podáva správu o svojej činnosti ministrom kultúry. Trojčlenné výbory sú samostatné; plne zodpovedajú za prostriedky, ktorými disponujú, a ich rozhodnutia sú nespochybniteľné (pokiaľ dodržiavajú zákon a nadväzné pravidlá). Trojčlenné výbory menuje na tri roky minister kultúry, z toho dvoch na základe nominácie Rady fondu, jedného nominuje priamo minister, a to po konzultácii s Radou fondu. Predsedov výborov určuje minister, pričom oba hudobné výbory majú spoločného predsedu. Členstvo vo výbore sa nemôže predĺžiť na ďalšie priamo nadväzujúce obdobie. Počas pôsobenia vo výboroch nemôžu jeho členovia vykonávať iné zodpovedné funkcie, minister však môže z tohto pravidla udeliť výnimku. Fond udeľuje podporu výlučne dánskym umelcom, výnimočne aj zahraničným uchádzačom. Výbory pre hudbu udeľujú granty skladateľom na tvorbu, ale aj interpretom, ktorí majú uviesť dielo podporovaného skladateľa, resp. na vydanie diel.

Osobitnou formou grantu je celoživotný grant, udeľovaný za mimoriadne umelecké činy.

Členstvo vo výboroch je platené.

Hudobný zákon

Ojedinelou skutočnosťou dánskeho hudobného života je Hudobný zákon, stanovujúci celoštátnu a regionálnu inštitucionálnu štruktúru v oblasti hudby, zaručujúci ich existenciu a funkčnosť a poskytujúci jednoznačné pravidlá hry. Je výsledkom spoločnej vôle predstaviteľov hudobného života v Dánsku. Účinnosť nadobudol roku 1976, s doplnkami z 90. rokov.

Zákon ustanovuje štátnu hudobnú radu a Krajské (regionálne) hudobné rady. Ich úlohou je podpora hudobného života v Dánsku a dánskej hudby v zahraničí (regionálne rady podporujú regionálne a miestne aktivity a poskytujú odpo-

rúčania Štátnej hudobnej rade). Štátna hudobná rada je poradným orgánom pre štátne úrady a inštitúcie v otázkach týkajúcich sa hudby. Hudobná rada vyslovuje konečné rozhodnutia vo veci udeľovania štátnej subvencie.

Štátna subvencia prislúcha profesionálnym regionálnym orchestrom (Århus, Ålborg, Odense, Južný Jutland, Kodaň), zborom a súborom; koncertom, koncertným priestorom, festivalom, školským koncertom a hudobnému divadlu; experimentálnej hudobnej výchove, amatérskym súborom a zborom pokiaľ spĺňajú určité umelecké kritériá; informačným, dokumentačným a publikačným aktivitám; iným aktivitám na podporu dánskej hudby doma i v zahraničí. Pre niektoré činnosti sa predkladajú plány ministrovi kultúry.

Hudobný zákon zahŕňa aj hudobnú výchovu mládeže i dospelých v hudobných učilištiach, pričom v spolupráci so Štátnou hudobnou radou určuje štatúty, základné náplne týchto učilíšť minister kultúry. Zákon vymedzuje aj otázku platov učiteľov a školného, otázku hudobných nástrojov týchto učilíšť, ďalšieho vzdelávania učiteľov, nových metód výučby a pod.

Zákon vymedzuje hlavnú úlohu regionálnych symfonických orchestrov, ktorá spočíva v koncertnej činnosti zahŕňajúcej širokospektrálny repertoár staršej a novej hudby vrátane hudby severských štátov a najmä diel dánskych autorov komponovaných po roku 1900. Orchestre v prijateľnom a umelecky zastupiteľnom rozsahu stoja k dispozícii aj hudobnodivadelným produkciám, konzervatóriám i ako profesionálne štúdiové orchestre, spolupracujú s inými orchestrami a inštitúciami a vystupujú na rôznych miestach v rámci svojho regiónu i mimo neho. Regionálne orchestre sú nezávislé inštitúcie, ktorých štatúty schvaľujú popri ministerstve kultúry aj lokálne, resp. regionálne úrady. Štát podporuje aj mimoriadne projekty týchto orchestrov a poskytuje podporu na koncertné zájazdy v Dánsku a v zahraničí.

Deväťčlennú odbornú štátnu hudobnú radu menuje minister kultúry na štyri roky a zákon stanovuje aj nomináciu jej členov. Predĺženie členstva v Rade je možné iba raz. Štátna hudobná rada je kontrolovaná Radou reprezentantov veľkých inštitúcií, organizácií a záujmových skupín dánskeho hudobného života.

Zákon stanovuje aj spôsob hospodárenia, účtovania a auditu Štátnej hudobnej rady a regionálnych hudobných rád. ■

HUDBA V PRAXI

STORSTRØMS KAMMERENSEMBLE, resp. Danish Chamber Players vznikol roku 1991 a čoskoro sa vypracoval medzi vedúce komorné súbory v Dánsku. Vzhľadom na špecifickú nástrojovú kombináciu sa vyznačuje svojším zvukom a osobitým repertoárom siahajúcim od renesancie do súčasnosti s akcentom na súčasnú dánsku hudbu. Dánski komorní hráči sídlia na statku Fuglsang v zámku z 19. storočia na ostrove Lolland, nadväzujúc takto na bohatú hudobnú tradíciu tohto pôvabného miesta, kde hľadali odpočinok a inšpiráciu o. i. Carl Nielsen i Edvard Grieg.

Úspechy Dánskych komorných hráčov sa viažu najmä na spoluprácu pri projektoch súčasnej hudby, aj na experimentálne hudobné divadlo. Súbor pravidelne vystupuje v Dánskom rozhlase, v Kráľovskej opere a je pravidelným hosťom národných hudobných festivalov. Účinkoval v rôznych európskych krajinách, v Singapore

a v Austrálii. Roku 1996 sa stal držiteľom Ceny dánskej hudobnej kritiky. Svoj repertoár zaznamenal na viaceré kompaktné disky domácich (najmä da' capo) i zahraničných značiek (EMI). Riaditeľom súboru je Finn Hansen.

■ **Ste riaditeľom Storstrøms Ensemble, jedného z viacerých dánskych komorných súborov, ktoré popri symfonických orchestroch dostávajú finančný príspevok z verejných prostriedkov...**

Tieto komorné súbory pôsobia podľa takých istých pravidiel ako veľké orchestre, majú však iný spôsob práce a inak chápané pôsobisko – je ním celý región. Predovšetkým sa snažia vybudovať kontakty s miestnymi úradmi. Súčasťou práce hudobníkov je hudobnopedagogická činnosť a uvádzanie komornej hudby v rozmanitých zoskupeniach. Tri razy do roka vytvoria symfonický orchester spolu s amatérmi a učiteľmi



FUGLSANG – KAŠTIEL NA OSTROVE LOLLAND, SÍDLO STORSTRØMS ENSEMBLE

hudby, ktorí sa v rámci tej istej komunity každý druhý rok vystriedajú, a organizujú koncerty. Takže tieto regionálne súbory sú vlastne zodpovedné za udržanie a rozvíjanie hudobného života v tej-ktorej oblasti krajiny. K dirigentskej spolupráci prizývame najmä dánskych, veľmi často mladých dirigentov.

☒ Repertoár týchto profesionálno-amatérskych produkcií?

Ide o štandardný, skôr tradičný repertoár. Menej sa hráva veľmi náročný repertoár, teda raný klasicizmus a súčasná hudba. Najbližší program obsahuje Beethovenovu 5. symfóniu.

☒ Z akých sociálnych, resp. profesijných skupín obyvateľov sa zoskupujú tieto amatérske súbory?

Tradičia amatérskeho orchestrálneho muzicovania je v Dánsku živá. Jadro týchto profesionálno-amatérskych zoskupení tvoria naši hudobníci, ich študenti (hra v orchestri je súčasťou výučby), ostatní učitelia (je to pre nich veľmi dôležité, veď týmto spôsobom získavajú praktické skúsenosti). Ale prichádzajú aj vynikajúci amatéri z Kodane.

☒ Spolupracujete so školami?

Hudba, resp. hudobná výchova sa zo všeobecno-vzdelávacích škôl vytráca aj v dôsledku nedostatku hudobne vzdelaných učiteľov a nedostatku času pre hudbu. Naš súbor ponúka ško-



FUGLSANG – HUDOBŇNÝ SALÓN

lám každoročne niekoľko koncertov. Pripravovali sme aj hudobno-divadelné a iné špeciálne projekty pre školy, ktoré boli veľmi vítané. Koncerty i špeciálne projekty organizujeme priamo v školách.

☒ Práca súboru tým však nie je vyčerpaná...

Naš súbor spolupracuje aj s Kráľovskou operou, jediným operným divadlom v tradičnom zmysle: zúčastňuje sa na produkciách, vyžadujúcich menšie inštrumentálne obsadenie, ako je napríklad inscenácia *Orfěe* Phila Glassa, na ktorej sme sa podieľali a pod. Mimochodom, sú to produkcie, ktoré sa realizujú v iných priestoroch, mimo budovy Kráľovskej dánskej opery.

Spolupracujeme aj s vynikajúcim, medzinárodne renomovaným 16-členným dánskym vokálnym súborom *Ars nova*.

☒ Existujú v Dánsku aj menšie komorné zoskupenia (napríklad sláčikové kvartetá), ktoré, podobne ako váš súbor Storstrøm, sú financované zo štátnych, resp. regionálnych zdrojov?

V minulosti existovali štátom podporované kvartetá, dnes sa to pomínulo, členovia kvartet sú zamestnaní v orchestroch a väčších súboroch a komornej hudbe sa venujú popri svojom zamestnaní. ☒

Hudba v Dánskom rozhlase

V dánskej hudobnej kultúre zohráva verejnoprávny Dánsky rozhlas kľúčovú úlohu. O zásadách jeho činnosti porozprával čitateľom HŽ Steen Frederiksen, dlhoročný vedúci Hudobného oddelenia Dánskeho rozhlasu.

☒ Aká je pozícia klasickej hudby vo verejnoprávnom Dánskom rozhlase?

V súčasnosti má Dánsky rozhlas 98-členný symfonický orchester, ďalej 43-členný orchester pre zábavnú hudbu, ktorý do roku 1984 hral zábavnú, populárnu a tanečnú hudbu, no ktorého funkcia sa medzičasom zmenila. Okrem toho máme jazzový orchester – big band, ktorý práve oslávil 35. výročie svojho vzniku. Ďalej tu je popri dievčenskom zbere veľký miešaný zbor, považovaný za jeden z najlepších na svete. Má 31 členov s plným úväzkom, je to teda v jadre komorný zbor, ktorý pre veľké produkcie rozširujeme o zmluvne zabezpečených profesionálnych zborových spevákov: každoročne sa koná výberové kolo, kde všetci zmluvní členovia – teda asi 60 spevákov – musia prejsť predspevaním, čím umožníme

každoročnú obnovu zboru. Samotný komorný zbor je veľmi kvalitný, spolupracuje so špičkovými orchestrami, napríklad s Viedenskými filharmonikmi a pod.

☒ Akého charakteru sú hudobné produkcie Dánskeho rozhlasu?

Rozhlas je sám koncertným usporiadateľom: každý týždeň je koncert symfonického orchestra, raz-dvackrát mesačne zborový koncert, raz mesačne koncert big bandu. Okrem toho máme koncertný cyklus pre novú hudbu, týždenné komorné koncerty, ako aj komorné koncerty so zahraničnými sólistami, hosťujúcimi s orchestrom. V praxi to znamená, že v produkcii Dánskeho rozhlasu sa každý deň koná koncert a všetko sa zároveň nahráva. Cieľom rozhlasu je vysielat čo najviac priamych prenosov: každý večer vysielame live-koncert. To, pravda, nie je dostačujúce: okrem toho sa produkujú nahrávky.

☒ Dánsky rozhlas je teda zároveň jedným z najväčších koncertných usporiadateľov v krajine.

Naše vlastné telesá sú srdcom hudby v rozhlase. Popritom však realizujeme množstvo nahrávok v celom Dánsku, najmä komornú hudbu. V Dánsku existuje 5 ďalších krajských/re-

gionálnych orchestrov: jeden na juhu blízko Nemecka, v Jutlande, v Århuse, ďalší v Ålborgu, potom v hlavnom meste stredného dánskeho ostrova Fyn (rodného ostrova Hansa Christiana Andersena i Carla Nielsena) – v Odense. Piatym regionálnym orchestrom je Kodanská filharmónia, ktorá je štátnym orchestrom pre najväčší dánsky ostrov – Sjælland. Tento orchester hrá týždenne dva–tri koncerty mimo svojho sídla. V Kodani teda máme rozhlasový orchester, Sjællandský symfonický orchester (mestský orchester) a okrem nich ešte Kráľovskú kapelu, čiže operný orchester, ktorý má aj svoje symfonické koncerty.

■ Z akých prostriedkov realizuje svoju činnosť Dánsky rozhlas?

Pôvodne bol Dánsky rozhlas štátnou inštitúciou, no pred tridsiatimi rokmi došlo k zmene, po ktorej už nepodlieha priamo Ministerstvu kultúry, ale je samostatný, i keď nie je privatizovaný. Žije z koncesionárskych poplatkov.

Okrem tohto právneho postavenia sa však zmenilo aj postavenie rozhlasu v spoločnosti. V minulosti bol Dánsky rozhlas veľmi uzavretou organizáciou a bolo veľkou ctou vystupovať v ňom. Asi pred pätnástimi rokmi sme ho začali otvárať voči verejnosti: iniciovali sme spoluprácu nielen s hudobníkmi, ale aj so zastupiteľskými organizáciami hudobníkov, so zväzmi interpretov a skladateľov, ktorí chceli mať vplyv na rozhlas. Postupne sa utváral dialóg. Vytvorili sme 25-člennú Hudobnú radu, ktorú tvoria po jednom zástupcovia za malé komorné orchestre, za symfonické orchestre, za zväz skladateľov, za štátnu hudobnú radu, za HIS atď.). Rozhlasovú Hudobnú radu teda tvoria ľudia, ktorí nám môžu povedať niečo o tom, čo robíme dobre a čo zle. A my zase môžeme povedať, v čom potrebujeme ich podporu. Napríklad v istom období bol v Dánskom rozhlase boj o frekvencie FM – bol to boj politický, v ktorom sme potrebovali podporu. Takto sme sa mohli vzájomne podporovať a proces dospel tak ďaleko, že vzťah sa zmenil zo zápasu rozhlasu s hudobnou obcou na spoločný zápas za spoločnú vec. Išlo o budúcnosť, keď komercia má kontrolovať všetky frekvencie a kanály a Dánsko bude zaplavené cudzou kultúrou zo satelitov i z komerčných kanálov. Ak má dánsky hudobný život prežiť v médiách, potom existuje jediná možnosť: Dánsky rozhlas. Naši partneri – teda hudobná obec – to pochopili. Navzájom sa potrebujeme. Je potrebné zabezpečiť existenciu dánskych skladateľov, dánskych hudobníkov, teda dánsky hudobný život. A musí existovať aj vedomie dánskej kultúry, ktorého budúcnosť je ohrozená. Zažili sme to s populárnou hudbou: pred dvadsiatimi rokmi sme v Dánsku mali veľa vlastnej populárnej hudby, tak ako vy dnes máte svoju slovenskú, slovensky spievanú populárnu hudbu. To v Dánsku už neexistuje. Všetko prichádza z Anglicka a Ameriky... Dánska populárna hudba vymrela. Išlo to veľmi rýchlo... To isté sa môže stať aj s klasickou hudbou. Preto vznikla symbióza rozhlasu s hudobným životom, s hudobnou obcou: žijeme jeden z druhého. Samozrejme, je našou úlohou tlmočiť aj to, čo sa deje v zahraničí, ale našim cieľom bolo dať príležitosť Dánom informovať sa o vlastnom hudobnom živote. Spolupráca je teraz veľmi intenzívna.

■ Ide vám o zachovanie identity dánskeho hudobného života. Ako reagujú dánski hudobníci na potrebu hrať dánsku, teda aj súčasnú dánsku hudbu?

Predovšetkým: nikto nič nemusí. Určili sme niekoľko cieľov. Jedným z nich bol ten, aby najmenej 40% našej produkcie bola produkcia vlastná, dánska. Z toho zasa najmenej 20% má tvoriť nová hudba, minimálne 20% dánska hudba, naj-

menej 30–40% s dánskymi interpretmi. Hudobníci reagujú pozitívne, pre nich je potešením hrať dánsku hudbu. Nevylučujeme Beethovena ani Mozarta, robíme aj produkcie, kde dánsky umelec hrá napríklad Chopina – ale nie je toho priveľa.

■ Ako reaguje obecenstvo?

Pozitívne. Povedali sme: našou prioritou je dánska kompozičná tvorba a dánski interpreti. Každý to vie.

■ Existuje osobitný hudobný, kultúrny kanál pre vysielanie klasickej hudby?

Áno. Vysielame 24 hodín denne. 1. program vysielá 18 hodín od 6. do 24. h. To je kultúrny kanál: literatúra, spoločenské otázky, dokumenty, správy. Potom existuje kanál pre populárnu hudbu a ďalej regionálny kanál.

■ Štatistiky o poslucháčoch, o pomere počtu počúvateľnosti kultúrneho kanála?

Je zaujímavé, aké pestré sú poslucháčske vrstvy. Na 2. kanáli vysielame klasiku, jazz a trošku ľudovej hudby (1–2 hodiny týždenne). V priebehu jedného týždňa počúva náš kanál 30% Dánov, teda takmer polovica. Podobne je na tom prvý – kultúrny kanál. Populárny kanál, samozrejme, má viac poslucháčov. Je to naplánované tak, že cez deň nevysielame príliš náročnú hudbu, napríklad Pendereckého a pod., to príde až po 19. hodine. Keď poslucháči došli na to, že hudba, ktorú počúvajú cez deň, je taká krásna, odrazu došlo k nárastu poslucháčov. Doteraz sme tým prekvapení.

■ Vráťme sa k spolupráci so zástupcami hudobného života...

Spočiatku sme mali veľmi zlé zmluvy s hudobníkmi. Zakaždým, keď sme niečo nahráli, museli sme pri druhom vysielaní zaplatiť 50% z honorára. Nemohli sme teda veľa vyselať. Tým však dánsky poslucháč prišiel o príležitosť počúvať dánsku hudbu v želanom pomere. Ak sme chceli mať dánsky profil, museli sme zmeniť zmluvy. Podľa novej zmluvy zaplatíme pri opakovanom vysielaní hudobníkom toľko, ako keby sme vysielali z hudobného nosiča, teda z CD – tzv. royalties. Odrazu sa zvýšil počet vysielaní našich nahrávok s dánskymi umelcami. Spočiatku boli mnohí hudobníci proti tomu, ešte dodnes sú niektorí nespokojní. Ale spolok hudobníkov pochopil, že bolo nevyhnutné vyselať viac. Preto súhlasili. Máme s profesionálnymi spolkami aj špeciálne spoločné projekty: skladatelia robia relácie o skladateľoch, ktoré my produkujeme, predávame do zahraničia iným rozhlasovým staniciam. Ak máme projekt, na ktorý nám nestačia peniaze, potom na jeho výrobu prispieje hudobná únia.

■ Z čoho žijú spomínané spolky? Zo štátnej subvencie?

Nie. To sú záujmové odborné organizácie. Hudobníci platia mesačne určitý poplatok (cca 500,- dánskych korún). Z toho dostávajú dôchodok, podporu v nezamestnanosti, z týchto peňazí sa organizujú aj kurzy (práce s počítačom a pod.). Určitý objem financií dostávajú spolky aj z vysielania prostredníctvom kábla, satelitu. To je zákonom stanovené.

■ Zdá sa, že v Dánsku dobre funguje koordinácia medzi tými, čo sú zodpovední za hudobnú kultúru...

Peňazí je dostatok z predaja CD, hudobní, z vysielania hudby – to predsa prináša milióny. Tie sa vracajú aj zo zahraničia. Okrem toho má každý súbor aj svoje vlastné záujmy – koncerty, zájazdy, nahrávky. A existuje rad nadácií a fondov, zväčša pri súkromných firmách, o ktoré sa možno uchádzať. ■

Alexander Moyzes

Poëtická suita pre husle a klavír op. 35

Ľubomír Chalupka

Pre prvé desaťročie kompozičnej činnosti Alexandra Moyzesa, vedúcej osobnosti generácie slovenskej hudobnej moderny formujúcej sa v medzivojnovom období, bolo príznačné, že v súlade s vlastnou predstavou o profesionalizme slovenskej hudby sa usiloval tvorivo obsiahnuť pomerne širokú paletu hudobných druhov a žánrov. Od roku 1928, keď sa mladý, 22-ročný absolvent pražského Konzervatória po prvýkrát predstavil bratislavskému publiku, napísal v spomenutom období vyše 30 skladieb, m. i. dve symfónie, tri symfonické predohry, symfonickú suitu *Dolu Váhom*, kantátu *Demontáž*, rozhlasovú operu *Svätopluk*, vokálno-inštrumentálne úpravy ľudových piesní určené pre rozhlasové vysielania ako aj nezanedbateľné množstvo hudby k rozhlasovým a divadelným hrám; komornú tvorbu reprezentujú *West pocket suita* pre husle a klavír, *Sláčikové kvarteto*, *Dychové kvinteto*, klavírne skladby, piesňové cykly *Farby na palete*, *Cesta* i zbory. Počas pomerne krátkeho času prešiel Moyzes prudkým štýlovým vývojom, poznačeným hľadaním a cíbením získavaných podnetov, siahajúcich od romantizujúcej a o tradičné normy kompozičného remesla opretej estetiky svojich pražských pedagógov Otakara Šína a najmä Vítězslava Nováka cez poznanie francúzskeho impresionizmu, na druhej strane cez pestovanie citlivosti voči slovenskému hudobnému folklóru až po vrstvy dobovej avantgardnej orientácie, zastúpené jazzom, antiromantickým civilizmom a drsnou expresivitou. Z tejto zvrásnenej, až protirečivej inšpiračnej palety sa formoval skladateľov individuálny profil, príznačný obrusovaním konfrontačných plôch, založený na ideí tvarovo-motivickej koncentrácie skladobného celku, citovej zdržanlivosti a nadhľadu, na sympatii voči programovým východiskám vlastnej (Svätopluk, symfonické *Tri skice o Bratislave*) alebo sociálnej tematiky (kantáta *Demontáž*, predohry *Nikola šuhaj*, *Jánošíkovi chlapi*), stvárnovanej s minimom ilustratívnosti a vonkajškového dramatismu.

Moyzesova nekompromisná snaha o technickú precíznosť kompozičného výkonu – charakteristická aj pre jeho dlhoročnú pedagogickú činnosť – sa prejavila už v polovici tridsiatych

rokov v autokritickom zásahu do vlastnej absolventskej práce, *1. symfónie*, a výrazne kulminovala v rokoch 1939–1945. Vtedy skladateľ revidoval niektoré svoje staršie skladby – zo *Siedmich klavírných štúdií* vytvoril *Klavírnu sonátu*, inštrumentovaním *Dychového kvinteta 3. symfóniu*; z pôvodného celku *2. symfónie* vyňatá druhá časť sa v doplnenom tvare stala piesňovým cyklom *Cesta* a v tom čase vznikla aj definitívna verzia *Sláčikového kvarteta* i symfonickej suity *Dolu Váhom*. Paralelne s týmito adaptačnými prácami siahal Moyzes aj k novému odvetviu vlastného kompozičného záujmu, k inštrumentácii predlôh iných skladateľov – konkrétne k orchestrácii klavírných skladieb J. S. Bacha (*Francúzska suita d mol*, č. 1,

Prelúdiá a fúgy es mol č. 8 a *b mol* č. 22 z 1. dielu *Dobre temperovaného klavíra*), svojho učiteľa Vítězslava Nováka (*Zbojnícka sonatína*, *Vianočná sonatína*) i niektorých diel otca, Mikuláša Moyzesa (predohra *Naše Slovensko*, balada *Ctibor*, *Tri ženské zbory*). Mohol pritom rozvíjať vlastnú predstavu o zvukovo-farebných a expresívnych dispozíciách orchestrálného zvuku, predstavu jednak viazanú na novoromantické dedičstvo dynamicky koncipovanej hudby bohaté na vzrušivé kontrasty, masívnosť, exaltovanosť a emocionálnu nasýtenosť, jednak korigovaných klasicizujúcimi tendenciami a normami tektonickej disciplíny.

V tejto tvorivej etape temer nezvýšil priestor pre vznik novej pôvodnej skladby – s výnimkou *Poetickej suity* pre husle a klavír, vytvorenej v prvej polovici roku 1940. Voľbou komornej zo-

stavu Moyzes kompenzoval svoj záujem o tvarovacie možnosti orchestrálného zvuku, v protiklade k rozhlasovým a scénickým hudbám zo sklonku 30. rokov sa uchýlil do sveta intímnej invencie, vo víre dobových spoločensko-politických zmieň (prvý rok svetovej vojny) sa rozhodol pre subjektívnu kontempláciu tradičných hodnôt hudby na spoľahlivej pôde cyklického suitového celku. „Poeticnosť“ v názve skladby sa neviaže na možnú inšpiráciu zvonku, ale spočíva na intenzite krehkého dialógu dvoch nástrojov, založeného na melodicko-rytmicky spevnených myšlienkových východiskách, na schopnosti v zvukovo a harmonicky priezračnej a formovo-



ALEXANDER MOYZES

FOTO ARCHÍV

prehľadnej konštrukcii vytvorí nosné kontrasty vnútorného dynamizmu s dominujúcim lyrizmom, na dôvere v tradíciu. *Poetická suita* predstavuje prvý zreteľný dokument osobitého spôsobu klasického prečítovania rôznych nánosov, skladateľom prijatých do svojho štýlu, prečítovania, ktoré sa ukázalo ako rozhodujúce až oveľa neskôr, po štvrtstoročí od vzniku *Poetickej suity*, v čase, keď začali vznikať posledné skladateľove komorné opusy.

Pre Moyzesov vývoj v prvom tvorivom desaťročí bolo príznačné budovanie kompozičného celku prostredníctvom dômyselnej variability vstupných hudobných nápadov, a to preklenutím kontrastov sústredenou motívickou evolučnosťou na pôde sonátovej i suiteovej cyklickosti. Od Nováka pre-

vod husľovému partu, ale aspiruje na samostatný monológ, pričom prenecháva priestor na podobný sólový prejav aj sláčikovému nástroju. Podobne sa predstavuje i vzťah harmonicko-zvukovej vrstvy voči melodicko-rytmicky pevnému tvaru kantabilných oblúkov (Pr. 1). Zároveň tu v úspornej skratke možno definovať aj podstatné, pre skladbu záväzné črty harmonicko-tonálneho myslenia skladateľa, ktoré neprekračuje kontúry rozšírenej tonality: oporu v tvarovo-akordickej i vzťahovej vrstve tvorí väzba na tradičnú dur-molovú polaritu, pričom zároveň je poznateľná aj výchylka do sféry modalít, dôsledne diatonickej – opierajúcej sa o stupnicovú výplň intervalového ambitu, napríklad malej tercie (Pr. 2).

Pr. 1

Pr. 2

vzatá technika polyfonicky prepracovaných variácií, monotematicky projektovaná úspornosť i tvorenie súvislostí a myšlienkového súdržnosti na väčších plochách sa zúročila najmä v symfonických opusoch. Vnútrná členitosť suiteového celku predpokladala diferencovanejšie kontrasty, ale ani v skladbách, kde dominovala pestrosť – napríklad v *Siedmich klavírných skladbách* op. 2, vo *West pocket suite* pre husle a klavír op. 7, v klavírnom *Divertimente* či vo vrcholnom suiteovom symfonickom útvaru *Dolu Váhom* – nešlo o kaleidoskopický sled náladových obrázkov, pretože Moyzesovi záležalo na jednej strane na vyvážení výsostne programovo inšpirovaných zámerov a ich individuálneho žánrovo-druhového stvárňovania a na strane druhej na možnosti ich organického začlenenia do autonómneho hudobno-tektonického celku. Príznačným postupom pre rozvrh Moyzesovej cyklickosti bolo, že záverečná časť predstavovala vyvrcholenie evolučnej práce v syntetickom prepojení predchádzajúcich myšlienok. Okrem oboch symfónií takto riešil Moyzes aj tektoniku *Dychového kvinteta*.

Poetická suita op. 35 združuje (podobne ako *West pocket suite* či prepracovaná verzia suity *Dolu Váhom*) päť častí: *Úvod – Vznešený tanec zo 17. storočia* – *Scherzino* – *Uspávanka* – *Ballada quasi una fantasia*. Aj v tomto cykle spočíva ťažisko na záverečnej časti s kontúrami sonátovej formy. Zaujímavé je, že *Úvod* prináša nielen motívickú hlavicu uplatnenú vo variácii v ďalších častiach, ale tiež anticipuje v súhrne myšlienkový materiál jednotlivých častí – najprv záverečnej, následne druhej tanečnej, potom štvrtej časti – *Uspávanky* – a napokon sa v klavíri mihne vstupný nápad *Scherzina*. Zároveň sa už v prvých taktach skladby demonštruje komorná vyváženosť a rovnocennosť oboch nástrojov: klavír netvorí prostý sprie-

Druhá časť, nasledujúca attacca – *Vznešený tanec zo 17. storočia* – predstavuje v slovenskej hudbe jednu z prvých moderných štylizácií tanečnej hudby starších historických období – konkrétne sarabandy (prvenstvo tu patrí menuetu z druhej časti *Sonatiny pre 11 nástrojov* z roku 1926 od Alexandra Albrechta). Ani v Moyzesovej tvorbe však nešlo o absolútnu novinku – štylizovaný menuet nachádzame v *Triu* – strednom diele *Scherza z 1. symfónie* a na podobnom mieste aj v *Dychovom kvintete* op. 17; vo finále *2. symfónie* op. 16 zaznieva gavota. Moyzes si ako prvý našiel kompozičný vzťah aj k historickej hudbe z územia Slovenska: roku 1936 (v čase, keď navštevoval prednášky z hudobnej vedy na Filozofickej fakulte UK) upravil *Ludové piesne a tance* zo zbierky *Anny Szirmay-Keczerovej* pre spev, flautu, husle a gitaru op. 28. Už rok predtým napísal hudbu k Shakespearovej divadelnej hre *Rozprávka zimného večera* pre sóla, ženský zbor a malý orchester op. 24, ako aj scénickú hudbu k rozhlasovej úprave Shakespearovho *Hamleta* op. 29. V záujme evokácie obdobia renesancie, v ktorom žil veľký anglický dramatik a v ktorom sa aj odvíja dej oboch spomínaných hier, sa v oboch divadelných hudbách objavuje tiež sarabanda. V sarabande *Poetickej suity* nadviazal Moyzes na skúsenosti z týchto opusov a na schopnosť vziť sa do sveta barokovej hudby (posilňovanú pri inštrumentácii klavírných skladieb lipského majstra), ponechal archaický melodicko-rytmický tvar motívu, ornamentiku (Pr. 3) i dvojdielne členenie, príznačné pre formový pôdorys historických tancov. Iba harmónia a rovnocenný dialóg klávesového a sláčikového nástroja s postupne bohatšou faktúrou prezrádzajú, že ide o hudbu 20. storočia.



Názov ďalšej časti suity – *Scherzino* – poukazuje na typ rozihranej a sviežej hudby, ktorú Moyzes zvykol umiestňovať na tretie miesto cyklických útvarov, napríklad *1. symfónia*, *West pocket suity* či *Dychového kvinteta*. V záujme zdôraznenia introvertného charakteru *Poetickej suity* však upustil od podoby rozmarného scherza s kontrastným triom a zvolil skôr typ rytmicky plynulého a pohyblivého toku, blížiaceho sa svojou zdržanlivosťou a pôvabom ku gavote. Na povahu barokového tanca poukazuje aj vzťah párneho a nepárneho metra, pripomínajúci proporcie, ktorý sa v priebehu *Scherzina* trikrát zopakuje (s reprízou úvodného dielu). V Moyzesovej skladbe ide však vždy o nové melódie, a to s využitím aj polyfonického vrstvenia (Pr. 4), ktoré je celkove v *Poetickej suite* málo prítomné.

Pr. 4



V *Uspávanke* obnažil skladateľ schopnosť harmonickej a invenčne čerpať z modálneho materiálu, pričom sa nevzdal väzby na tradičný dur-molový základ. Nejde však o zachovanie tradičných funkčných vzťahov, ale o využívanie konsonantného tvaru dur-molových trojzvukov modálnym spôsobom, teda voľným posúvaním. Príznačné pre Moyzesovo modálne myslenie v tejto skladbe je to, že len veľmi vzdialene pripomína modálne charakteristiky slovenského piesňového folklóru. Skladateľ pracuje skôr so základnými modálnymi bunkami v rozsahu malej alebo veľkej tercie, ktoré navzájom zretazuje tak, že výsledným tónovým sledom sú buď výšky z celotónovej stupnice, alebo aiolsko-lokrický modus, striedajúci veľko- a malosekundové intervaly (Pr. 5). Hoci konvenčné poslanie *Uspávanky* predpokladá jednotnú náladu, ostinatý rytmus a jednotnú dynamiku, Moyzes tieto zásady porušuje a tesne pred záverom časti pointuje vrchol vzrušenejšieho gradačného pohybu.

Pr. 5



Toto vychýlenie z pokojnej a graciózne atmosféry anticipuje koncepciu záverečnej časti skladby – *Ballada quasi una fantasia* je hudbou, v ktorej Moyzes na pôde voľne rozvrhnutej sonátovej formy uplatnil polohy vo svojej tvorbe dovtedy obchádzané – konkrétne baladickosť a meditatívnu reflexiu. Na komorne koncíznej ploche tak docielil uvoľnenie z pút pravidelnej, niekde až staticky pôsobiacej rytmicko-metrickej základne a – nielen akcentáciou aiolsko-lokrického modu (tzv. suchoňovskej stupnice), ale aj rozvrhnutím kontrastov – sa priblížil k vzrušenej výpovedi svojho mladšieho generáčného

druha Eugena Suchoňa. Voči rozhodnému pohybu vstupnej témy (rozvíjajúcej kvartový zdvih z *Úvodu*), ktorá sa exponuje najprv v sláčikovom nástroji, neskôr v klavíri (Pr. 6) prebieha sonicky nápadná vrstva klesajúcej chromatickej stup-

Pr. 6



nice. Druhá téma expozície pripomína štruktúrne i tektonicky Suchoňovu hudbu – konkrétne druhú časť *Sonátiny pre husle a klavír* op. 11 – a to povahou monológu sólových huslí vrcholiaceho v kadencii (Pr. 7). V rozvedení sa obe témy zapájajú do gradačného plánu, nastupujú rýchlo za sebou na stručnom priestore, pričom Moyzes využíva aj ich polyfonické protipostavenie na umocnenie gradačného účinku. Repríza, ktorá je variáciou expozičného dielu predchádza cezúra v podobe monológu sólových huslí. Pozoruhodné, a pre Moyzesove závery menej typické, je ukončenie skladby v podobe cody, uvoľňujúcej napätie a upokojujúcej vzrušivosť a dramatickú pulzáciu komorného dialógu. V záverečných taktach sa v pianissime nostalgicky pripomína vstupná intervalová hlavica čistej kvarty.

Pr. 7



Poetická suita je skladbou, v ktorej Moyzes presvedčivým spôsobom využil atribúty komorného útvaru – delikátnosť výrazu, koncentrovanosť tvaru, úspornosť gesta a v skromnom priestore o to pôsobivejšie a plastickejšie rozvrhnutie kontrastov. Spája sa v nej úcta k tradícii s individuálnou harmonicko-modálnou reflexiou vlastného štýlového vývoja. Keď skladba zaznela premiérovu na jeseň roku 1940 v podaní dua Tibor Gašparek – Rudolf Macudziňski, kritici (Jozef Hlavatý, resp. Zdenka Bokesová) vyzdvihli jej intimitu a poetizmus, lebo bez týchto kvalít „sa hudba ťažko zaobíde“.

Pramene:

Alexander MOYZES: *Poetická suita, dielo 35 pre husle a klavír* – partitúra: Matica slovenská, Turčiansky sv. Martin 1947; – gramonahrávka: Viktor Šimčísko-Helena Gáfforová, LP Opus, 9111 0500 Bratislava 1977.

Literatúra:

ZAVARSKÝ, E.: *Alexander Moyzes*. In: *Súčasná slovenská hudba*. Závodský Bratislava 1947, s. 15–40.
VALAŠTAN, B.: *Poetická suita pre husle a klavír op. 35 Alexandra Moyzesa* (úvodný text v partitúre).
BURLAS, L.: *Alexander Moyzes*. SVKL Bratislava 1956.
HRUŠOVSKÝ, I.: *Alexander Moyzes*. In: *Slovenská hudba v profiloch a rozbojoch*. ŠHV Bratislava 1964, s. 163–189.
GABAUER, A.: *40 rokov so slovenskou hudbou – Alexander Moyzes a kritika*. In: *Slovenská hudba*, roč. XI/1966, č. 7, s. 289–299.
BURLAS, L.: *Slovenská hudobná moderna*. Obzor Bratislava 1983.
ZVARA, V.: *Alexander Moyzes*. In: *100 slovenských skladateľov*. NHC Bratislava 1998, s. 198–205.

SLOVENSKÁ FILHARMÓNIA

Novoročný koncert nemal charakter oslavnej pompéznosti, bol skôr prosbou, modlitbou, meditáciou. I keď dramaturgickým ťažiskom večera bola Gounodova *Slávnostná omša (Messe solennelle)*, nemožno nespomenúť úvodný slávnostný ceremoniál za prítomnosti prezidenta Slovenskej republiky, členov vlády a parlamentu. Po odznení štátnej hymny a Suchoňovho zboru *Aká si mi krásna* sme si vypočuli i *Starosloviensky Otčenáš* Arnošta Förchtgotta Tovačovského. SF a SFZ pod vedením šéfdirigenta **Ondreja Lenárda** po odznení týchto dvoch skladieb pristúpil k interpretácii Gounodovej omše. Človek sledujúci dramaturgickú skladbu iných zahraničných novoročných koncertov si kladie otázky, či programová voľba bola najšťastnejšia, prečo práve Gounod ako autor sakrálného diela... atď.

Už po odznení *Kyrie* som si však v duchu povedal, že zafixované názory na určité diela treba z času na čas vystaviť živej konfrontácii. Čas často mení hierarchiu hodnôt. Zdá sa, že na prahu či rozhraní starého a nového storočia a tisícročia sa budeme musieť častejšie vracat k zabudnutým hodnotám a klásť si vždy nové otázky. Gounodova *Slávnostná omša* nám má aj dnes čo povedať. Autor, zhubňujúci časti omšového ordinária, sa vyhol istej melodickkej schematickosti. Vplyv francúzskeho romanticky chápaného šansónu je v tejto hudbe celkom evidentný, závan francúzskej svetskej piesňovej tvorby v celej omši priam blahodarný. Gounod ako operný skladateľ vedel pracovať s ľudským hlasom – využívanie a striedanie sólistických partov so zborovými je majstrovské. Vokálne sóla stvárnil **Henrieta Lednárová** (soprán), **Jozef Kundlák** (tenor) a **Gustáv Beláček** (bas). Z nich posledne menovaný pôsobil najpresvedčivejšie.

Nezabúdajme však ani na inštrumentálne Offertorium, ktoré podľa môjho názoru patrí po stránke invenčnej k najzaujímavejším častiam diela. V Gounodovej omši sa objavujú i tradičné, verifikované hudobné postupy – ide však o funkčné prvky, ktoré sú v každej väčšej forme súčasťou inžinierskej stavebnej práce skladateľa. V komplexe interpretačného aparátu jednoznačne dominoval zbor SF, skvele pripravený zbornajstrom **Janom Rozehnalom**. Orchester

bol miestami málo čitateľný, napríklad bohato členité violončelové party neraz strácali svoje kontúry. Malé hudobné epizódy mohli vystúpiť do popredia markantnejšie. Podčiarkol by som muzikalitu O. Lenárda, ktorý túto hudbu vrúčne cítil a prežíval. Vychádzal z dôkladného poznania každého detailu – nehovoriac o tom, že práca s vokálno-inštrumentálnym telesom je jeho doménou.

Zaradenie Gounodovej omše do rámca novoročného koncertu bolo dobrou myšlienkou, oživujúcou neprávom zabudnutú hodnotu.



Je dobré, ak dramaturgia abonentných koncertov zohľadňuje budovanie nášho kultúrneho povedomia. Veď ako inak spoznáme našu duchovnú minulosť? Predvedenie *Epitafu* op. 3 Ladislava Burlasa z roku 1958 na koncertoch SF **13. a 14. januára** je preto cestou správnym smerom. Cestou oživovania minulosti. Poslucháč pri počúvaní tohto diela z polovice 20. storočia môže mať rozmanité hodnotiace postoje, no jedno je isté – i keď *Epitaf* nebude mať nadčasovú hodnotu, bude vždy dokumentom doby, pričom treba povedať, že doby nesmierne zaujímavej a zložitej. Svet, v ktorom *Epitaf* vznikol, bol pre Burlasa objavovaním a spoznávaním toho, čo bolo ešte nedávno zakazované a potláčané. *Epitaf* je preto i pohľadom ponad náš vtedajší horizont, i keď ruka Alexandra Moyzesa v tom dobrom slova zmysle je v hudbe citeľná.

Dielo má dve výrazné významové polohy, meditatívnu a invokatívnu – v zmysle vyvolávania vojnových spomienok. Tak hudbu pochopil aj orchester SF s dirigentom **Ondrejom Lenárdom**. V interpretácii podčiarkli symfonickú procesovosť, neutápajú sa v detailných meditáciách, v resentimentoch, čím podali dôkaz vysokej profesionality.

Ďalším dramaturgickým exkurzom, tentoraz do prvej polovice 19. storočia, bol Schumannov *Koncert pre klavír a orchester a mol* op. 54 s klaviristkou **Zuzanou Štiasnou-Paulechovou**. Je to dielo, prihovárajúce sa stálou sviežosťou, melodickým jasom. Má v sebe toľko fantazijnosti ako málokteré klavírne koncertantné dielo z toho obdobia. Je preto celkom prirodzené, že klaviristi po ňom siahajú s veľkou obľubou.

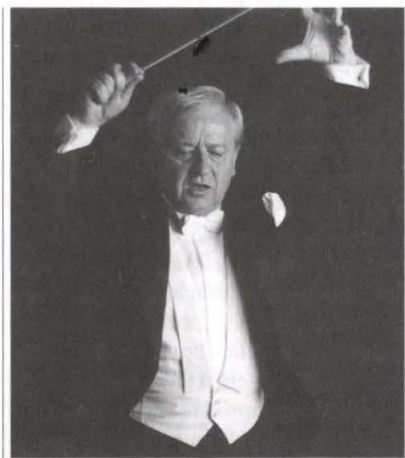
Sólistka sa výrazne upriamila na hľadanie a zdôrazňovanie poetických zátiší hudby. Počuli sme prekrásne stíšené nálady, jemné pohravanje sa s tónom. No koncert má vo svojej výrazovej palete aj iné registre. Mužné, priamočiare, dramaticky zvlnené, zvukovo pestrofarebné, a to tak v klavírnej, ako aj orchestrálnej sadzbe. Veď genéza diela sa rodila z vízie klavírnej fantázie, neskôr sonáty, potom symfonickej fantázie – až neskôr koncertu. Tieto jedinečné tvorivé peripetie obdarovali hudbu mnohorakosťou. Sólistka tak trochu upriamená na jemnú ušľachtilosť, aristokratickú grációznosť – pozabudla na túto druhú tvár diela. Povedané slovami Goetheho, v interpretácii mi chýbalo – viac svetla. Napríklad prstové pasáže a ozdoby mohli byť zvonivejšie, čitateľnejšie; kantilény spevnejšie, výraznejšie vykreslené. Dramatický prvok mal vykompenzovať krásne tiché zákutia. Najväčším problémom boli tempá. Schumann vedel, prečo v úvodnej a záverečnej časti predpísal *Allegro*. Výrazné spomalenie narušilo prirodzenú kontinuitu hudby. Orchester s dirigentom sa vysoko profesionálne zhostili svojej úlohy. Nebola ľahká, veď ide o symfóniu-koncert, kde orchestrálna zložka je nesmierne dôležitá. Pribrzdovanie a neraz preexponované *affettuoso* v klavírnom parte rozdrobovali súvislosti. Pravda, orchester sa v maximálnej miere podriaďoval sólistke – neraz to bolo až za hranicu únosnosti...

Záver koncertu patrila Dvořákov *Symfónii č. 7 d mol* opus 70. Ospevovať veľkolepú krásu tohto diela už dnes netreba. Je to výkvet toho najlepšieho, čo v hudbe vzniklo. Z interpretácie od prvého taktu bolo zrejmé, že ide o hudbu, ktorá je našou krvnou skupinou. Vyžaroval z nej nadhľad. Každý takt, každá fráza mali svoj pôvab. Medzi dirigentom a orchestrom zavládol prekrásny súzvuk. Všetko bolo samozrejmé, prirodzené, hravé – ako keby nebolo na svete nič jednoduchšie, ako hrať Dvořákovu *Symfóniu č. 7*. Tento pocit sa zmocňoval poslucháča – i recenzenta.



Nemeckej hudbe boli venované abonentné koncerty **20. a 21. januára**. Johannes Brahms a Richard Strauss – záračné majáky nemeckej i európskej

hudby. Bez ich vkladu by bola hudobná minulosť prázdnejšia – ba priam nepredstaviteľná. V hľadani čo najadekvátnejšej interpretácie padla tentoraz voľba na rakúskeho dirigenta **Ralfa Weikerta** a klaviristku **Ingeborg Baldasztiiová** za spoluúčasti orchestra SF.



R. WEIKERT

Foto Archiv

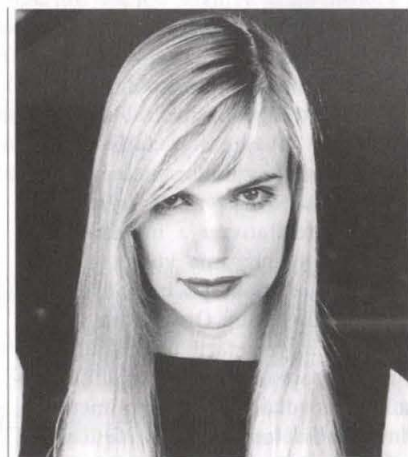
Počúvajúc opäť Straussovho **Tilla Eulenspiegela** op. 28, uvedomoval som si popri všetkej hudobnej grotesknosti a šibalskej virtuoze istý mýtický opar vznášajúci sa nad celým dielom. Tú tajomnú alpskú scenériu, nekonečnú pestrosť a členitosť javiska, na ktorom sa Till ocitá – hrdina a šašo, bojovník a vtipkár, raz vážny, inokedy triviálny, no vždy plný chuti a túžby žiť naplno. Till je jedinečným výsmechom každej opotrebovanej frázy, vyčerpanosti z opakovania. Till je zhudobnená životná energia so všetkými transformovanými jarmočnými a geniálne triviálnymi kulisami stredovekého bizarného sveta. Anticipuje dokonca i Petrušku svojou rudimentárnosťou, sviežosťou – nie v zmysle štýlu, ale v zmysle ducha. V interpretácii sa dosiahla viacrozmernosť, romantická rozprávkovosť, ako aj nespútaná radosť a hravosť. Virtuozita ako inštrument, ako prostriedok k vyššiemu cieľu. *Till* patrí k zázrakom, k čudným meteoritom, ktoré raz za čas dopadnú na našu zem.

Pri všetkom obdive k hudbe R. Straussa nemožno toto konštatovanie celkom jednoznačne vysloviť pri počúvaní *Burlesky pre klavír a orchester d mol*. Strauss si bol toho vedomý (usudzujúc podľa jeho bohatej korešpondencie) a pravdepodobne preto nevčlenil toto koncertantné dielo do svojho opusového poradia. Použil som termín koncertantnosť – no som na rozpakoch pripísať takýto charakter *Burleske*. Vo svojej podstate totiž osciluje

medzi symfonickou predohrou a concertinom. V okamihoch je iskrivo jedinečná, no ako celok je pravým opakom *Eulenspiegela*. Nespomínam to preto, že Strauss nesledoval pravé koncertantné, klaviristické ciele – veď v tomto zmysle ich nesledoval ani Brahms, a predsa jeho klavírne koncerty patria k vrcholným dielam klavírnej literatúry. V *Burleske* sa skôr celok rozpadáva na drobné epizódy a fragmenty. Je to hudba zložená z drobných čriepkov, z omrvíniek geniálneho majstra, zastrešená názvom *Burleska*. I keď teda *Burleska* nevznikla v šťastnej konstelácii hviezd, je predsa len dielom veľkého majstra.

Ingeborg Baldasztiiová stvárnila svoj part s nepredstaviteľnou prirodzenosťou. V jej podaní bola *Burleska* samozrejماً a čitateľná. Mám pocit, že je povolaná interpretovať práve toto dielo. V širších súvislostiach ju hodnotiť nemožno – no jej spolupráca s A. Schiffom dáva tušiť umelecké kvality. Dirigent Ralf Weikert vniesol do interpretácie celistvosť, jednoliatosť – výrazovú i dynamickú. Mám pocit, že *Burleske* pomohol v tom najlepšom zmysle slova...

K veľkým dielam hudby 19. storočia patrí rozhodne Brahmsova *Symfónia č. 1 c mol* op. 68, ku ktorej sa budeme s láskou a úctou stále vracáť. Je mostom spájajúcim Beethovenovu tvorbu s tvorbou postbeethovenovskou, dôstojným pomníkom, o ktorom možno povedať, že je v pravom zmysle slova pokračovaním.



I. BALDASZTIOVÁ

Foto Archiv

Brahms v nej zodpovedal otázku vyslovenú nad Beethovenovým hrobom: kto bude kedy schopný pokračovať v jeho veľkom duchovnom odkaze...

Dovolím si zdanlivo odbočiť. Keď sa raz Mahlera ktosi pýtal, či bude vôbec možné pokračovať v jeho odkaze, zbral majster svojho priateľa k lesnému potoku a vyzval ho, aby sa zahľadel na

tečúcu divokú vodu. Potom povedal dve slová: „Posledná vlnka...?“

No Brahmsova 1. symfónia nie je iba pokračovaním (len ďalšou vlnkou), je zrodom čohosi nového, čo sa v druhej polovici 19. storočia vnímalo ako nový duch hudby. Verím však, že dnes je veľkoleposť tohto diela vnímaná ešte pravdivejšie, pretože čas skrášluje skutočné hodnoty. Orchester SF odviedol opäť presvedčivý profesionálny výkon. Dirigent mal partitúru vnútorne prečítanú a zažitú.



Presne sto rokov nás delí od chvíle, keď zaznela premiéra oratória *Gerontiov sen* od Edgara Elgara. K slovenskej premiére **26. a 27. januára** si SF prizvala k spolupráci s orchestrom a SFZ škótskeho dirigenta **Jamesa Loughrana**, sólistov **Barbaru Hölzlovú** (mezzosoprán), **Urgela Robsona** (tenor) a **Marka Wildmana** (barytón). Od prvých tónov bolo zrejmé, že ide o monumentálne dielo, ktorého žánrové a druhové zatriedenie nie je presne identifikované. Už inštrumentálna introdukcia poslucháča naladila tak, aby zabudol na starosti dňa, aby sa vnútorne oslobodil. Až dodatočne som si uvedomil veľkú dramatickú klenbu tohto vstupu, postupné špirálovité narastanie a nepretržité krúženie melodických hlasov. Až po doznení a stíšení hudby pociťuje človek účinok všetkých súvislostí. A potom vstupuje do tohto zasneného hudobného sveta tenorový part v úlohe sprievodcu dielom. Našťastie U. Robson bol charizmatickou interpetačnou osobnosťou, ktorú sme vnímali ako neoddeliteľnú súčasť hudby. Postupne sa začal odvíjať tajuplný dialóg medzi sólistom a zborom (orchestrom, sólistom a zborom). No tým najvnútornejším dialógom bolo vyžarovanie a striedanie anglického a latinského slova – rozhovor fenoménu svetského so sakrálnym.

Aby bolo zrejmé: ide o zhudobnenú Newmanovu báseň *The Dream of Gerontius*. Je to sen o ľudskej duši prichádzajúcej po smrti pred posledný súd, sen o posledných veciach človeka.

Pod nepretržitým krúžením kantilén sa čoraz nápadnejšie dostáva k slovu vnútorná kontrapunktická členitosť, štruktúrovanie a smerovanie melodických línií k rôznym tonálnym a modálnym bodom. Bohaté chromatické a tonálne vyžarovanie hudby má svoje čudné snivé úlety do modálnych sakrálnych tvarov. Sú to prieniky do stredovekej duchovnej hudby, imitova-

nie gregoriánskeho chorálu – anjelská hudba prichádzajúca z neba...

Duchovné korene tejto hudby vyrastajú z Wagnera, Liszta, R. Straussa a možno i Mahlera. No Elgar neodškriepiteľne vložil do nej celú svoju dušu, celé svoje srdce. Najmä prvá časť je veľkou snovou víziou, až v druhej časti sa vystupňuje dramatismus do veľkých a výbušných rozmerov.

Elgarova hudba je v každom okamihu pútavá. Skladateľ ani na chvíľu neupadá do „oratoriálnej šablónovitosti“. Upútava nepretržitým vlnobitím myšlienok, v každom okamihu intenzívne sviežich a zaujímavých. V každom takte je úžas a hlboká religiozita. Veď námet posledného súdu, súdneho dňa je vo všetkých náboženstvách kľúčovou víziou. Popri rozsiahlom tenorovom parte vstupovala sporadickejšie do procesu mezzosopranistka s barytonistom. Obaja zaujali a presvedčili. Vokálne azda najzaujímavejšie boli mezzosopránové úseky, v nich vrcholí Elgarova precítenosť. Zbor tvorí dominantnú súčasť celku. Naštudovanie tohto monumentálneho diela zbormajstrom **Janom Rozehnalom** je čin povšimnutia hodný: SFZ bol ozdobou interpretácie, no naprosto rovnocenná je úloha orchestra. Ak sa miestami Elgarova hudba dostáva v dobrom zmysle slova do pút operného slohu, tak ide o vplyv R. Straussa a Wagnera. Sú to však asociácie približné, pretože Elgarova hudba je v početných rovinách dosť ťažko identifikovateľná. Týka sa to i hudobnej reči, ktorá je vzdialená od kompilovania či plagiátorstva. Je dobré, že sa táto veľkolepá hudba dôstojne dostala k slovu pod vedením vynikajúceho dirigenta J. Loughrana. S veľkým záujmom očakávame uvedenie ďalších Elgarových opusov.

IGOR BERGER

v skratke

BRATISLAVSKÝ CHLAPČENSKÝ ZBOR spolupracoval dňa 18. decembra v rámci koncertného predvedenia dvoch hudobno-dramatických diel vo viedenskom Konzerthause. 2. koncert cyklu *Oper konzertant* zahrnul Stravinského *Slávika* a Ravelovo dielo *Dieta a čary*, ktoré odzneli vo francúzskom jazyku. Pod vedením Sylvaina Cambrelinga vystúpila, okrem BCHZ, plejáda sólistov z viacerých európskych krajín a Kanady, orchestre z Baden-Badenu a Freiburgu, a EuropaChorAkademie Mainz.

mr, as

SOSR K TROM KRÁĽOM

Mnohoročná konfrontácia umeleckej tvorby dvoch veľkých bratislavských symfonických telies, SF a SOSR-u, je tradične pozorne vnímaná. Vzhľadom na základnú líniu práce SOSR-u v oblasti nahrávania, teda podstatne menšieho priestoru pre koncertnú činnosť tohto telesa, je sledovanie a porovnanie umeleckej úrovne oboch orchestrov touto skutočnosťou pomerne limitované. Trojkráľový koncert SOSR-u bol práve preto vzácnou príležitosťou na ďalšie priebežné hodnotenie umeleckého profilovania a pôsobenia tohto telesa.

Pod vedením skúseného **Bystríka Režuchu** sa orchester v úvode predstavil *Sinfoniou pre dva orchestre* op. 18 č. 3 od Johanna Christiana Bacha. Zariadenie tohto prýjemného a sviežeho diela u nás (z hľadiska uvádzania) zaznávaného autora bolo nepochybne objavným dramaturgickým ťahom koncertu. Menej však už jeho uvedenie, ktoré odhalilo množstvo nepresností v súhre a celkovú nekompaktnosť v oboch sláčikových sekciami, čo prekvapuje najmä v súvislosti s faktom, že išlo o dielo interpretačne menej náročné, ak nie dokonca ľahké. Zbytočne mnohopočetné orchestre (takéto počty sláčikových nástrojov mali skladatelia v druhej polovici 18. storočia len vo výnimočných prípadoch pri korunováci a pod.) pôsobili ťažkopádne a bez iskry. Najviac však chýbal prepracovanejší pokus o zatriktívnenie diela prostredníctvom nápaditej koncepcie, ktorá by hráčov orchestra strhla do plnohodnotného výkonu. Treba poznamenať, že ako v tejto skladbe, tak počas celého koncertu pôsobili dychoví hráči o poznanie kompaktnejšie a koncentrovanejšie.

V *Adagiu KV 261*, *Ronde KV 373* a *Koncerte pre husle a orchester D dur KV 211* sa uviedol bratislavský rodák a niekdajší koncertný majster SOSR-u huslista **Pavol Farkaš**. Terajší profesor husľovej hry na University of Redlands School of Music pôsobil dosť nevyrovnane a najmä nie veľmi sólisticky. Vcelku objavné úseky, v ktorých demonštroval jednoduchosť a priamočiarosť melodických línií, vzápätí striedal s explóziami veľkého preexponovaného vibrata, ktorým devalvoval spomenuté pozitívum. Pavol Farkaš miestami pozoruhodne dobre intonoval, no zároveň produkoval úseky, ktoré boli dosť neprehľadné a prenáhlené. K celkovému dojmu nevelmi prispela skutočnosť, že počas výkonu

sedel, nebol to však fakt, čo by rozhodujúcou mierou ovplyvnil pomerne rozpačitý umelecký dojem, ktorý tento koncert zanechal.

Druhú časť koncertu tvorila *Symfónia č. 8 F dur* op. 93 Ludwiga van Beethovena. Úroveň interpretácie plynulo nadviazala na prvú polovicu koncertu so všetkými negatívami, ktoré priniesla. Nedostatok vložených hráčskej energie, umocnený nevýraznou koncepciou Bystríka Režuchu, bol najväčšou príčinou nenaplnenia očakávaní vkladných do tejto majstrovskej hudby.

Celkovo koncert dosiahol len priemernú umeleckú úroveň, ostro kontrastujúcu s množstvom kvalitne uvádzanej hudby, ktorú priaznivec hudby zaznamenáva vo svojom okolí, či už prostredníctvom CD nosičov alebo v médiách.

RÓBERT ŠEBESTA

GALANTSKÉ HUDOBNÉ DNI '99

Ani teraz, desať rokov po páde reálneho „socializmu“, veľká časť občanov krajiny asi nepochopila, že jedinou nádejou zmeniť niečo na existujúcom stave vecí je ich vlastný prínos, aktivita, skutky. Strnulá zakonzervovanosť „starých štruktúr“ i vo sfére hudobnej kultúry sa mení iba veľmi váhavo, čoho nesporným dôkazom je, že obrovskú väčšinu relevantných hudobných aktivít organi-



ŠTEFAN TERNÓCZKY

zuje ešte stále štát, resp. štátne inštitúcie. Tento stav nebol príliš po vôli **Štefanovi Ternóczkemu** (organista – čerstvý absolvent VŠMU a pedagóg ZUŠ Galanta) a **Ladislavovi Mafašovskému** (kultúrny aktivista a riaditeľ ZUŠ Galanta)...
...a vznikli Galantské hudobné dni. Vlni prebiehali po druhýkrát. Poslu-

cháť si mohol vybrať zo šiestich koncertov, časovo rozptýlených medzi 21. október a 16. december a, pokiaľ ide o priestory, prichýlených v kultúrnom dome a v kostoloch mesta. Skromné finančné možnosti usporiadateľov, teda predovšetkým hudobnej školy a mesta (vždy treba niekde začať), nedovolili síce hviezdne obsadenie a spektrum podujatia obmedzili na recitály a jeden komorný koncert, no zdá sa mi, že tých pár korún bolo použitých dostatočne účelne. Možno o rok, keď sa zobudia i sponzori... Vďaka milému pozvaniu organizátorov som bol prítomný na troch koncertoch. Na prvom z nich (9. 11.) hral jeden z najväčších talentov spomedzi slovenských klaviristov **Tomáš Nemeč**, ktorý ponúkol výsostne náročný repertoár: Chopinovu prvú *Baladu*, Schumannove *Symfonické etudy*, Lisztovho *Mazeppu* a *Španielsku rapsódiu* – bez jediného odдыхu! Hoci Nemeč nemal najlepší deň, možno galantské publikum i trochu podcenil,

pôsoobil miestami inšpiratívne a strhujúco, najmä v *Španielskej rapsódií*. Ďalšie vystúpenie (21. 11.) patrilo „domácomu“ **Štefanovi Ternóczkemu**, taktiež veľkému talentu slovenského organového umenia, taktiež koncertujúcemu, mierne povedané, sporadicky; zaznamenal najväčší úspech. Prispelo k nemu poslucháčsky vďačné zostavenie repertoáru (Bach, Mendelssohn, Liszt), ale aj brilantný a vrcholne presvedčivý výkon organistu. Ternóczky zapôsoobil zaujímavou, niekedy až extrémne pestrou registráciou, dôvtipnou artikuláciou, zriedkavo variabilnou agogikou a hlavne istým nekonvenčným, experimentujúcim, hľadačským prístupom k interpretovaným dielam, ktorý udržiaval stavebné línie, ako aj poslucháčovu pozornosť v neustálom napätí a prinášal jedno (pozitívne) prekvapenie za druhým. Podstatne menej ma zaujalo vystúpenie klaviristu **Kamila Mihalova** a violončelistu **Teodora Brčka** (25. 11.), študentov

VŠMU, pričom napríklad Mihalov preukázal citelne viac zmyslu pre subtilné tvarovanie Debussyho impresionizmu než dramatického a rozhodného Beethovena, ktorý pod jeho rukami znel dost rezervovane (Ostrov radosti, Patetická sonáta). Brčko zas dokázal umne a vkusne frázovať Schubertov *Arpeggione-sonátu* – nebyť problémov s intonáciou a tónotvorbou, úspešne kaziacich dojem z jeho výkonu.

Detailné rozoberanie hudobno-interpretačných výkonov však nie je cieľom tohto krátkeho článku. Oveľa dôležitejšie je, že sa zrodilo nové hudobné podujatie – možno o chvíľu to bude festival – celkom slušne navštevované a že sa to stalo konečne mimo Bratislavu, kde sa (aj) v oblasti hudobnej kultúry sústreďuje beztak skoro všetko... Sláva iniciatíve z „vidieka“ a najmä zdola. Veľa úspechov v ďalších ročníkoch, Galantské hudobné dni!

TOMÁŠ HORKAVÝ

v skratke v skratke v skratke

SLOVENSKÝ ÚSPECH NA KANÁRSKOM SÚOSTROVÍ

Bohatý program koncertných podujatí od 7. januára do 2. marca pod titulom Festival de los 5 continentes výrazne obohacuje kultúrny život dvoch centier súostrovia: Las Palmas de Gran Canaria a Santa Cruz de Tenerife. Ozdobou dramaturgie 16. ročníka medzinárodného hudobného festivalu sú renomovaní umelci a orchestre ako Wiener Philharmoniker s dirigentom Giusseppeom Sinopolim, Yomiuri Nippon Symphony Orchestra s Gerdom Albrechtom či New York Philharmonic Orchestra s Kurtom Masurom. Medzi nimi aj **Slovenský filharmonický zbor** a slovenskí vokálni sólisti, ktorí nadchli hneď na dvoch úvodných koncertoch: SFZ pripravený Janom Rozehnalom, **Marta Beňačková** a **Peter Mikuláš** uviedli v spolupráci s Orquestra Filarmónica de Gran Canaria pod taktovkou Adriana Lepera Janáčkovu *Glagolskú omšu*. Išlo o rekonštruovanú verziu, vychádzajúcu z uchovaných Janáčkových náčrtov s rytmickými modifikáciami v časti „Gospodi pomiluj“ a s rozšírenými dialógmi organa s orchestrom v strednej časti „Vjeruju“.

Ďalšie štyri koncerty striedavo uvádzané v Las Palmas a Santa Cruz patrili vrcholným predstaviteľom ruskej klasickej moderny: Sergejovi Prokofievovi a jeho oratóriu *Ivan Hrozný*, inšpirovanému prvkami scénickej kompozície z rovnomenného Eizenštejnovho filmu, a Dmitrijovi Šostakovičovi a jeho *Symfonii č. 13*, *Babij jar* op. 113, na texty básní Jevgenija Jevtušenka.

Obe diela zazneli pod taktovkou Victora

Pablo Péreza opäť za účasti Orquestra Sinfónica de Tenerife, SFZ a sólistov M. Beňačkovej, P. Mikuláša, Sergeja Leiferkusa a moderátora José Sacristiána.

Recenzent denníka La Provincia na margo zboru zvlášť vyzdvihol široký diapazón registrov, dominujúcich predovšetkým v a cappella úsekoch Prokofievovho oratória.

Marián Bulla

PREDANÁ NEVESTA V ŠTRASBURGU V PODANÍ SLOVENSKÉHO DIRIGENTA

12. decembra minulého roku sa na opernej scéne v Štrasburgu vo Francúzsku (Opéra national du Rhin) uskutočnila premiéra nového naštudovania Smetanovej *Predanej nevesty*. Ide o inscenáciu režiséra Daniela Slatera a scénografa Roberta Innesa Hopkinsa, pripravenú v koprodukcii s britskou spoločnosťou Opera North. Hudobné naštudovanie diela v Štrasburgu prevzal mladý slovenský dirigent **Rastislav Štúr**, ktorý v priebehu štyroch týždňov po premiére dirigoval i všetkých deväť repríz. Inscenácia, ktorá dej českej národnej opery situuje do 70. rokov nášho storočia, sa stretla s veľmi pozitívnym ohlasom zo strany publika i kritiky: „Režisérovi Slaterovi sa podarilo premeniť aj anonymnú masu zboru na individuálne charaktery malej českej dedičky a slovenský dirigent R. Štúr dokázal Štrasburský filharmonický orchester doviesť k najvyššej miere precíznosti, diferencovanosti a plnosti zvuku“ (*Die Rheinpfalz*, 15. 12. 1999).

Koncom novembra m. r. sa predstavila v rámci projektu BREMEN PODIUM autorským koncertom slovenská skladateľka **Iris Szeghy**. V programe, ktorému predchádzal autorkin workshop, odzneli kompozície *Preludio e Danza*, *Perpetuum mobile*, *Ciaccona*, *Musica folclorica*, *In Between...* Na koncerte interpretačne participoval Ensemble SurPlus z Freiburgu. (d)

Violončelista **Eugen Prochác** hosťoval koncom novembra m. r. v Argentíne. Publiku v Bahia Blanca sa predstavil na koncerte s Orquesta Sinfonica Bahia Blanca pod vedením dirigenta José Maria Ulla ako sólista v *Rokokových variáciách* P. I. Čajkovského. (d)

SLOVENSKÁ INTERPRETAČNÁ SÚŤAŽ V HRE NA LESNOM ROHU (prvý ročník), ktorú usporiadala Slovenská hornistická spoločnosť, sa uskutočnila v Bratislave v dňoch 18.–21. novembra. V dvoch kategóriách súťažilo 20 interpretov. Odborná porota, ktorej predsedal Andre Babinec, udelila ocenenia:

I. kategória:

1. miesto neudelené, 2. miesto Ján Goliáš, Konzervatórium Žilina, 3. miesto Michal Eged, Konzervatórium B. Bystrica.

II. kategória:

1. miesto Filip Kováč, 2. miesto Roman Bielik, 3. miesto Peter Kizňanský

Čestné uznanie I. stupňa Tomáš Horkavý

Čestné uznanie II. stupňa Igor Bielik (S).

Pokus o nový pohľad na Krútnavu

Keď sa pred vyše rokom uskutočnilo v Bratislave medzinárodné kolokvium Slovenskí skladatelia 1918–1998, jeden z príspevkov sa zaoberal pôvodnou opernou tvorbou. Jeho súčasťou bola anketa, v ktorej okruh odborníkov hľadal diela považované za zlatý fond slovenskej opery. Výsledok bol jednoznačný. Na čele pomyselného rebríčka stáli obe opery Eugena Suchoňa, *Krútnava* a *Svätopluk*, a Cikkerovo *Vzkriesenie*.

Päťdesiat rokov od pamätnej premiéry *Krútnavy*, diela v našej opere pilierového, si pripomenul bratislavský súbor novým naštudovaním. Na dosky SND sa vracia v novom inscenačnom poňatí po 21 rokoch (roku 1988 išlo o obnovenie produkcie z roku 1978), počas ktorých viac-menej ožívala jediná režijná verzia Branislava Krišku. Teraz teda nadišiel čas nového pohľadu na partitúru.

Bol to práve B. Kriška, ktorý roku 1963 v bansko-bystrickej komite uvedení odsunul politicky vynútenú revíziu zo začiatku 50. rokov, oslabujúcu etický i divadelný rozmer diela.

Odvtedy sa *Krútnava*, s výnimkou jedného taktiež bystrického naštudovania (1988), hrá v originálnej podobe, okrem prózových výstupov Básnika a Dvojníka. Ich elimináciu však podporil i Suchoň v presvedčení, že sugestívnosť výpovede neoslabí ani neprítomnosť filozofických úvah o umení. K originálu sa vracia aj otázka otcovstva Katreninho dieťaťa (v 2. verzii priznaného Jánovi), pričom záverečná katarzia, keď starý Štelina obdarúva koníčkom Katreninho

syna i napriek tomu, že nie je jeho vnukom, dostáva silný morálny akcent. Do zrodu *Krútnavy* bola slovenská operná pokladnica takpovediac prázdna. Bellov *Kováč Wieland* vznikol na nemecké libreto, pokusy Figuš-Bystreho a Rosinského – vrátane prvých opusov neskôr úspešného Holoubka – nemali veľkú šancu na prežitie. A hoci bratislavské publikum už zažilo veľké premiéry súčasných svetových opier (Prokofiev, Šostakovič), na relevantné domáce operné dielo sa stále čakalo. Ani *Krútnava* nevznikla zo dňa na deň. Suchoň ju začal komponovať, až keď sa cítil na daný žáner dostatočne pripravený. Voľba námety bola výsledkom zdĺhavého hľadania, pričom Urbanova novela *Za vyšším mlynom* zodpovedala skladateľovým predstavám o aktuálnej, živej a dramaticky účinnej predlohe. Suchoň neprevzal hotový text, ale do libretistickej formy ho spracoval vlastnou rukou, v kooperácii so Štefanom Hozom. Čas nacizmu preveroval

charaktery ľudí. Milo Urban bol počas Slovenského štátu šéfredaktorom denníka *Gardista* a jeho meno sa do bulletinu k prvej premiére *Krútnavy* vôbec nedostalo. To je však iná téma.

Nateraz posledný návrat Suchoňovej *Krútnavy* do Opery SND sprevádzalo nemalé očakávanie. Prvý raz vstúpil na opernú pôdu filmový režisér **Juraj Jakubisko**, po dlhšom čase sľubujúci nekonvenčný a divadelnou rutinou nezaťažovaný pohľad na dielo. Predpremiérové informácie, či už oficiálne rozhovory, alebo „úniky“ zo zákulisia, napätie len zväčšovali. Deviaty december všetky tajnosti demaskoval. Zároveň – a to je dobré – odštartoval polemiku o Jakubiskovej práci, o jeho poňatí operného žánru i konkrétneho diela. Prizná sa hneď na úvod, že patrí k tým, u ktorých sa miska váh priklonila v neprospech významia inscenácie. Pokúsím sa svoj názor zdôvodniť. Ponechám bokom režisérov názor na to, či v opere je primárny vzhlad, vek alebo hlas interpretov

(zrejme veľa predstavení vo svete nevidel), a odrazím sa od koncepcie *Krútnavy*. Odvíja sa od Jakubiskovho plánu zasadiť príbeh do dvanástich mesiacov v premenách štyroch ročných období. Tento zámer si vynútil zásah do pôvodného a logického(!) harmonogramu diela. Časové intervaly podľa Jakubiska sú iné, takže napríklad medzi svadbou (situovanou na Dušičky) a nasledujúcim 4. obrazom (kolorovaným vianočnou atmosférou) uplynú



PETER DVORSKÝ (ONDREJ) A KLAUDIA DERNEROVÁ (KATRENA)

dva mesiace. Teda: kedy vlastne Katrena porodila? A či sa vydávala vari na konci gravidity? Operným libretám sa často vyčíta absencia logiky. Je teda zvláštne, že tam, kde dej zmysel má, sa robia zásahy. Nehovoriac o tom, že Ondrej vo svojej scéne ráta úplne iné mesiace, než je v texte.

Ďalšou otázkou je miera folklorizmu v inscenácii. Verbálny plán „odfolklorizovania“ *Krútnavy* sa jednak neuskutočnil (napokon, nie je to podstatné, hoci by som si vedel predstaviť toto dielo zakotvené do dnešnej, bezkrojovej dediny), jednak s myšlienkou prvoplánovú ľudovosť potlačíť do úzadia, či dať jej zelenú len na určitých miestach, prišiel už Zachar (1965) a rozvinul ju Kriška. O žiadnom prevratnom čine z tohto hľadiska nemožno hovoriť. Aj keď pripúšťam, že Jakubiskov folklór má inú a celkom zaujímavú poetiku.

K problematike zborov: tu je Jakubisko odlišný. Masy i komparz aktivizuje, posúva ich z pozície komentátora do

víru diania. Súvisí to s jeho „filmovou“ optikou, respektíve s jej kompenzáciou divadelnými prostriedkami. Réžia často prechádza z interiérových scén do exteriéru (dôvtipná práca s točňou), dynamizuje akcie, ba občas až zbytočne narúša pokoj jednotlivých uzavretých hudobných plôch. Jakubiskov štýl je viacvrstvový: osciluje medzi nanajvýš realistickou drobnokresbou, voľnou, k naivnosti smerujúcou štylizáciou a snovou imaginatívnosťou. V spolupráci s výtvarníkom **Milanom Ferencíkom** oživuje i orchestrálne úseky, medzi hry, úvody k obrazom, počas ktorých sa snaží vytvoriť ilúziu daného ročného obdobia. Väčšinu z toho, čo *Krútnava* naservírovala, sme však už videli. Hviezdičky na oblohe, dym, sneh, bicykle, kolieskové korčule (Bednárik v pražskom Romeovi a Júlii), ba i tanečných dvojníkov, ilustrujúcich myšlienkové pochody protagonistov – nič nové pod slnkom. Za celkom neprijateľné však považujem zvukové efekty (hrom, vtáky a pod.), narúšajúce integritu partitúry. Tu bola režisárska licencia – a dirigentská zodpovednosť! – prekročená. Kostýmy **Ľudmily Városovej** zodpovedali predstave režiséra a scénografa o dobovom zasadení deja do začiatku 20. storočia, ako aj zámeru prvky folklóru uplatniť v striedanej miere a na pravom mieste.

Priznám sa, dosť ťažko som pochopil zmenu v obsadení dirigentského postu, keď pôvodne ohláseného **Dušana Štefánka** (ostáva ako druhý dirigent) nahradil **Wolfdieter Maurer**. Dôvod nespokojnosti s hudobným nastudovaním nespočíva primárne na fakte, že rýdzu slovenskú operu ťažšie rozlúskne umelec z nemecky hovoriacej oblasti (hoci: neviem si predstaviť, ako korigoval detaily vokálneho výrazu, artikulácie), ale vyplýva najmä z nepresvedčivého výsledku. Nazdávam sa, že Maurer neodhalil celé výrazové, farebné a náladové bohatstvo partitúry. Mnohým miestam chýbala vnútorná dramatickosť, kontrastnosť temp a agogiky, jednoducho, hudobná výstavba partitúry sa neopierala o dostatočnú znalosť špecifik suchoňovského kompozičného jazyka. *Krútnava* má na Slovensku svoju interpretačnú tradíciu, budovanú od Holoubkovho prvého uvedenia cez Chalabalu, Freša, Aurera až po Lenárda na CD nahrávke (plus mimobratislavské interpretácie), takže každý krok späť sa vníma veľmi citlivo. Aj napriek výhradám voči dirigentovi podali orchester i zbor (zbornajsterka **Nadja Raková**) svedomitý a muzikantsky zaniatený výkon.

V sólistických obsadeniach sa objavili tri generácie umelcov, ohraničené na jednej strane veteránskym Štelinom **Ondrejom Malachovského** a na druhej strane suchoňovskými novickami v role Katreny **Klaudiou Dernerovou** a **Ivetou Matyášovou**. Výborná, na tradíciu našich najkvalitnejších Katren nadväzujúca je kreácia Ivety Matyášovej, prezentovaná na druhej premiére. Už v prvom vstupe impo-

novala pevnosť, obsažnosť a dramatická razantnosť jej tónu, ktorý sa postupne – v súlade s vývojom roly – modifikoval a citlivo reflektoval duševné stavy hrdinky. V árii „Žiale bóľne“ preukázala veľký dynamický oblúk, uspávanku poňala introvertne a v scénach s Ondrejom a Štelinom opäť rozozvučala svoj mladodramatický soprán do bohatých výrazových dimenzií. Katrena Klaudivie Dernerovej má o čosi užší vokálno-výrazový rozmer, akcentujúci skôr lyrické polohy partu. V jej výkone zaujali pasáže prednesené s dievčenskou prostotou, no objavili sa i úseky, kde sólistka narážala na technické a intonačné limity.

Peter Dvorský sa s partom Ondreja stretol pred desiatimi rokmi, keď ho pod taktovkou Ondreja Lenárda nahral na CD. Dnes je stále nesporne veľkou javiskovou osobnosťou, oplývajúcou vokálnou i hereckou energiou, pričom jeho dramatický tenor znie obsažne a kovovo. Hoci ho premiérový večer nezastihol v optimálnej forme a v závere 5. obrazu mu trochu ubúdali sily, jeho Ondrej je komplexne hodnovernou suchoňovskou postavou. Alternujúcemu **Alojzovi Harantovi** nechýba kvantita materiálu, ani lesk a údernosť výšok. Problémom však zostáva farebná a technická nevyrovnanosť hlasu, v dôsledku čoho sa striedajú tóny priam exportné s matnými a esteticky nepeknyými.

Ondrej Malachovský je so Štelinom bytostne stotožnený, nič nemusí predstierať, „hrať“, osudom nešťastného hrdinu prosto žije. Aj keď po hlasovej stránke je jeho poňatie skôr parlandové a nie každá poloha znie rovnako sviežo, výsledný dojem z jeho kreácie je stále nesmierne silný. Po dlhej prestávke sa v premiérovej pozícii objavil **Jozef Špaček**. Predstavil celkom odlišného Štelinu, vokálne poňatého kantabilne a herecky strohejšie. Na rozdiel od Malachovského zvýraznil viacero legatových plôch partu, jeho lyrický a emotívnu dimenziu, hoci výrazových odtieňov bolo o čosi menej. V menších postavách sa objavilo zopár poslucháčov VŠMU (**Marián Pavlovič** – Krúpa, **Iveta Jiříková** – Marka, **Helga Bachová** – Pastierik), ale i skúsení prvoodboroví a charaktieroví sólisti. Išlo zväčša o veľmi presvedčivé kreácie.

Počas polstoročia zavítala *Krútnava* na všetky slovenské a české operné scény a inscenovaná bola vo vyše dvadsiatich zahraničných divadelných domoch. Cudzina je, žiaľ, už minulosťou. Rád by som uveril, že nie nezvratnou. Predpokladá to však všestrannú propagáciu diela, pozývanie intendantov a dramaturgov divadiel (koľkože ich sedelo na premiére?), ale aj istú dávku obchodného ducha a odvahy. *Krútnava* v kontexte európskej opernej kultúry z polovice 20. storočia by rozhodne nemala byť stratená. Dúfam, že nová inscenácia Juraja Jakubiska, hoci – alebo práve preto že je kontroverzná, k renesancii diela prispeje. ■

PAVEL UNGER

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

OFFENBACH KRITICKY

História sa opakuje: uvádzanie diel autorov trvale zakotvených v repertoári koncertných siení a divadiel sa stáva čoraz obtiažnejším v dobe, v ktorej sa hľadanie originálneho skladateľského zámeru stáva jedným z princípov kvalitnej interpretácie. Jacques Offenbach zdiela osud často hrávaných autorov, ktorých partitúry a orchestrálne materiály v dôsledku takmer 150-ročného používania, resp. upravova-

nia a prispôsobenia najrozmanitejším praktickým potrebám interpretácie neraz dávajú už len tušiu pôvodnú podobu tohto diela.

V spolupráci s medzinárodným tímom odborníkov na čele s francúzskym muzikológom a dirigentom Jeanom Christophom Keckom preto ohlásili vydavateľstvá Boosey & Hawkes a Bote & Bock plán spoločnej kritickej edície Offenbachových diel. Niektoré z týchto kritických edícií už boli

základom mimoriadne úspešných nových nastudovaní, resp. nahrávok (o. i. pod taktovkami Johna Eliota Gardinera a Marca Minkowského). Na Medzinárodnom hudobnom veľtrhu vo Frankfurte v apríli t. r. predstavia obe vydavateľstvá klavírne výťahy a partitúry dvoch verzií (1858 a 1874) *Orfea v podsvetí* a niekoľkých ďalších diel – komorných skladieb a piesní.

(B&H, li)

Operetná klasika v Košiciach

Johann Strauss: Netopier. Opereta v troch dejstvách. Libreto: Carl Haffner a Richard Genée. Preklad libreta: Ján Štrasser. Dialógy: Kornel Hájek. Premiéra: 17. december 1999 na scéne historickej budovy Štátneho divadla v Košiciach.

Opereta *Netopier* ako vďačný repertoárový hit dokázala vždy, teda aj tentoraz, zmobilizovať umelecký potenciál operného súboru, ale i návštevnosť. Opera ŠD inscenovala túto Straussovu operetu po štvrtý raz: po inscenáciách v rokoch 1948, 1961 (predstavenie v réžii Kornela Hájka sa na javisku udržalo šesť rokov), 1985 v réžii Mariána Chudovského, ktorý po prvý raz uviedol v Košiciach dielo v pôvodnom autorskom zápise postavy princa Orloffského v jej dámskej, resp. nohavičkovej podobe, ako bola uvedená aj pri prvej premiére roku 1874 vo Viedni.

Netopier právom patrí do rúk operného súboru vzhľadom na náročné spevácke party, ktoré spievajú a spievali tie najskvelejšie sopranistky, ako boli alebo ešte sú **Joan Shutherlandová**, **Gundula Janowitzová**, **Hilde Güdenová** (Rosálinda), **Anneliese Rothbergerová** (Adela); rovnako je to aj s mužskými úlohami, keď Eisensteina spieval **Richard Tauber**, **Giuseppe di Stefano** atď.

Z nestarnúcich kvalít operety (vynikajúce je aj libreto), ktorá vznikla podľa francúzskeho vaudevillu *Réveillon* od Meilhaca a Halévyho, ťažil vo svojej réžii hosťujúci režisér z olomouckého divadla **Martin Dubovic** i dirigent **Igor Dohovič**.

Režisér sa rozhodol inscenáciu diela stvárniť klasickými prostriedkami a vytvoril štýlové predstavenie. Scény boli naplnené úsmevom: humor, vyplývajúci zo zápletky determinovanej zámenami, resp. prevlekmi postáv a ich výskytom na najneočakávanejších miestach, bol prirodzený, situčné gagy pôsobili nenásilne. Z toho vyplynula aj akási úprimnosť ilúzie.

Na dobrom spáde textu, okrem sólistov a réžie, mali zásluhu, samozrejme, aj kvalitný preklad (Ján Štrasser) a dialógy (K. Hájek). Režisér mohol byť spokojný – na scéne dominovala pohybová ladnosť, herecká distingvovanosť, scény sa odvíjali plynule a maličké závähanie (v texte, hereckom prejave) patrili určite k napätiu, ktoré poznamenáva atmosféru každej premiéry. Spevácke výkony mali spoľahlivú oporu v orchestri a v mladom dirigentovi Igorovi Dohovičovi, ktorý dielo hudobne naštudoval. Osobitne ma zaujala flexibilita, s akou sa zmocnil premenlivosti metrorytmu, ktorý pri všetkej voľnosti je prísne súdržný, a výsledok ukázal korektnú prípravu. Prvá repríza (28. 12. 1999), ktorá spolu s premiérou bola podkladom pre túto recenziu, skorigovala dobrý dojem premiérového naštudovania. Už v predohre po úvodnom razantnom tutti nastal chaos v nástupoch jednotlivých nástrojových skupín, ale uvoľnenejšia hudobná atmosféra na tomto predstavení nedostala stopercentnú ze-

lenú ani na javisku, a to aj vinou niektorých sólistov, obsadených v tomto reprízovom predstavení.

Premiéra bola obsadená kvalitným sólistickým tímom. Vrtielkou inscenácie, „živým striebrom“, teda takou, akú úloha Adely vyžaduje, bola **Michaela Hausová**. Dynamic-kým fortielom rozhýbala všetky scény, zvonivým sopránom a speváckou istotou zas lahodila uchu. **Svetlana Tomová**, šarmantná a elegantná Rosalinda bez závähanie a s ľahkosťou interpretovala árie, piesne, ansámby. Ak by sa jej podarilo vymaniť z určite hereckej zdržanlivosti (v 2. dejstve – v prevleku uhorskej grófkky), pozitívne by to ovplyvnilo najmä jej tlmočenie chýrnej piesne o „uhorskej vlasti“. **Michail Adamenko** sa veľmi dobre uplatnil v postave Eisensteina, ktorého kreoval s nadhľadom a príťažlivo. Na prvej repríze som zaznamenala jeho väčšiu hereckú uvoľnenosť, ale zároveň viackrát zápasil s výpadkom textu (1. dejstvo). **Michal Lehotský** spieval na premiére aj repríze rolu Alfréda, ktorého stvárňoval s mimoriadnym odpitchom do mladokomickej polohy, postavu pohybovo oživil, rozospieval, na javisko priniesol vzruch a dynamiku. Aj ďalší sólisti z premiéry prispeli k pozitívnemu obrazu inscenácie vtipnými vstupmi, zmysluplnými bonmotmi, dobrými speváckymi výkonmi. Ako jednotlivci a so správnou gradáciou v 3. dejstve sa ukázal Frank **Jozef Havasiho**, výstižný bol princ Orloffský v podaní **Viery Hronskej**, aj Dr. Falke mal svoju líniu vďaka **Gabrielovi Szakálovi**. **Jozef Úradník** a. h. tvorivo uplatnil svoj talent komika vo vďačnej (ale zároveň aj zradnej) etude opitého väzenského dozorca Froscha.



ZĽAVA S. TOMOVÁ (ROSALINDA), M. ADAMENKO (EISENSTEIN), M. HAUSOVÁ (ADELA)

Foto O. Békés

Prvá repríza (28. 12.) dobrý dojem z premiéry očividne zotrela. Nielen určitým, už spomínaným ochabnutím zvery v hre orchestra, ale najmä zásluhou niektorých sólistov, ktorí utlmili dynamiku scén s „hluchými miestami“ v dialógoch. **Ľudmila Andrejčáková** a. h. úlohe Adely nevďýchla iskru, túto „dušu“ operety nerozžiarila spevácky, ani herecky. **Martin Masloviak** v postave Dr. Falkeho vyznel silene, intonačne neisto. **Jozef Dzuro** celkom úspešne zvládol postavu Franka, ale iba v prvých dvoch dejstvách. Herecky uvoľnená **Tatiana Paľovčíková** bola dobrým typom pre úlohu Rosalindy. Jej pekný spevácky výkon vrcholil v temperamentnej piesni „uhorskej grófkky“ v 2. dejstve.

Scénu navrhol **Ján Hanák**. Javisko priestorovo zredukoval, čím oklieštil najmä veľkú úvodnú baletnú scénu 2. dejstva. Choreografia tejto scény slúžila na česť **Marty Žecovej**. Kostýmy **Danice Hanákovéj** jasne charakterizovali meštiansky svet 19. storočia. Zbor v naštudovaní **Romana Skřepka** dobre dotváral finálové oblúky 2. a 3. dejstva. ■

DITA MARENČINOVÁ

Atraktívna téma?

Pink Floyd Pictures – žánrové obrázky zo života. Námet, réžia a choreografia Dana Dinková. Pink Floyd s kompozíciou Branislava Kostku. – V rytme – Homeles beat. Námet, choreografia a réžia Jaroslav Moravčík. Hudba Peter Uličný. – Baletný večer v dvoch častiach. Premiéra 19. novembra 1999, Štátne divadlo Košice. – Recenzovaná je premiéra a prvá repríza 30. novembra.

Keď sa s koncom 60. rokov objavila v rockovej hudbe zvukovo zaujímavá skupina Pink Floyd, štyria – vtedy 20–25-roční mladíci, zaujali aj experimentovaním s vizualizáciou, keď do obecenstva, ale aj na pódium premietali počas koncertu farebne svetelné efekty, abstraktné škvرنy a pod. Pesničky, ktoré vtedy zväčša písal Syd Barrett (ten skupinu opustil najskôr), často koketovali s rozprávkovým svetom evidentne prítomným v textoch piesní. Hudobný štýl tejto skupiny sa od začiatku odlišoval od mnohých iných: nebolo v ňom miesto pre dunenie bicích nástrojov, naopak, tie zneli a znejú odľahčene, rovina elektronických hudobných zvukov spolu s rytmizovaným vokálom a gitarami bola efektná, ale vždy schopná vyvolať aj hlbší emocionálny zážitok. Melódie sú jednoduché, prirodzené a tiež zapamätateľné. Rocková hudba Pink Floyd pôsobí dodnes elegantne a hlavne neagresívne.

Legendárna anglická skupina svojou hudbou inšpirovala námet a choreografiu tanečnice, choreografky a režisérky prvej časti baletného večera **Dany Dinkovej** s názvom *Pink Floyd Pictures – žánrové obrázky zo života*, ktorý bol prvou baletnou premiérou tohtoročnej sezóny. Ak som sa pokúsila v úvode o stručnú charakteristiku skupiny Pink Floyd, chcela som zdôrazniť, že jej umiernená zvukovosť vyvoláva skôr upokojujúcu atmosféru než nervy drásajúce zvuky tvrdých rockových skupín, preto pre mňa osobne nesymbolizuje beznádejnosť, ani bezútešnosť či bezvýchodiskovosť v námetoch väčšiny z jedenástich choreografických obrazov. V tom som videla hlavný rozpor – rozpor medzi charakterom hudby a jej asociovanou predstavou v tanci, ako ju tlmočila choreografka závislá najmä od námetov. Jednotlivé žánrové obrazy boli produktom ulice, vzišli z jej temných zákutí. Závislosť od alkoholu (č. 4 – Žena v bare), automatov (č. 10 – V herni), prostitúovaná, či brutálne chápaná láska (č. 7 – Dvojica z Krížnej ulice), prostredie bezdomovcov (č. 3 – Bezdomec a mucha), beznádejnosť detského domova (č. 6 – Dievča z domova) prepájalo akoby stelesnené zlo v postave Šaša (**Štefan Turanský**), neohrozené ani čistotou Dievčaťka so švihadlom (č. 2), ktoré námetovo bolo voči väčšine obrazov v defenzíve... Na strohé javisko, bez dekorácií, sa premietali diapozitívy – zväčšeniny fotografií **Desany Dudásovej** a **Petra Leginského**, ktoré vzišli v nadväznosti na fabulu baletnej kompozície. Interakcia diapozitívov a choreografie i zámer boli jasné, ale napriek tomu v ich prepojení chýbala dynamika, súvisiaca so statickosťou fotografií a ich tanečným vyjadrením, takže dobrý nápad som chápala len ako prvoplánový.

Rozľahlosť skladieb Pink Floyd kládla nároky na pestrosť choreografických nápadov. V choreografii D. Dinkovej som ich našla všade a niektoré boli veľmi dobré, len niekedy chý-

bala väčšia rafinovanosť v ich rozvíjaní, resp. pri návratoch, ako napríklad v obraze č. 2 – Dievčaťka so švihadlom. Dievčaťka však skvele tancovala **Aliya Sapugová** (na oboch recenzovaných predstaveniach) s výrazom, radosťou aj obdivuhodnou kondíciou (asi 7 minút tancovania). Spolu s **Jelenou Kirillovou**, s ktorou prišla do Košíc z Alma-Aty, sú tieto sólistky v súčasnosti ozdobou košického baletu. J. Kirillová prezentovala svoju tanečnú ohybnosť a bezchybnú technickú prípravu v obraze Žena v bare, kde tancovala s neuveriteľnou pohybovou jasnozrivosťou, odvíjanou od každého tanečného detailu. Výrazovo strhujúce bolo Dievča z domova (č. 6) v podaní **Martiny Foltínovej** (premiéra), ale precízna bola aj kreácia **Zuzany Timulákovvej** (repríza). **Peter Nagy**, tanečník lyriky, v ktorom sa snúbi ladnosť s kultivovanosťou tanečného prejavu, tancoval v oboch recenzovaných predstaveniach. Bol – okrem hosťujúceho **Giampiera Russa**, tanečníka iného, temperamentného naturelu – najvýraznejšou osobnosťou mužskej časti súboru. Skvelé bolo lyrické dueto s **A. Sapugovou** (č. 5 – Milenci pod balkónom), aj výborné sólo v obraze č. 8 – Sám na narodeninách. **G. Russo** strhol na seba pozornosť

na premiére v temperamentnom duete s J. Kirillovou (č. 7 – Dvojica z Krížnej ulice) – mimochodom, stretli sa v ňom dve odlišné tanečné školy – aj vo výrazovom Bezdomecovi (č. 3 – Bezdomec a mucha). Tieto úlohy s elánom alternoval na repríze študent Konzervatória **Jozef Marčínský**.

Druhú časť baletného večera vyplnil tanečný obraz *V rytme – Homeless beat*. Pôvodne ho naštuďoval Slovenský komorný balet v Bratislave. Pre Košice ho pripravil opäť **Jaroslav Moravčík**, režisér, choreograf a autor námetu, ktorý tancoval spolu s prvým sólistom SLUK-u **Miloslavom Krajčíkom** aj sóla. Námet popredného choreografa SLUK-u J. Moravčíka nadväzoval prostredím na predchádzajúcu časť. Bezdomecovi tu tancujú svoj tanec až do opojenia. Kompozícia bola strhujúcou oslavou a chválou rytmu, bez hudby, okrem úvodu, ku ktorému hudbu napísal **Peter Uličný**. Dominujúcim tanečným prvkom zaujímavej kompozície bol nepochybne základný prvok čapáša a jeho variácie, korešpondujúci s beatom (Homeless beat) v tom jednom a určujúcom – v údere (beat). Plastové fľaše postačili na vytvorenie divokého, rytmicky strhujúceho obrazu, odkazom ktorého bola variabilita a mnohotvárnosť rytmických modelov. Silné osobnosti J. Moravčík a M. Krajčík natoľko strhli rytmickou istotou, že nebolo úniku, pričom ich istota sa preniesla na celý tancujúci kolektív do kulminujúcej oslavy rytmu v závere obrazu. Ťažkú pozíciu po dvoch rytmických fenoménoch mali domáci tanečníci **Miloš Lučka** a **Dušan Huraj**. Na repríze sa D. Huraj ukázal ako vedúci zjav, ktorý napokon po menších, ale ešte stále nenápadných rytmických nepresnostiach v kolektíve tanečníkov usmernil záver obrazu do skutočnej ódy na rytmus. – V prvej časti baletného večera bol autorom scény **Ján Hanák**, kostymérkou **Danica Hanáková**, druhú časť výtvarne riešila **Hana Cigánová**. ■



1. OBRAZ – ULICA Z MUZIKÁLU PINK FLOYD PICTURES

Foto O. Břežek

Operné premiéry v Budapešti

PETER GRIMES

Opernú prvotinu Benjamin Brittena uviedli v londýnskej opere Sadler's Wells v júni 1945. Koncom roka 1947 bolo dielo už prezentované aj v Budapešti, kde potom k ďalšej inscenácii došlo v roku 1958. Po štyridsaťročnej cezúre sa v novembri 1999 aj dnešné budapeštiánske obecnstvo mohlo zoznámiť s dielom



PETER GRIMES (D. GULYÁS)

a s tragickým osudom rybára Grimesa na scéne Štátnej opery. Réžia bola zverená mladému režisérovi **Balázsovi Kovalikovi**, ktorý veľmi úspešne uviedol už Pucciniho *Turandot* na scéne Erkelovho divadla a *Le grand macabre* od Györgya Ligetiho na elokovanej scéne Štátnej opery v divadle Thália. Teraz jeho spolu-
 Foto Archiv

tvarník **Csaba Antal**, kostymérka **Mari Benedeková** a dirigenti **János Kovács** a **Tamás Pál**.

Na scéne SND zaznela opera *Peter Grimes* raz, a to v máji 1957 pri príležitosti hostovania operného súboru zo Záhrebu; z tohto predstavenia mi zostal v pamäti emocionálny zážitok z Brittenovej sugestívnej hudby. Afinita k nej ma viedla k možnosti opätovne sa stretnúť s inscenáciami *Petera Grimesa* na rôznych scénach (1996 Viedeň, 1998 Londýn). Boli to, samozrejme, diametrálne odlišné koncepcie, ktorých spoločným menovateľom bolo „iba“ výborné hudobné tlmočenie. Kým Moshinského (Covent Garden) koncepcia bola zameraná na znamenite vypracovanú charakterovú drobnokresbu ľudí rybárskej dedinky, Mielitz (viedenská Staatsoper) poníma zbor ako homogenný celok, s ktorým sa dostane do konfliktu individuum, kráčajúce po vlastnej tragickej ceste.

Koncepcia režiséra Kovalika je bližšia Mielitzovej, no v abstrahovaní ide ešte ďalej a celý priebeh situuje do neutrálneho, nedefinovaného priestoru. Scéna je prakticky prázdna, celá točna je vyplnená čiernym gumárenským odpadom a nad ním visí mohutný biely závoj. Prvý symbolizuje drsné kamenné morské pobrežie i neľahký život rybárov, druhý zase rybársku sieť a plachtu z rybárskych korábov. Do tohto nevlúdneho prostredia Kovalik s fantastickou nápaditosťou zasadil mohutný zbor a dôveryhodne v ňom vyprofiloval charakteru hlavných postáv.

Dvaja dirigenti majú k dispozícii dve kompletne obsadenia. Spoločným menovateľom oboch ansámblov je výborná interpretačná úroveň, ale v rôznych farebných odtieňoch. Kým v tíme Jánosa Kovácsa prevládajú ostré kontrasty a sýta, do čierne ladená hnedá farba, u Tomása Pála má tá istá hnedá mäkkšie a svetlejšie odtiene. Kováčsov Grimes – **András Molnár** – je citlivý, blízky Neilovi Shicoffovi, Pálov

Grimes – **Dénes Gulyás** – je démonický a robustnejší. Ellen Orford **Katalin Pittiovej** a **Júlie Kukelyovej** sa výborne prispôsobuje charakteru partnerov. Z plejády menších postáv spomeniem kapitána Balstroda – **Tamása Busa**, majiteľku krčmy Auntie – **Bernadetu Wiedwmannovú**, vdovu Mrs. Sedley – **Máriu Sudlikovú**, prokurátora Swallowa – **Pétera Friedla** a obidvoch mladých chlapcov – **Tamása Vargu** a **Mártona Szabóa**.

V poslednej scéne na smrť odhodlaný Grimes prichádza v náručí s mŕtvym chlapcom – ohromujúca paralela s Pietou – a vloží ho do korábu, ktorý bude ich spoločnou rakvou. Škoda, že táto výborná, no chmúrna a náročná inscenácia bola plánovaná iba na osem predstavení.

RIGOLETTO

Premiéra nového (v poradí už šiesteho) naštudovania Verdiho opery *Rigoletto* na scéne Erkelovho divadla v Budapešti bola v októbri. Žiaľ, na toto dielo v posledných desaťročiach akosi nemám šťastie, či už to boli predstavenia v Moskve, v Ríme alebo v Segedíne, pričom ani bratislavské z roku 1987 sa nevyznačuje kladnými hodnotami.

Mysliac na tieto „zážitky“, netrpezlivo som čakal nové stretnutie s dielom. Žiaľ, opäť sklamanie! Práca režiséra **Viktora Nagya** je nekoncepcná, charaktery postáv nie sú vymodelované, všetko je iba náznakové, povrchné. Situovať napríklad prvý obraz namiesto paláca do akejsi divadelnej šatne je iba násilnou režisérskou extravaganciou. Scéna – **László Székely** – je síce variabilná, ale „posunovateľná“ krčma banditu Sparafucileho je priam primitívne smiešna. Kostýmy navrhla renomovaná **Nelly Vágóová**. Ťažko pochopiť, prečo dvoraniam majú pri únose Gildy na hlave typický šašovský trojuholník.



RIGOLETTO (K. KOVÁCSOVÁ A L. SZVÍTEK)

Hudobná zložka pod vedením **Ádáma Medveczkého** je prijateľnejšia. Jeho koncepcia je silne dramatická, čím miestami zatienuje aj lyrické pasáže partitúry. Žiaľ, **János Gurbán** v titulnej postave síce kríva a je klasickým hrbáčom, no nenaladil sa na vlnovú dĺžku postavy a nevyjadruje jeho duševnú tragédiu. Jeho hlas je málo výrazný, priam tvrdý, bez typického talianskeho koloritu. **Tamás Daróczi** je sympatickým a príjemne spievajúcim Vojvodom. Najvýraznejšou

(Dokončenie na str. 30)

Diabolské témy v pražskej Štátnej opere

Dvom takpovediac diabolským témam hudobného divadla sa upísala dramaturgia pražskej Štátnej opery, keď v úvode novej sezóny uviedla premiéry Weberovho *Čarostrelca* a Meyerbeerovho *Roberta diabla*. Obe diela majú v literárnom podklade podobných hrdinov z ríše zapredancov pekla, obe obsahujú motív naplnenia zmluvy s podsvetím, scény z hororových prostredí a le večnú myšlienku boja dobra so zlom. Samozrejme, Weber i Meyerbeer tvorili v inom čase, v inej kultúre a každý svojším kompozičným štýlom.

Zatiaľ čo *Čarostrelca* Carla Mariu von Webera je ukázkovým reprezentantom nemeckého romantizmu, *Robert diabol* Giacoma Meyerbeera, autorova prvá úspešná opera, spĺňa podmienky dobovo módného žánru francúzskej grand opery. Dramaturgická obhajoba oboch volieb sa opiera v prvom prípade o dlhodobú absenciu tohto titulu i skladateľa, v druhom k rovnakým dôvodom pribudol zámer ponúknuť divákovi tzv. francúzsky projekt. *Robert diabol* ho odštartoval, nasledovať bude *Ariadna a Modrofúz* a v sezóne 2001/2002 ho uzavrie svetová premiéra súčasného diela. Je to rozhodne pozoruhodný čin, ktorý vyvolá pozornosť publika i kritiky – domácej aj zahraničnej – o priazeň ktorej sa ambiciózne vedenie divadla priam vzorne uchádza.

Inscenáciu *Čarostrelca* zverila Štátna opera do rúk **Johannesa Felsensteina**, syna svetoznámeho režiséra a zanieteného propagátora realistického hudobného divadla. Divák očakával, čo si z otcovho dedičstva osvojil terajší generálny intendant opery v Dessau. Výsledok možno prekvapil. Na javisku plynulo predstavenie plne rešpektujúce

romantického ducha partitúry, bez akýchkoľvek dejových, časových či priestorových posunov. Musím sa priznať, že po mnohých neraz samoučelných aktualizáciách, ktoré som v poslednom období na medzinárodnej scéne zažil, „klasický“ *Čarostrelca* ma vôbec nerušil. Nebolo to zasa celkom konvenčné poňatie so staromilskými gestami; Felsensteinovo úsilie o pravdivé portréty hrdinov sa premietlo do výrazovej plasticity a prirodzenosti. Taktiež scéna **Daniela Dvořáka** mala svoju romantickú atmosféru rovnako v interiérových výjavoch ako v neľahko realizovateľnom obraze vo vľech roklíne. Jej nevýhodou bola technická stránka zmien obrazov, ktorá si vyžadovala dlhé prestavby a uberala z dynamickosti dejového toku.

Hudobne premiéru pripravil **Rudolf Krečmer**, ktorého štýlovo vernú predstavu narušali technické nedostatky orchestra, najmä v dychovej sekcii. Nečakane slabý výkon podal zbor. V medzinárodnom sólistickom obsadení sa obzvlášť dobre darilo **Johannesovi von Duisburg** ako basbarytónovo jadrnému Gašparovi s potrebnými črtami démonickosti v hlase i hereckom vyjadrení. Kultivovanou, timbrovo priliehavou Agatou bola Kanaďanka **Eilana Lappalainenová** a jej kontrastnou, vokálne i typovo šarmantnou partnerkou v kostýme Aničky bola **Yvetta**



E. LAPPALAINENOVÁ (AGÁTA)
A L. M. VODIČKA (MAX)

Foto J. Katarcoví

Tannenbergerová. Prijateľný výkon podal i **Leo Marian Vodička** ako Max.

Meyerbeerov *Robert diabol* je titulom vskutku dramaturgicky objavným. Zatiaľ čo v marci tohto roku ho uvedie berlínska Štátna opera s použitím kritickej edície, pražská insce-

(Dokončenie zo str. 29)

osobnosťou je Gilda výbornej **Ingrid Kertesiovej**, ktorej hlasové i herecké danosti kráčajú akoby ruka v ruku. **Annamária Kováčsová** s pekne znejúcim altom je spoľahlivou Maddalenou, podobne ako mladý **László Szviték** markantným Sparafucilom.

BORIS GODUNOV

Musorgského hudobná dráma *Boris Godunov* sa dostala na budapeštiansku scénu roku 1913, s menšími prestávkami bola v dramaturgickom pláne stále prítomná a jej posledný návrat na scénu Štátnej opery sa datuje na máj uplynulého roka. Toto naštudovanie je súčasne návratom k tradičnej verzii, teda k „vyleštenej úprave“ Nikolaja Rimského-Korsakova. Realizácia je dielom režiséra **Miklósa Szinetára**, scénografa **Attilu Csikósa**, 92-ročného kostyméra **Tivadara Márka** a dirigenta **Ervína Lukácsa**.

Keď sumarizujem dojmy z ôsmej reprízy, môžem konštatovať, že som videl pekne, vyrovnané predstavenie. Charakteristickou črtou aj vizuálnej zložky je návrat ku klasickému štýlu. Masové scény majú pekne vypointované momenty, po

hudobnej stránke – naštudovanie **Anikó Katona** – sú výborne zvládnuté. Práca dirigenta sa vyznačuje vysoko kvalitnými parametrami, výborne cíti pulzáciu hudobného toku a inšpiruje hráčov na vynikajúci výkon. Titulnú postavu stvárňuje **Kolos Kovács**, ktorý na tejto scéne stojí už takmer tri desaťročia. Jeho krásny materiál je priam intaktný, s koloritom viac „talianskym“, mäkkším než sme zvyknutí pri ruských interpretoch. Celá jeho koncepcia je introvertná – láskyplnosť k Fjodorovi markantne vykresluje muky z výčitiek svedomia. Jeho protihráč a jediná osobnosť na jeho úrovni Šujskij v podaní **Istvána Rozsosa** – budapeštiansky Heinz Zednik – je ozdobou predstavenia. Prijemne kovovo lesklým hlasom spieva Grigorija **Attila Kiss B.**, **Éva Pánczélóvá** je hlasovo i zjavom príjemnou Marinou. Mladý **Ferenc Valter** spieva Pimena, no charakterovo musí ešte dozrieť. Z plejády účinkujúcich spomeniem už iba **Dénesa Gulyása** v úlohe Jurodivého. Je to paradoxné, ale spieva príliš pekne. Jeho náreky nevyjadrujú zúfalstvo a tragickú hĺbku tak, ako som to kedysi počul od Alexeja Maslennikova alebo Sándora Palcsóa. ■

JOZEF VARGA

nácia čerpala hudobné materiály z vlastných archívnych zdrojov. Ide o úpravu rešpektujúcu síce päťdesťročný pôdorys partitúry, avšak dosť podstatným spôsobom skracujúcu hudobný materiál. Je, samozrejme, vecou polemiky, čo je v danej chvíli prospešnejšie; inšpirovaný dojmom z viedenského *Proroka* som naklonený redukcii partitúry prijať. Najmä, keď dominantné čísla ostávajú zachované a zrozumiteľnosť deja netrpí. Zmena v obsadení partu Alice zo sopránu na mezzosoprán, údajne kvôli farebnej kontrastnosti dvoch ústredných ženských rolí, bola však zbytočná. *Robert diabol* nie je ani v historickom kontexte dielom zanedbateľným. Vznikol dva roky po Rossiniho *Viliamovi Tellovi* a v čase prvých úspešných prác Donizettiho, takže istú paralelu s talianskou hudbou tu cítiť. Meyerbeer však štýlom seba vlastným kombinuje hudobný obsah s efektnou vokálnou kuriozitou. Po prvýkrát sa práve v *Robertovi diablove* objavuje v opernej partitúre organ.

Francúzsky inscenačný tím, ktorému bolo naštudovanie



ROBERT DIABOL (L. VERNEROVÁ A V. POPOV)

FOTO J. PÁČEK

zverené, priniesol na javisko i do orchestra punc autentickejši. Dirigent **Vincent Monteil** pracoval s kolektívnymi telesami i sólistami veľmi precízne, vyťažil z partitúry veľa farieb i odtieňov a dal jej potrebný dramatický ťah. Réžia **Gilberta Blina** a výprava **Nicolasa de Lajartra**, podopretá apartnými kostýmami s historickou inšpiráciou, bola jednoduchá a účelná. Snažila sa motív stredovekosti, o ktorý sa opiera textový podklad, zachovať a štylizovať ho súčasnými vyjadrovacími prostriedkami. Nebola to réžia realistická, no zároveň neuberala z atmosféry, o ktorú tvorcom opery išlo. Najpôsobivejšie bolo 3. dejstvo, a to vďaka svetelným efektom i vynachádzavej choreografii **Pavla Šmoka**.

Meyerbeerove opery vyžadujú spevákov vyzbrojených veľkými, farebnými a technicky zdatnými hlasmi. Praha síce svetovým scénam celkom konkurovať nemôže, no zostava, ktorú som videl, v hanbe nezostala. **Valerij Popov** má rezonančný, kovovo lesklý a vo výške prenikavý tenor, je tiež vizuálne dobrým typom, vďaka čomu titulná rola vyznela presvedčivo. **Ulf Paulsen** pre part Bertrama síce nemá pravú basovú farbu, no jeho farebne tmavší dramatický barytón bol dosť razantný a vo výraze plastický, aby dal tejto démonickej postave náležitú charakteristiku. Z dvoch ženských postáv ma zaujala sopranistka **Ludmila Vernerová** (Isabelle), najmä jej prítlačlivá vysoká poloha a istota koloratúr. Škoda, že rovnako kvalitne jej neznejú i hlboké tóny. **Eva Garajová** bola síce dievčensky milou Alicou, no tónovo ešte nie dostatočne zrelou pre daný štýl. ■

PAVEL UNGER

ROYAL OPERA HOUSE – PREMIÉRY V ROKU 2000

Dramaturgický plán necháva dosť miesta aj pre súčasnú tvorbu či operu 20. storočia. Z 11 titulov sú 4 z 20. storočia – teda viac ako tretina. Po *Falstaffovi* bol na pláne Ligetiho *Le Grand Macabre*. Určite si naň brúšila zuby väčšina priaznivcov súčasnej či nedávnej opernej tvorby. Táto produkcia bola však zrušená – oficiálnym dôvodom malo byť zlyhanie techniky, no ktovie, či to neboli prázdne rady v hladisku. Rok 2000 sa otvoril rozprávkovou operou *Gawain* (7. januára) od britského skladateľa Harrisona Birtwista. Ide o obnovené predstavenie z roku 1991, plné javiskových efektov. Ďalšou v poradí bola Mozartova *La clemenza di Tito* (22. januára) opäť obnovené predstavenie zo Salzburgu. Zvláštnosťou je, že na britských ostrovoch sa táto opera po prvý raz uviedla až roku 1974. Pozornosť kritikov sa určite sústreďí na Vesselinu Kassarovú – novú mezzosopránovú hviezdu z Bulharska. 31. januára mal premiéru *Otello*, no nie od Verdiho, ale od jeho predchodcu – Rossiniho. *Otello* si vyžaduje obsadenie nie menej ako troch tenorov: boli nimi Bruce Ford: *Otello*, Juan D. Florez: Rodrigo a Octavio Arevalo: Jago. Desdemonu spievala Mariella Devia; táto produkcia tiež patrí do skupiny obnovených predstavení. Nasledovala *Romeo a Júlia* od Gounoda (18. januára) s vysnívanou dvojicou milencov: Roberto Alagna a Angela Gheorghiu, ďalším prominentom je Tito Beltran (Tybalt) a dirigent Charles Mackerras. Nasleduje už trochu obohraná *Bohéma* (24. januára). S veľkou radostou uvádzam, že Dalibor Jeniš sa predstavil v úlohe Marcella, čo bol jeho debut v Covent Garden. A konečne Straussov *Gavalier s ružou* (11. marca). V hlavných rolách budú René Flemingová, Američanka českého pôvodu, Anna Tomowa-Sintowová (Marschallin), Franz Hawlata (Baron Ochs) a dirigovať bude Cristian Thielmann. Ani Wagner nesmie chýbať – v *Blúdiacom Holanďanovi* (21. marca) sa opäť predstaví Bryn Terfel a rola v kupiteľskej Senty bola zverená Solveig Kringsbornovej. Azda najodvážnejším dramaturgickým krokom je uvedenie poslednej opery Bohuslava Martinů *Grécke pasie*, ktorú bude dirigovať Charles Mackerras, obsadenie: Jorma Silvasti, Gregory Yurisich a Marie McLaughlinová. Sezónu uzavrie znovu Wagner: *Majstri speváci norimberskí* v obsadení John Tomlinson, Thomas Allen a Soile Isokoski. Zvláštnosťou je, že predstavením *Majstrov spevákov*, opäť v réžii Grahama Vicka, sa pred tromi rokmi uzavrela budova opery.

Letnú sezónu vyplní Kirov Opera, ktorá prinesie *Vojnu a mier* a *Semjona Kotku* od Prokofieva, Mussorgského *Chovančinu* a Čajkovského *Mazeppu*.

V komplexe Kráľovskej opery sa nachádzajú ešte aj dve menšie štúdiá: Linbury a Clore. V nich budú počas celého roka prebiehať najrozličnejšie náukové predstavenia pre deti, mládež i dospelých, hudobné festivaly a poludňajšie koncerty, ktoré sa začali 4. decembra pod taktovkou Placida Dominga. vp

EDITA GRUBEROVÁ JUBILEJNE

9. februára oslávila slovenská sopranistka Edita Gruberová na predstavení Belliniho opery *I puritani* vo Viedenskej štátnej opere 30. výročie svojho pôsobenia na tejto významnej svetovej opernej scéne.

Jej debut – Kráľovná noci v Mozartovej *Čarovnej flaute* – a o niekoľko dní neskôr ďalšie vystúpenie v úlohe Olympie v *Hoffmannových poviedkach* boli začiatkom nečakanej a zákratnej kariéry vtedy mladučkej neznámej bratislavskej koloratúrnej sopranistky, ktorá zažila svoj najväčší triumf v úlohe Zerbinetty v Straussovej opere *Ariadna na Naxe* (1976 pod taktovkou Karla Böhma) a v úlohe Lucie di Lammermoor rovnomennej Donizettiho opery. Na javisku Viedenskej štátnej opery spievala Edita Gruberová v dvanástich nových produkciách oper G. Verdiho. R. Straussa, L. Cherubiniho, G. Donizettiho, W. A. Mozarta a Belliniho, spolu však tu vystupovala v 44 úlohách, vo výše 600 predstaveniach. Najbližšou novou produkciou s Editou Gruberovou na javisku Viedenskej štátnej opery bude Donizettiho *Roberto Devreux* v decembri 2000.

(WS, la)

Divadelný ústav pripravuje komornú výstavu, pozostávajúcu z domácej a zahraničnej fotodokumentácie, recenzií, bulletinov, zvukových a videozáznamov (autor Jaroslav Blaho) o sopranistke **Editě Gruberovej**.

V budovách Opery a Činohry SND pripravuje Divadelný ústav dve samostatné expozície dokumentov z najlepších inscenácií SND pozostávajúce z výtvarných návrhov, plagátov, bulletinov, recenzií a trojrozmerných exponátov (autori Jaroslav Blaho a Ján Jaborník).

dúla

Žena bez tieňa vo Viedni

Dôvodov, prečo sa dramaturgia Viedenskej štátnej opery vrátila k *Žene bez tieňa* (*Die Frau ohne Schatten*) od Richarda Straussa, bolo zrejme viacero. V októbri uplynulo osemdesiat rokov od viedenskej premiéry diela, doznieval rok, v ktorom si svet pripomenul polstoročie skladateľovho úmrtia, a napokon: toto nie každodenné rozprávko-psychologické posolstvo dlhší čas chýbalo v bohatej straussovskej ponuke divadla.

Žena bez tieňa vzišla z intenzívnej spolupráce skladateľa s Hugom von Hofmannsthal ako plod túžby po vytvorení akejsi modernej analógie *Čarovnej flauty*. Samozrejme, je to veľmi vzdialená paralela, pretože

Straussovo dielo je libretisticky komplikované, s množstvom nie jednoduchých symbolov a kompozične ide takpovediac o prejav giganta v autorovej tvorbe. Tieň ako symbol materstva (cisárovná je žena, ktorej je materstvo odopreté, je ženou bez tieňa) je ústredným motívom opery, na ktorý sa navrstvujú ďalšie obrazné vyjadrenia, pochádzajúce z rozmanitých prameňov. Siahajú až do starogréckej kultúry, k nordickým i ďalekovýchodným mýtom. Navonok rozprávka, vo vnútri mnohoznačné psychologické divadlo je naplnené očarujúcou hudbou, a to aj napriek značnému časovému rozsahu pôsobiacou pútať, pestro a inšpiratívne. Partitúra *Ženy bez tieňa* nesie v sebe prvky expresionistických drám *Salome* a *Elektry*, ktoré v kombinácii s poetickou lyrikou, inšpirovanou *Gavalierom s ružou* či *Ariadnou na Naxe*, dávajú kontrastný celok. Fascinujúce je dynamické rozpätie hudby (obrovské orchestrálne obsadenie) i jej rafinovaná farebnosť a množstvo príznačných motívov, viažucich sa na symboly, postavy a situácie.

V najnovšom viedenskom naštudovaní vyznela Straussova partitúra v plnej kráse, bohatosti výrazu a najmä v pochopení obsahovej a psychologickéj dimenzie. **Giuseppe Sinopoli**, ktorý je nielen vynikajúcim dirigentom a skladateľom, ale aj kvalifikovaným lekárom-psychiatrom, išiel rovnako po stope rýdzo hudobnej ako po stope psychoanalytickej. Každý detail, každý farebný či dynamický odtieň mal svoj zmysel, bol spätý

s textom, bol reflexiou symbolu, či situácie. Orchester Viedenskej štátnej opery pod jeho vedením hral dokonale a podal výkon, aký som vari od Abbadovej éry ani nepočul.

Zaujímavá a podnetná bola tiež réžia **Roberta Carsena** a scénografa **Michaela Levina**. Neprečítali predlohu ako tajuplnú rozprávku, ale modernými prostriedkami rozkrývali jej psychologické vnútro, skúmali vzťahy a súvislosti. Dej zasadili do celkom konkrétnych scénografických tvarov – bola to výprava činoherného charakteru – pričom jednotlivé svety, cisárovnej a farbiarskeho páru, boli síce kostýmovo príbuzné, no atmosférou odlišné. Obrazy sa menili pomocou fahov, priestor bol vzdušný, ozvláštnený pôsobivou svetelnou réziou. Obdivuhodná bola práca s postavami, ktoré pod Carsenovým vedením dostávali presný a ostrý profil, odvážne bolo vykreslenie zvodného mladíka nahou postavou, no nezabudnuteľný dojem priniesli najmä dve scény. Štvrtý obraz 2. dejstva, sen cisárovnej, riešený vertikálnym umiestnením postele a kombináciou projekcie s reálnou akciou. Záverečný obraz katarzie svojou prejasnenosťou a hymnickou radosťou bol skutočnou gradáciou tohto profesionálne skveleho operného divadla.

Štastná bola i voľba sólistov v nesmiernie vypätých hlavných úlohách. Isto nie je ľahké nájsť dvojicu takých disponovaných dramatických sopranov, ako sa to podarilo vo Viedni v obsadení **Debory Voigtovej** v role Cisárovnej a **Gabriely Schnautovej**

ako Farbiarky. Prvá z nich poetická, plastická, s mäkkou frázou, druhá razantná, tónovo prenikavá, s priam neobmedzenou dynamickou kapacitou. **Johan Botha** (Cisár) dal svojej postave lesk hrdinného tenora, ktorému pritom nechýba teplá farba a technická suverenita vysokej polohy. **Falk Struckmann** ako Barak zaujal svojím kovovým barytónom ušľachtilého timbru, pokojnou frázou i potrebnou dramatickou údernosťou. Trocha matnejší výkon podala z päťce ústredných postáv iba **Marjana Lipovšeková**, to však výborný dojem z nového naštudovania Straussovej *Ženy bez tieňa* vôbec neovplyvnilo. ■

PAVEL UNGER



MARJANA LIPOVŠEKOVÁ A WOLFGANG BANKL

Foto Akciviv

KALEIDOSKOP

Pri príležitosti nedávnej premiéry Bergovej opery *Lulu* vo Viedenskej štátnej opere a súbežnej inscenácie Wedekindovej tragédie v Burgtheater pripravuje Rakúska televízia vo svojom programe ORF 2 na 20. februára o 23.10 h dokumentáciu na tému „Lulu – zmarená túžba“.

Pri príležitosti 100. výročia narodenia Kurta Weilla a 50. výročia jeho úmrtia pripravuje ORF 2 dňa 27. februára taktiež o 23.10 h dokument na tému „Najnevzývanejší príbeh lásky 20. storočia“.

Argentínsky tenorista **José Cura** sa dohodol s firmou **Erato Disques** (Warner Classics) na päťročnej exkluzívnej zmluve, v rámci ktorej zrealizuje nahrávky Giordanovej opery *Andrea Chénier*, Verdiho *Otella* a dve CD s výberom z Verdiho a francúzskych árií. Exkluzívna zmluva je prirodzeným výústným mimriadne úspešných predchádzajúcich Curových projektov v Erate: *Puccini Arias*, *Anhelo*, *Samson et Dalila* a *Verismo*.

warner, as

KALEIDOSKOP

Valeri Gergiev, Kirov Orchestra a **Philharmonia Orchestra** sa v máji stretnú pri spolupráci na projekte pripomínajúcom vklad Sergeja Ďagileva do dejín hudby 20. storočia. Dva orchestre a Gergiev predvedú v rámci štyroch večerov v londýnskej Royal Festival Hall repertoár pozostávajúci jednak z objednávok *Ballet Russes*, ako aj z diel iným spôsobom viažucich sa na existenciu tohto súboru. V rámci *Diaghilev Series* zaznejú diela Stravinského, Prokofieva, Rímskeho-Korsakova, Borodina, ale aj Debussyho a Ravela.

as

OPERA '99

4. ročník festivalu hudebního divadla

Jednota hudebního divadla uspořádala v sedmi vikendech (17. 10. – 28. 11.) 4. ročník festivalu hudebního divadla Opera '99, čímž dala pražskému opernímu publiku opět možnost shlédnout inscenace a vyslechnout pěvce ze všech operních divadel České republiky. Mimo soutěž vystoupil též operní dorost v představeních Janáčkovy konzervatoře Ostrava, brněnské Komorní opery JAMU a Operního studia HAMU. Tím ucelenost přehlídky dosáhla maxima. Jednotlivé inscenace mezi sebou soutěžily o pět cen, jež udílely čtyři různé poroty: porota pěti operních kritiků (cena za nejlepší inscenaci), porota emeritních členů ND (cena za nejlepší ztvárnění hlavní a vedlejší role), porota laiků vybraná losem z posluchačů soutěžících v rozhlase na téma opera (cena laické poroty) a porota výboru Jednoty hudebního divadla, pořádající festival.

Tomuto ročníku přehlídky bylo vetknuto jako předznamenání dramaturgické vymezení českou operou, čímž na jedné straně měla všechna divadla stejnou startovní čáru, na straně druhé mohla vybírat jen z části svého repertoáru. Ještě přesněji řečeno, pokud zajímavá či dokonce umělecky úspěšná inscenace z předfestivalového období nebyla českou operou, nemohli ji na Opeře '99 prezentovat. Jistě, s tímto omezením mohla divadla předem počítat a z bohatého soudku českých oper si vybrat k inscenování tu, s níž se na festivalovou přehlídku přihlásí. Nicméně hned v úvodním večeru operních slavností (Národní divadlo moravskoslezské Ostrava, 17. 10.) se ostravský operní soubor představil Smetanovou *Prodávou nevěstou*, ač na svém jevišti s úspěchem uvádí Debussyho *Péllea a Mélisandu*. Nejde nyní o kvalitu těchto dvou inscenací, ale o možnost sestavit velmi zajímavý „repertoár“ přehlídky. Tematickým vymezením si pořadatelé zúžili paletu výběru a divadla tím dostali do situace volit (třeba i vědomě) z průměru vlastní produkce. Podíváme-li se však na letošní festival z hlediska dramaturgického, lépe řečeno zorným úhlem omezením na českou operu, pak nebyl nezajímavý. Kromě dvou oper Smetanových, Janáčkových, Dvořákových, Martinů a jedné od E. F. Buriana se na přehlídce objevilo pět oper soudobých skladatelů, což je výsledek obdivuhodný a krajně záslužný.

Pět cen, na kterých se poroty usnesly, se shoduje s mým subjektivním názorem. Zejména cena kritiků, kteří za nejlepší inscenaci označili brněnské nastudování Janáčkovy opery *Z mrtvého domu*, konvenuje mému zážitku z tohoto večera. Jeviště působivá inscenace vycházela z expresivnosti hudebního nastudování Jana Zbavitele, který cítí drsnost Janáčkovy hudební mluvy v protikladu k něžné poloze lyrických míst. Předehra ještě zdaleka nevyovídala o dramatickém vyznění celku, k němuž se všichni společně postupně dopracovali. Porozumění Dostojevskému i způsobu hudebního zpracování jeho *Zápisů z mrtvého domu* Leošem Janáčkem je podkladem čisté režie Zdeňka Kaloče; ta postihuje obě složky hudby: dramaticky drsně exaltovanou i citově rozpoloženu a popichující. Mnohaletý spolupracovník režiséra, scénograf Albert Pražák, mu připravil neměnný, lehce adaptovatelný a intenzivně působivý prostor „mrtvého domu“, v němž se stala nosným prvkem práce se světlem, posuvným horizontem a zadním jevištěm. Kostýmy (až příliš neopotřebované, podobně jako nové řetězy na nohou) posouvaly časově blíže neurčené prostředí do doby po říjnové revoluci a celek tím navozoval atmosféru gulaků. Ozvučení zlacmajora dovolovalo režii jiný pohyb postavy po scéně, nového efektu získala inscenace využitím tanečnicka – personifikovaného orla. Jednotná, efektní a přitom nerozmlněná režijní práce stavěla na vynikajících pěveckých výkonech, s nimiž se všichni zhostili svých těžkých rolí. Richard Haan a Naďa Bláhová (Petrovič, Aljeja), Jurij Gorbunov (Placmajor) a Václav Málek (Morozov) inscenaci dominovali, ale v Janáčkově koncepci není hlavních rolí. V těch ostatních se výborným způsobem uplatnili Jan Hladík, Vratislav Kříž, Zdeněk Šmukař, Milan Vlček, Milan Rudolecký, Vladimír Krejčík a další, čímž dokumentovali vysokou úroveň pánské sólistické části souboru. Vynikající kvalita brněnského operního sboru s dirigentem Josefem Pančíkem je pověstná a tato inscenace ji jenom potvrdila. Opera *Z mrtvého domu* patří sice k nejkrásnějším, ale také nejtěžším a zároveň jevištěm nejobtížnějším Janáčkovým operním dílům. Brněnská opera prezentovala na tomto umělecky jednotném výsledku inscenace své kvality.

Velmi přínosný zážitek festivalu přinesla opavská inscenace Hurníkovy opery *Oldřich a Boženka* (s podivem: Slezské divadlo tuto inscenaci v prog-

ramu uvádí jako světovou premiéru z letošního října, ale první jevištní provedení mělo dílo již v červnu 1997 v Komorní opeře JAMU v Brně!). Vtipné libreto skladatele a jeho vtipná hudba daly zákonitě vzniknout dalšímu úsměvnému kusu, jímž se bude moci česká operní tvorba chlubit. Dirigent Petr Šumník a režisérka Jana Pletichová trefili míru profesionality i hravé ironie zároveň, nemálo jim k tomu přispěla sbormistryně Křemena Pešaková precizně připraveným sborem, o jehož výkon se mohli dirigent i režisérka opřít. Půvabná Kateřina Hájovská a cudně vtipný Jakub Tolaš v titulních rolích, stejně jako Sylva Pivovarová (Krutana) a Václav Marek (její otec) potvrzovali svými výkony profesionalitu inscenace. Po zásluze získala jednu z cen, cenu laické poroty. Magda Málková z olomoucké opery dostala cenu za nejlepší ztvárnění hlavní role Anežky ve Smetanových *Dvou vdovách*. Její sytý, nosný a široký hlasový fond je příslibem do budoucnosti sopránového oboru. Cenu za nejlepší ztvárnění vedlejší role získala Monika Cahová z liberecké opery, představitelka Agafji v *Ženitbě* Bohuslava Martinů. Její dobře vybavený hlasový fond ve spojení se šťastnou hereckou dispozicí dává volbě poroty jasné opodstatnění. Právě inscenaci *Ženitby* Divadla F. X. Šaldy v Liberci, vytvořené týmem: dirigent Martin Doubravský, režisér Josef Novák, scénograf Vladimír A. Šrámek, kostýmní výtvarnice Jitka Linhartová, si vybrala pořádající Jednota hudebního divadla pro svou cenu. Dobře vystavěná hudební složka s precizně detailní režijní prací (Josef Novák již jednou za režii této opery sklídl úspěch při ocenění na Operní žatvě 1987) se ani tentokrát neměly účinkem. Právě Agafja Moniky Cahové měla na celkovém hodnocení svůj výrazný podíl.

Úplná přehlídka všech operních divadel, včetně vysokých hudebních škol, je úžasná věc. Je „zprávou o stavu unie“ operního světa a přesto, že ve své podstatě nemůže neobrážet situaci, v níž se česká operní interpretace nachází – a ta není nejlepší, přinesla i radostná poznání. Nemohu se však zbavit dojmu, že při dalším festivalu by měla být dána veškerá pravomoc výběru inscenací jednotlivým divadlům. Ať ona zvolí to, co považují v poslední době za svou nejhodnotnější práci a s tou se přijdou reprezentovat. Pak by přehlídka nebyla jen úplná, ale také přehlídkou toho nejlepšího. ■

EVA VÍTOVÁ

LONDÝNSKE OPERNÉ KRÁLOVSTVO

Prvého decembra bolo v Kráľovskej Opere v Londýne naozaj čo oslavovať. Po trojročnej rekonštrukcii a problémoch najrozličnejšieho charakteru sa pre operný dom začala nová, dlho očakávaná sezóna. Otváracia Gala slávnosť sa konala hneď dvakrát: 1. 12. len pre pozvaných hostí a všetkých tých, čo sa podieľali na rekonštrukcii, a 4. 12. pre verejnosť. Nie je nijakým prekvapením, že z hostí prijali pozvanie také osobnosti ako kráľovná aj s rodinou, predseda vlády Tony Blair, Margaret Thatcherová, prezidenti najväčších anglických bánk, či Vanessa Mae a Darcey Bussell. Večer sa začal baletným programom, ktorý mal pripomenúť najväčšie úspechy Kráľovskej opernej spoločnosti od roku 1946. Po prestávke prišla na rad operná časť: pod taktovkou **Bernarda Haitinka** predviedli **Placido Domingo** a **Deborah Polaski** spolu so zborom výňatky z opery *Oberon*, ktorú Weber napísal špeciálne pre Covent Garden, lúboštné dueto Siegmunda a Siegliny z konca 1. dejstva opery *Valkýra* a program sa symbolicky ukončil ešte symbolickejšou záverečnou scénou z Beethovenovho *Fidelia*.

Dvaapohodinový otvárací program bol skôr akýmsi poďakovaním v oficiálno-zábavnom duchu než skutočným hudobno-divadelným zážitkom. Na ten si operní fanúšikovia museli ešte pár dní počkať. Došlo k nemu 6. decembra, a to premiérou Verdiho *Falstaffa*. Hviezdne obsadenie oprávnene vzbudzovalo nádeje mnohých: tento Verdiho posledný skvost sa preniesol s celou svojou hĺbkou, múdrosťou, zdravým humorom, vynikajúcimi ansámblovými číslami a hudobnou originalitou aj na javisko Kráľovskej opery. Dirigentskej taktovky sa, samozrejme, neujal nik iný ako **Haitink**, réžia bola zverená hlavnému režisérovi Glyndebournskej opery **Grahamovi Vickovi** a scénu s kostýmami navrhol **Paul Brown**. Ako Sir John Falstaff sa predstavil **Bryn Terfel**, v ďalších úlohách **Roberto Frontali** (Ford), **Kenneth Tarver** (Fenton), **Robin Leggate** (Dr. Ca-

ius), **Peter Hoare** (Bardolpho) a **Gwynne Howell** (Pistola). V ženských úlohách **Barbara Frittoliová** predviedla vydarenú Alice Fordovú, **Bernadette M. di Nissa** Mistress Quickly, **Diana Montague** Meg Pageovú a **Desirée Rancatoreová** Nanettu.

Meno režiséra Grahama Vicka sa väčšinou spája s inscenáciami, v ktorých sa scéna nemení počas celého predstavenia, pričom sa menia len komponenty v jej rámci. Vick však vedel, že vo *Falstaffovi* si niečo také nemôže dovoliť. Aby sa mohla ukázať celá škála nových technických vymožeností implantovaných do moderného javiska ovládaného najnovším softwarom, práve zmeny sce-

Na prvú scénu sa bez problému nasunula záhrada pani Fordovej, ktorá tak trochu pripomínala legolandové golfové ihrisko s výhľadom na romantickú oblohu. Vo štvrtjer scéne opäť rozumná posteľ, tentoraz Fordovcov, poslúžila ako trampolína pre akrobatov, ktorí mali predstavovať družinu Fordových zbesnene nepríčetných posluhovačov, hladajúcich Falstaffa. Piata scéna bola horizontálnym obratom prvej scény s tým, že za každou jeleňou posúvajúcou hlavou ľudskej veľkosti sa zrazu vynorili hlavní protagonisti, ktorí ich pred sebou tlačili. V poslednej scéne bol povestný dub efektne vytvorený z ľudských postáv, zavesených na lanách a povrazových rebríkoch. Vo

finále sa dub „rozpustil“ a všetci účinkujúci sa svorne ocitli pod akousi obrovskou žltou zástavou. Spevácky výkon **Bryna Terfela** bol pozoruhodný, na takého mladého umelca má jeho heroický barytón neobyčajnú silu, tá je však zladená s kultivovaným prejavom a širokou paletou výrazových odteňov. **Barbara Frittoliová** vytvorila vtípnú a životaschopnú pani Fordovú a len potvrdila, že o jej speváckom umení nemožno pochybovať. Už dlho som nepočula tak výborne zohraté ansámblové scény a keďže táto opera je z veľkej časti ansámblová, bolo sa z čoho radovať aj vďaka ostatným speváckym výkonom. Za neobyčajný krok



ROYAL COVENT GARDEN OPERA – FLORAL HALL

Foto Archiv

nerie sa mali stať hlavným číslom programu. Tak sa aj stalo, hoci do posledného dňa nebolo isté, či sa predstavenie nebude musieť odvolať práve kvôli problémom s riadiacim softwarom. Prvá scéna, ktorá sa má pôvodne odohrávať v hostinci, zobrazovala obrovskú posteľ úctyhodných rozmerov, na ktorej si kraloval enormne tučný Falstaff. Nad posteľou boli v rade zavesené symbolické jelenie hlavy s parohami a celé prostredie bolo ponorené do sytej červenej farby. Syté farby boli dominantné aj pre pomerne jednoducho štylizované kostýmy 15. storočia. Po prvej premene (chcem podotknúť, že všetkých šesť premien sa uskutočnilo bez akejkoľvek ľudskej, teda manuálnej pomoci) si celý tím tvorcov aj s Haitinkom určite zhlboka vydýchol.

k prekonalu elitárstva bielej rasy na operných pódiiach pokladám obsadenie roly Fentona spevákom tmavej pleti **Kennethom Tarverom**. Orchestrálne vedenie pod taktovkou **Haitinka** bolo príkladne čisté, s jasným a plastickým frázovaním, no na niektorých miestach budilo dojem až prílišnej zdržanlivosti. Haitink je výborným interpretom nemeckého repertoáru, no myslím, že vo Verdiho partitúre mu niekedy chýbala povestná talianska plnokrvnosť. Na príčine bol možno aj fakt, že šlo o prvé predvedenie. Celé predstavenie však zanechalo hlboký dojem a po hudobnej i divadelnej stránke všetko prebehlo par excellence – ďalšia produkcia, po ktorej si môžete bez váhania povedať, že to stálo za to. ■

VANDA PROCHÁZKOVÁ

PROBLÉMY S POSOLSTVOM

S nadchádzajúcim rokom 2000 sa Kurt Masur, šéfdirigent Newyorskej filharmónie, rozhodol oslovit' šiestich skladateľov s ponukou napísať skladby tlmóciace ich osobný postoj k téme nového tisícročia. Masur svoju víziu v sprievodnom liste formuloval takto: „Predstavujem si, že napíšete hudobný odkaz pre rok 2000, všeobecné posolstvo nádeje národom sveta.“ Skladby mali mať rozsah desiatich až pätnástich minút a skladatelia mohli rozšíriť štandardný orchestrálny aparát o zbor, sólistu (spevák, instrumentalistu či recitátora) alebo iné prostriedky. Na rozdiel od bežnej praxe včleňovania nových skladieb do programov s bežnými repertoárovými dielami Kurt Masur venoval objednaným skladbám jeden celý abonentný koncert (11.–13., 16. 11. 1999, Avery Fisher Hall) a nazval ho *Messages for the Millennium* (Posolstvá milénia).

Vybrani skladatelia – Angličan Thomas Adés, Japonec Somei Sato, Nemeck Hans Werner Henze, Fínka Kaija Saariaho, Američan John Corigliano a Gruzínec Gija Kančeli – preukázali rôzne stupne sympatie voči téme objednávky. Nie každému musí totiž vyhovovať ono nevyhovené morálne bremeno, ktoré sa skrýva v podtexte tohto projektu. Dostať podobnú objednávku je pre umelca azda veľkou poctou, pretože medzi riadkami môžeme čítať aj čosi iné: spoločnosť považuje umelca za autoritu, ktorá má právo vyjadriť svoje presvedčenie na veľkom fóre pred vzdelaným a kritickým publikom. Ako však zareagovať, keď už v zárodku projektu tkvie dosť jednoznačne formulovaný zámer koncertu: posolstvo nádeje? Pre radikála, ktorý sa nechce postaviť do pozície umelca-mentora či umelca-idealistu, je odmietnutie ponuky najčistejším riešením.

To sa však nestalo v prípade Thomasa Adésa. Adés nijako neskrýval svoje rozpaky, ba priam alergickú reakciu na Masurovu tému. Odmietol komunikovať s novinármi, pred koncertom neposkytol rozhovor denníku *The New York Times* a nezúčastnil sa ani na diskusií s verejnosťou. Jeho príspevok však nechal nikoho na pochybách, že o budúcnosti Ameriky, a sveta vôbec, nemá vysokú mienku. Pätnásťminútová skladba pre mezzosoprán (Silvia McNair), zbor a orchester zhudobňuje poéziu starobylých Mayov a Mattea Flexu, pričom niektoré verše dostatočne jasne dokumentujú skladateľov zámer: *Vaše mestá padnú. / Z vašich stromov sa stanú šibenicé. / Budú vám vládnuť z chrbtov vašich padlých. / Pripravte sa. Alebo: Zhoríme, zhoríme, zhoríme, / Na zemi zhoríme. / Premeňte sa na prach, / Poputujeme cez hory a doly až do mora. Ak by ešte niekto po-*

chyboval, koho tým Adés myslí, názov skladby – *Amerika: prorocstvo* – je dostatočne jasný. V podtexte tejto apokalyptickej vízie je skladateľov odpor voči spoločnosti, akým beloškí prisťahovalci odstránili domorodých obyvateľov Ameriky. Istý podráždený kritik nezabudol Adésovi pripomenúť, že aj on pochádza z bývalej koloniálnej ríše, hoci pritom ocení hudobné kvality diela považujú ho za najhodnotnejšiu skladbu večera.

Celkom odlišný charakter mala skladba *Kisecu* od Someia Satoa. Autor ju venoval „mlčaniu matiek“ a to je vari všetko, čo treba vedieť o súvislosti s témou koncertu. Sato je presvedčený, že „v novom storočí by mal prevládať duch ženskosti“. Samotná hudba vedie poslucháča do sveta pokoja, harmónie, vyrovnanosti. Jemne utkané orchestrálné tkanivo je prerušované dlhým tichom, zvuk sa z neho vynára a opäť do neho ponára veľmi plynule. Pre mňa to bol jeden z najväčších zážitkov večera a hoci som koncert počul iba v priamom rozhlasovom prenose, celkom som zabudol na všednú scéneriu môjho bytu.

Hans Werner Henze naplnil svoju desaťminútovú skladbu *Fraternité* hudbou, ktorá o pokoj, o deklarované bratstvo bojuje. Ostré disonancie, pochodový bodkovaný rytmus, zvuková prevaha plechových dychových nástrojov spoluvytvárajú dojem chladu, oceľovej tvrdosti a horúčkovitého zápasu.

Skladby Satoa, Henzeho a Corigliana sa od ostatných líšili tým, že sa vzdali použitia slova ako prostriedku na vyjadrenie myšlienky. V americkom kontexte to nie je až také bezvýznamné, ako by sa mohlo zdať. Americký poslucháč sa mi zdá dostatočne zvedavý, aby vôbec na koncert prišiel, ale málo veľkorýš na to, aby dovolil skladateľovi istú dávku „vrtošivosti“, prchavosti, hry s kontextom. Ako som si navyše všimol, amerického poslucháča akosi zaráža, keď sa stretne s „temnou“ hudbou, s hudbou nedávajúcou žiadne jasné východiská, neposkytujúcou istotu, že za každým oblakom svieti slnko. Výsledkom je potom to, že počas Satoovej skladby bolo v sieni počuť až nápadne veľa kašľania a smrkania. Dirigent dokonca prerušil skladbu, počkal nejakú tú minútu a začal odznova.

Kaija Saariaho sa vari najviac priblížila Masurovej predstave o skladbe pre ten večer. Jej skladba s názvom *Za morom: sedem prelúdií pre nové tisícročie* sa zaoberá pohybom, putovaním po mori a klasickými večnými témami: láskou, časom a smrťou. „Už od začiatku mi bolo všetko jasné. Chcela som stvárniť putovanie, vlny, návraty, odchody a príchody. Skladba je v podstate akousi spomalenou vlnou“, komentovala svoje pocity skladateľka. Saariaho použila zbor a zhudobnila básne Araba Abu

Saida, afrických pygmejov a francúzsko-libanonského básnika Amina Maaloufa. Skladba *Oltra Mar* je z rodu tých, ktoré narábajú s psychologickým časom: rozprestiera sa do šírky a zotiera poslucháčov pocit plynutia času.

Záver koncertu patril Johnovi Coriglianovi. Ten sa v rozhovore pre rozhlas vyjadril k téme koncertu a vyčlenil technologický pokrok v hudbe ako jediný prínos dvadsiateho storočia v oblasti zvuku. Vo svojej skladbe *Vocalise* pre soprán a orchester použil digitálny upravovač zvuku a mikrofóny na zosilnenie akustických nástrojov. V snahe „zakryť“ umelosť elektroniky sa skladateľ pohráva so „skomponovaným“ a elektronickým echom, miešajúci obidve do ťažko rozoznateľnej masy. Vokálna sólistka intonuje na neutrálne slabiky (odtiaľ názov skladby), čo je asi tiež reakcia na úskalia mentorstvom zaváňajúcej témy koncertu. Coriglianova pôvodná reakcia na objednávku bola „bláznivá“: „Chcel som zavolať Mela Brooksa, aby vyšiel na pódium vo svojom kostýme v štýle vaudeville, ako dvatisícročný muž, a aby spolu s Kurtom Masurom niečo recitovali. Môj vydavateľ mi však prísne prehovoril do duše: „Počuj, ide o vážnu vec.““ Corigliano ovláda orchestrálnu médium, vie vyvolať pôsobivé zvukové efekty. Jeho hudba je však v mojom vedomí handičapovaná presilou imidžu, ktorý ju sprevádza. Menej je niekedy viac, vravím si, keď čítam jeho výroky o hudbe. A týka sa to aj iných vynárajúcich sa hviezd, napríklad Richarda Danielpoura. Zdá sa mi, že John Adams sa stal vzorom pre ambiciózných skladateľov, ktorí zistili, čo z jeho hudby najviac účinkuje na ľudí a komponujú akési adamsovské odliatky vytvárané presne podľa dopytu v koncertnej sieni.

Pre úplnosť treba dodať, že skladba Giju Kančeliho *And Farewell Goes Out Sighing* pre husle (Gidon Kremer), kontratenor (Derek Lee Ragin) a orchester odznela až na ďalšom abonentnom koncerte, pretože jej trvanie presiahlo pätnásťminútový limit. Sú v nej zhudobnené fragmenty Shakespeareových *Sonetov*.

Napriek rozpakom okolo Adésa, napriek akémusi naprogramovanému optimizmu deklarovanej témy koncertu (ktorý možno prekáže iba ľuďom z bývalých komunistických krajín) bol novembrový koncert *Messages for the Millennium* pozoruhodnou udalosťou, ktorá iste podáva aký-taký obraz o súčasnej svetovej orchestrálny hudbe. Každá z piatich skladieb je hodná prezentácie aj v iných koncertných sieňach, trebárs aj v bratislavskej Redute. ■

PETER ZAGAR

RÁDIO SNOV?

SLOVENSKÝ SKLADATEĽ PETER ZAGAR ZISTIL ASI PRED ROKOM V AMERIKE, ŽE CEZ INTERNET VYSIELA ANGLICKÉ RÁDIO, KTORÉ SA ŠPECIALIZUJE NA KLASICKÚ HUDBU. VTEDY EŠTE NETUŠIL, ŽE O NIEKOĽKO MESIACOV SA VĎAKA ŠTIPENDIU ARTSLINK STANE NA POL ROKA POZOROVATEĽOM V JEDNOM Z AMERICKÝCH UNIVERZITNÝCH RÁDIÍ S PODOBNOU PROGRAMOVOU „ANOMÁLIU“.

Keď dvaja robia to isté, nemusí to byť to isté. Klasická hudba ako instantný mediálny tovar, v supermarketovej predegustovanej podobe akoby vystrihnutej z TV-shopu, ponúkajúceho „to najlepšie z klasiky“ – asi tak pôsobí vysielanie onej anglickej stanice s klasickou hudbou. Len tie „najchytľavejšie“ časti z tých „najkrajších“ romantických klavírných koncertov, Mozartova „gémolka“, Čajkovskij, a ak je nejaká tá nádherná pasáž obklopená príliš dlhým a ťažko stráviteľným obalom – jednoducho vystrihnúť! Rádio svojim poslucháčom servíruje klasickú hudbu ako prvoplánový produkt pop-kultúry – krátky, úderný, nenáročný a zábavný.

Oveľa vkusnejší koncept ponúka univerzitné rádio pri Temple University vo Filadelfii, ktoré má doslova čierno-bielu programovú štruktúru: cez deň vysielajú od 6.00 do 18.00 „bielu“ klasickú hudbu a v noci „čierny“ jazz. Uplatnenie „segregačného princípu“ sa dá vypočítavať aj v zložení prevažne černošského osadenstva jazzového vysielania a, prirodzene, aj v zložení publika: jazz je v Amerike stále tou „čiernou“ hudbou, klasika zase nálepku statusu bohatých belochov. Dôvodom takto rozdeleného rádia však nie je rasová neznášanlivosť, ale okrem prirodzene rozdeleného vkusu amerického publika trochu bizarná prehistória kedysi výlučne jazzovej univerzitnej stanice. „Rádio vysielajú v tejto podobe od roku 1996, keď sa vedenie univerzity rozhodlo prizvať do spolupráce redakčný tím krátko predtým zaniknutej úspešnej filadelfskej stanice špecializujúcej sa na klasickú hudbu. V pozadí tohto rozhodnutia bol však medializovaný škandál s typicky americkým politickým podtónom – prevažne černošská redakcia univerzitného rádia sa asi až príliš angažovala vo vtedy vrcholiacom kontroverznom hnutí za oslobodenie istého Američana čiernej pleti, pred rokmi odsúdeného za vraždu. Prizvanie nového tímu a inovovanie vysielania bolo snahou o odpútanie pozornosti od univerzity, akýmiś „vyčistením priestoru.“ Študenti pracujúci dovtedy v univerzitnom jazzovom rádiu sa vraj búrili, štrajkovali, no model klasicko-jazzového rádia dodnes funguje a zdá sa, že fúzia prospela obidvom tímom. Aj keď si veľkorysé prichýlenie „klasikkej“ redakcie vyžiadalo na obidvoch stranách zredukovanie vysielania, univerzitné rádio zvýšilo svoju počúvanosť a zmenený viaczdrojový model financovania, rátajúci aj s univerzitným príspevkom zo štátneho rozpočtu, do určitej miery „oslobodil“ vysielanie pôvodne komerčnej stanice pre klasickú hudbu. Dovtedy súkromné rádio s klasickou hudbou malo síce za sebou štyridsaťročnú (!) komerčne úspešnú históriu, tá si však vyžiadala svoju daň v podobe stále sa redukujúceho času pre hudbu a vzrastajúceho podielu reklamy. Dnes môžu poslucháči denného vysielania univerzitnej stanice počuť celé 50-minútové symfonické cykly, na rozdiel od čias, keď redaktori v komerčnej stanici mohli pustiť najviac tak 20-minútový blok hudby. Hudbu sriedajú krátke moderátorské vstupy, uvádzajúce diela a informujúce o hudobnom djaní v meste. Poslucháčov ráno zobúdzajú blok krátkych, svižných skladieb, poväčšine pochodov. Nočné jazzové vysielanie preferuje veľké osobnosti a spravidla sa vyhýba experimentálnym prúdum. Aká hudba dominuje v dennom vysielaní klasickej hudby? „Dramaturgia klasickej hudby odráža tradíciu a dnešný vkus amerického publika. Na rozdiel napríklad od nás je v USA veľmi rozšírené muzicírovanie v amatérskych symfonických orchestroch – takmer na každej univerzite, v každom malom meste je jeden. Takže vo vysielaní prevažuje symfonický repertoár.“ Menej je komornej hudby, ktorá sa aj koncertne uvádza zriedkavejšie, a to nielen v USA. „Je to škoda, pretože komorná hudba by, podľa mňa, ideálne zapadla do kontextu, v ktorom predovšetkým zaznieva hudba z rádia – teda v intimite domova.“ V rádiu úplne chýba žáner nemeckej romantickej piesne. Čo sa týka hudby 20. storočia, stanica hráva Hin-

demitha, Stravinského, veľa amerických autorov – najviac Aarona Coplanda, ale aj menej známych autorov z 19. storočia. Proti repertoárovému stereotypu najobľúbenejších diel bojuje redakcia hraním raritných, zabudnutých autorov. „Často zaznieva množstvo akési dobovej úžitkovej hudby, dá sa povedať, že oprávnenne zabudnutej.“ Prienikom denného vysielania klasickej hudby a nočného jazzu je dopoludňajší nedeľný hodinový blok crossoverov na pomedzí jazzu a klasickej hudby.

V roku 1999 prispelo do rozpočtu stanice, vlastniacej vysielateľa asi v okruhu 100 km okolo Filadelfie, neuveriteľných 300 tisíc poslucháčov. Stanica je dnes neziskovou organizáciou, ktorá získava 30 % financií od sponzorov. Vo vysielaní však nefiguruje klasická reklama, ale forma zviditeľnenia darcu jednoduchým oznamom. Ďalších 30 % rozpočtu tvorí príspevok od Corporation for Public Broadcasting, čo je štátny zdroj, a 30 % vyzbiera stanica každý rok od samotných poslucháčov. Univerzita prispieva malou sumou a poskytnutím priestorov. Rádio nepohrdne ani tým najmenším darom: minimálny vklad pre radového občana je 40 dolárov, pre študentov a dôchodcov 25 dolárov. Dvakrát do roka sa na týždeň zmení vysielacia štruktúra a všetci moderátori celé dni vyzývajú poslucháčov, aby poslali peniaze. „Je to veľmi účinné a aj jednoduché. Systém kreditných kariet veľmi dobre funguje – stačí vlastne zavolať a nadiktovať číslo karty.“ Využívajú sa aj rôzne triky. „Moderátor napríklad zahľadá, že jeden anonýmny sponzor volal, že ak sa do celej hodiny vyzbiera 700 dolárov, dá ďalších 700 dolárov. S blížiacou sa celou hodinou, graduje naliehanie moderátorov na poslucháčov a – oplatiť sa to.“

Napriek tomu, že stanica je neziskovou organizáciou, do určitej miery sa musí správať trhovo. Vďaka fungujúcemu systému niekoľkých renomovaných spoločností monitorujúcich sledovanosť amerických médií môže rádio potenciálnym sponzorom poskytnúť podrobné ukazovatele o sledovanosti a štruktúre svojich poslucháčov. Takýto výskum veľa napovedá aj o tom, kto vlastne počúva klasickú hudbu v USA. „Stanica napríklad vie, že ju každú polhodinu počúvajú minimálne 20 tisíc ľudí, alebo že najväčšiu časť ich poslucháčov tvoria ľudia nad 60 rokov. Relevantným údajom je aj priemerný ročný príjem poslucháčov, ktorý je u záujemcov o klasickú hudbu spravidla dosť vysoký, čo je určite zaujímavá informácia pre sponzora. Veľkú časť poslucháčov bloku klasickej hudby tvoria pracovníci v lekárnach a produkcia rádia znie aj v čakárňach zdravotníckych zariadení. Ďalšími frekventovanými priestormi sú autá a sprchy – populárne sú totiž vodotesné kúpeľňové rádioprijímače.“

Čo má štátna univerzita z rádia, ktorého denné vysielanie klasickej hudby počúvajú najmä ľudia nad 60 rokov? „Univerzitné rádiá sú na väčších univerzitách tradíciou. No a klasická hudba, to je v Amerike dobrý imidž,“ hovorí slovenský skladateľ, ktorého snom je založiť rádio, vysielajúce klasickú hudbu aj na Slovensku.

A mne napadá: čo je vlastne Amerika? Krajina obéznych turistov, ktorí nás Európanov privádzajú do rozpakov neznalosťou našich dejín, reálií a umenia, presvedčením o svojej nadradenosti, alebo je to krajina vrstvy kultivovaných ľudí navštevujúcich koncerty, galérie a schopných dať zmysel existencii javov u nás takých nepochopiteľných ako sú rádiá s klasickou hudbou, či jazzom? Odpovedať by bolo ťažké asi aj pre Petra Zagara, ktorý po týždennom intermezzo odišiel opäť za veľkým mláku, do mesta, kde už viac ako štyridsať rokov existuje rádio hrávajúce klasickú hudbu. „Mimochodom, stretli sme sa v bratislavskej kaviarni jedného alternatívneho divadla, barman nám púšťal disko-hity Nogu/Skrúca-ného a čo znelo v miestnych lekárnach, či čakárňach zdravotníckych zariadení, to naozaj netuším. ■

PRIpravila ANDREA SEREČINOVÁ

DA CAPO

scenár: *Róbert Gašparík*;
 réžia: *Matúš Libovič*;
 dramaturgia: *Martina Tolstova*,
 © STV
 20. 1., STV1, 22.05

Nový mesačník o vážnej hudbe vyštartoval vo forme zatiaľ nevyrovnanej. Zvučka i predely sľubovali nekonvenčnú, dynamickú poetiku (réžia: *Andrea Horečná*), obsah zabalený však pripomínal skôr to, od čoho sa zrejme tvorcovia v prvom pláne chceli odlíšiť – konvenčnú statickú a staromódnu televíznu publicistiku. Scenár ponúkol reportáže o novoročnom koncerte v Slovenskej filharmónii, o Jakubiskovej inscenácii *Krútnavy*, predstavil talent – klaviristku, žiačku ZUŠ, Dominiku Fáberovú a priniesol materiál zo spolupráce Antona Popoviča s Musikou aeternou. Zaujímavé nápady sa však miestami topili vo svojom spracovaní – aj na malej ploche krátkych rubrik sa v postrihaných výpovediach protagonistov občas strácala jasná téma i smerovanie. Estetizujúca kamera s „filmovým“ efektom vhodne podporila prezentovanie hudobných ukážok, vo výpovediach však pôsobila trochu samoúčelne. Výhodou cyklov je však možnosť učiť sa na vlastných chybách...

MORE

scenár a réžia: *Branislav Špaček*; dramaturgia: *Martina Tolstova*, © STV; 13. 1., STV1, 22.00

Horšie to asi bude s horúcim zemiakom redaktorov STV. Magazín *More* je jednou z prvých noviniek od čias ohlásenia zmien v STV. No ani pokročilejší vek a urputné putovanie od redakcie k redakcii mu nedodali na múdrosti. Tento program chce byť iný za každú cenu. Či už je to prelepené oko moderátora, nepripravené „free“ otázky typu: „Čo to pre teba znamená, že originalita?“, zapálená cigareta, alebo priznané vulgarizmy. Keď jeden z interviewovaných „civilov“ vyriekne: „Že tam nie je také akože oné“, a pýta sa moderátora, či rozumie, o čom hovorí, moderátor odpovie: „Presne.“ A ja len „čumím“. Byť iným je ušľachtilý cieľ, najmä ak si spomenieme na naivne-patetickú poetiku niektorých umeleckých a publicistických programov bývalej kubišovskej éry. Aj tie najstrelenejšie programy, napríklad magazín o alternatívnom umení (aprobo: keby jeho tvorcovia mali vôbec jasnú predstavu o tomto pojme), by však mali mať hlavu a pätu a rešpektovať základné pravidlá televíznej dramaturgie. Napríklad preto, že zďaleka nie všetci slovenskí alternatívychtivci diváci sú v pravidelnom kontakte s tvorcami a protagonistami magazínu, neovládajú generačný, často nonverbálny žargón a mnohé významy im teda zostávajú, napriek plateniu koncesionárskych poplatkov, utajené. Nemyslím si, že by obrazy Cyrila Blaža, či výborný klip s hudbou Martina Burlasa utrpeli profesionálnejším prístupom. Akokolvek „trápne“ konvenčne toto spojenie bude znieť.

ŽIVOT PODĽA CHOPINOVEJ SONÁTY B MOL

scenár a réžia: *Ján Slovák*;
 dramaturgia: *Ildikó Schreiberová*,
 © STV
 23. 1., STV2, 21.55

Hraný dokument-fantázia o Daniele Varínskej ponúkol niekoľko pekných hraných sekvencií za zvukov Chopinovej sonáty, no ako celku mu chýbali súdržnosť a dramaturgický obľúk. Danielu Varínsku som zažila niekoľkokrát prehovoriť – očiara ma svojou bezprostrednosťou, z ktorej tento film neukázal takmer nič. Lepšie povedané: namiesto toho, aby odkrýval, zakryl, čo len mohol – o výbornej klaviristke, o zaujímavej žene i jej živote. Exponovanie Chopinovej sonáty takmer na celej zvukovej ploche filmu postavilo hudbu do dominantnej pozície, vyžadujúc tak od obrazu akýsi výklad – čo by nebol zlý nápad, ak by sa obraz neocitol v pozícii miestami nekorešpondujúcej línie, vytvárajúcej k hudbe nelogický kontrast. Nejasnosť celkového zámeru podporil aj podtitul filmu: „hudobná fantázia alebo hudobný príbeh“. Fantázia a príbeh, to sú predsa dva odlišné princípy – kým fantázia využíva voľnú formu, úspešné prerozprávanie príbehu vyžaduje rešpektovanie určitých dramaturgických zásad.

AS

TISÍCROČIE V ZNAMENÍ FÚZIÍ?

Zatiaľčo minulý rok podstatne premiešala karty globálneho hudobného priemyslu fúzia spoločností Polygram a Universal, vďaka ktorej nový subjekt Universal Music Group vytlačil zo stupienka víťazov dotvedajšieho svetového lídra Warner Music Group, udalosti začiatku roka 2000 dali jasne najavo, že preteky o prvú pozíciu pokračujú.

Najprv svet šokovala v mnohom revolučná fúzia najväčšieho amerického poskytovateľa internetových služieb America Online (AOL) a koncernu Time Warner, ktorý je – ako vlastník filmových štúdií Warner Bros., televíznych kanálov HBO, CNN, hudobnej spoločnosti Warner Music, či časopisu Time – gigantom na poli mediálnom a hudobnom. Už teraz predstavuje predaj cez internet 6 percent na hudobnom trhu a fúzia s popredným americkým prevádzkovateľom on-line služieb je pre Warner Music, ako jednu z divízií Time Warner, revolučným rozšírením prístupu k 22 miliónom užívateľom služieb AOL. Pre America Online sa zase týmto spojením otvára cesta k rýchlemu prenosu cez káblový systém televíznych spoločností Time Warner. Vznik AOL-Time Warner však prináša aj nové pohľady na mediálny trh, novú filozofiu podnikania v hudobnom priemysle, kde sa až doteraz hudobné spoločnosti bránili masívnejšiemu predaju hudby cez internet kvôli nedotiahnutosti mechanizmov zabezpečujúcich návratnosť autor-ských a vydavateľských poplatkov. Fúzia popredného hudobného vydavateľa so spoločnosťou AOL, ktorá disponuje ambicióznym tímom sof-

tvérových vývojárov, však sľubuje aj v tomto smere výrazný posun vpred.

Aj keď na ťahu by logicky mali byť konkurenčné spoločnosti, v druhej polovici januára do hry opäť zasiahla spoločnosť Time Warner, ktorá vstúpila do joint venture s treťou najväčšou hudobnou spoločnosťou na svete, s EMI Group. Ohlásenie vzniku Warner EMI Music znamená de facto fúziu Warner Music Group a EMI Group. Nový subjekt, zastrešujúci 12 tisíc zamestnancov Warner Music a 10 tisíc zamestnancov EMI z celého sveta, pravdepodobne vytlačí z vedúcej pozície Universal Music Group a zlúči nielen dva obrovské širokospektrálne katalógy, ale aj výkonné manažmenty mamutích spoločností.

Zdá sa, že doba praje fúziám, ktoré zase potvrdzujú globalizačné tendencie. Otázkou však je, kam až môže – zatiaľ len teoreticky – dospieť nekonečné spájanie sa už teraz mamutích nadnárodných spoločností a či tým neutrpí prirodzené konkurenčné prostredie. Už teraz sa vraj búria redaktori a novinári známych televíznych spoločností – ak sa všetky televízne kanály ocitnú pod jednofarebným vlastníkom, nepríde divák o možnosť pluralitného spravodajstva? Aplikované na hudbu – globálny pohľad nemusí vždy z ohľadňovať lokálne potreby publika, a tak mamutie fúzie budú zrejme výzvou nielen pre bezprostredných konkurentov, ale aj pre tzv. nezávislých producentov.

PODĽA ZDROJOV CNN A TIME WARNER SPRACOVALA AS

DITTERSDORF A SLOVENSKO

LADISLAV KAČIC

... NOMENQUE ERIT INDELEBILE
(OVID. METAMORPH. LIB. XV, v. 858)

Citát z 15. knihy Ovídiových Premien na medirytine H. Löschenkohla (1786) nebol veľmi prorocký – meno Carla Dittersa von Dittersdorfa na rozdiel od jeho súčasníkov Josepha Haydna a Wolfganga Amadea Mozarta v priebehu 19. storočia takmer celkom upadlo do zabudnutia. Nebol to však len osud skladateľa, od ktorého smrti uplynulo pred niekoľkými mesiacmi 200 rokov. S eufemistickým, no veľmi nepresným označením „kleinmeister“ sa museli uspokojiť aj mnohí ďalší skladatelia – mladší brat Josepha Haydna Michael, Jan Křtitel Vaňhal, Leopold Hofmann, Franz Aumann či náš Anton Zimmermann, aby sme spomenuli okrem Dittersdorfa aspoň niektorých najznámejších. Prítom tvorba tejto silnej skupiny skladateľov, ktorú od veľkej trojky Haydn, Mozart, Beethoven neoddeľuje taký veľký odstup, ako by sa na prvý pohľad zdalo, sa popri vysokej profesionalite, t. j. výbornom ovládaní „remesla“, vyznačuje aj mnohými osobitými črtami, má zreteľné znaky originality. Neboli to len akísi „remeselníci“ či dokonca „epigóni“ troch vrcholných zjavov, na ktoré sa často redukuje hudobný klasicizmus nielen v širšej hudobnej verejnosti, ale dokonca aj vo viacerých autoritatívnych prácach o tomto štýlovom období (napríklad Charlesa Rosena).

Carl Ditters sa narodil 2.11.1739 vo Viedni v rodine dvorného divadelného krajčira. Nebol síce zázračným dieťaťom ako Mozart, no v ranej mladosti nadobudol výborné, predovšetkým praktické vzdelanie v hre na husliach a už 12-ročný účinkoval ako huslista v orchestri v službách princa z Hildburghausenu vo Viedni alebo v neďalekom Schlosshofe, ktorý vidieť voľným okom aj z Bratislavy. Nadalej sa zdokonaľoval v hudobnom umení – v hre na husliach u Josepha Traniho a v kompozícii u slávneho pedagóga, neskoršieho kapelníka cisárskej dvorskej kapely Giuseppe Bonna. Po rozpustení princovho orchestra bol Dittersdorf krátko huslistom Dvorskej opery vo Viedni a roku 1763 absolvoval s Gluckom inšpiratívnu cestu do Talianska. V tom čase bol už známym virtuózom, súperom Lolliho, Ferrariho a ďalších. Roku 1764 vystupoval pri korunovácii Jozefa II. vo Frankfurte nad Mohanom. Tento rok sa podľa Dittersdorfovej veľmi zaujímavej a aj literárne hodnotnej autobiografie spája prvýkrát bližšie s Prešporkom. Zdržoval sa tu počas zasadania uhorského snemu. Veľkovaradínsky biskup Adam Patačič, prítomný na sneme, angažoval Dittersdorfa ako kapelníka (Michael Haydn odišiel roku 1762 do

Salzburgu) a poveril ho zostavením novej kapely. V čase konania snemu boli v Prešporku viacerí vynikajúci hudobníci. Na rozdiel od hobojuistu Besozziho nemáme zatiaľ doklad o sólistickom vystúpení Dittersdorfa. Je to však veľmi pravdepodobné. S týmto obdobím sa spája aj stretnutie s tenoristom Andreasom Rennerom (asi 1729–1794), ktorého okrem kolegu a priateľa, ďalšieho výborného huslistu Václava Pichla spomína Dittersdorf vo svojej autobiografii azda najčastejšie. Dôvodom opakovaných zmienok určite neboli iba prepletené životné osudy oboch hudobníkov či ich neskorší príbuzenský vzťah, ale predovšetkým Rennerove spevácke kvality. Renner bol tak isto Bonnovým žiakom, neskôr študoval u jezuitov v Trnave (roku 1751 ukončil rétoriku), kde zostal pôsobiť ako hudobník („musicus Collegii academici S. J. Tyrnaviae“) naj-

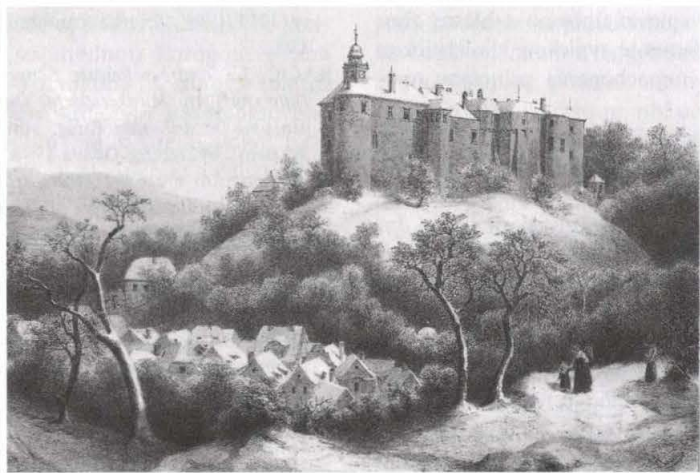
menej do konca 50. rokov 18. storočia. Ako speváka mimoriadnych kvalít ho angažoval do svojich služieb dokonca sám biskup Patačič. Dittersdorf, Pichl a Renner tvorili teda v rokoch 1765–1769 jadro vynikajúcej, časom až 34-člennej biskupskej kapely vo Veľkom Varadíne (dnes Oradea) a boli zárukou bohatého a kvalitného hudobného života, nielen cirkevných hudobných produkcií, čo sa niektorým onedlho stalo „trňom v oku“ a viedlo vlastne k zániku kapely – roku 1769 ju musel biskup na zásah cisárovnej rozpustiť. Dittersdorf v autobiografii uvádza mnohé zaujímavé detaily o tom, ako komponoval Rennerovi skladby doslova „na telo“, aby čo najlepšie využil všetky jeho prednosti – „pekný prednes, výbornú techniku a výslovnosť taliančiny, jeho krásny, čistý hlas a veľký hlasový rozsah“. Keďže tieto skladby sa nezachovali, technickú náročnosť tejto hudby si možno predstaviť na základe Rennerových vlastných skladieb.

Po rozpustení veľkovaradínskej kapely sa väčšina hudobníkov pobrala do Viedne. Dittersdorf si čoskoro opäť našiel nemenej hudbymilovného a štedrého chlebobdarcu – v Bratislavského biskupa Philippa Gottharda Schaffgotscha, ktorý za svoje postoje v prusko-rakúskej vojne upadol do nemilosti Fridricha II. a sídlil na Jánskom Vrchu. Najneskôr v prvej polovici roku 1771 sa v Javorníku, mestečku pod Jánskym Vrchom, objavuje aj Renner s nevlastnou dcérou, sopranistkou Nicolinou Trinkovou, ktorá taktiež pôsobila už vo Veľkom Varadíne a roku 1772 sa vydala za Dittersdorfa. Životné osudy týchto dvoch hudobníkov sa tak definitívne prepojili. Dittersdorfov svokor Renner pôsobil až do konca života vo funkcii „rector scholae“ a člena mestskej rady v Javorníku, v čase existencie kapely navyše aj ako „hochfürstlich-bischöflicher Kammer Musicus“.



Biskup Schaffgotsch bol nielen štedrý, ale aj veľkorysý mecén a zamestnávateľ a tak Dittersdorf, ktorý rýchlo získal aj významné spoločenské postavenie (nakoniec sa stal dokonca krajiniským hajtmanom), mohol popri angažovaní sa v čulej prevádzke zámockého divadla a kapely absolvovať početné umelecké cesty po európskych metropolách, predovšetkým do Viedne. Počas takýchto ciest zrejme viackrát prechádzal aj Prešporkom, účinkoval tu napríklad roku 1779, hosťoval aj u Antona Grassalkovicha (1786), no jeho hudba sa tu, samozrejme, hrala oveľa častejšie. Napríklad správa z *Pressburger Zeitung* hovorí, že na záver akadémie vynikajúcich hráčov batthyányovskej kapely 15.3.1778 zaznela Dittersdorfova symfónia. V tých istých novinách inzeroval 17. 1. 1804 zasa Fähnrichov obchod na Ventúrskej predaj hudobní, okrem iného Jírovca, Vaňhala, Koželuha a Dittersdorfa.

Dittersdorfova hudba sa na Slovensko dostávala pomerne zväčsa, súčasne s hudbou J. Haydna už v 60. rokoch 18. storočia. Najstarší zachovaný odpis je *Symphonia in D a piu Stromenti* z Pruského (1765), približne z rovnakej doby je však aj *Aria in G „Ad laudes properate“* z pozostalosti organistu trenčianskych jezuitov Jána Ignáca Ambra (1748–1765). Viaceré datované rukopisy pochádzajú zo 70.–80. rokov 18. storočia. Dittersdorfova tvorba sa na Slovensku všeobecne širila veľmi rýchlo predovšetkým v prostredí kostolných chórov, najmä reholí jezuitov (Trnava, Skalica, Trenčín, Košice) a piaristov (Nitra, Podolínec, Sv. Jur, Trenčín), a je príznačné, že išlo predovšetkým o symfónie. Tak napríklad inventár nitrianskych piaristov uvádza poprvýkrát tri symfónie Dittersdorfa



JÁNOV VRCH

roku 1767 a hneď v nasledujúcom roku štyri ďalšie. Značný počet symfónií, resp. svetskej komornej hudby (kvartetá, kasácie) mali aj jezuitské chóry: inventár spísaný v čase zrušenia rehole (1773) uvádza v Trnave jedenásť Dittersdorfových symfónií, podľa inej verzie dokonca sedemnást(!), ale len jednu omšu, podobný inventár zo Skalice obsahuje šesť symfónií (opäť iba jednu omšu). Na porovnanie v tých istých inventároch sa vyskytuje dvanásť, resp. sedem Haydnových symfónií, teda obaja skladatelia sú zastúpení približne rovnako. Podobne aj mladší inventár zo Spišskej Kapituly (1795) obsahuje deväť symfónií, jedno kvarteto a dve omše od Dittersdorfa, spolu dvanásť skladieb, čo je druhé najväčšie množstvo po Haydnovi (dvadsať skladieb, z ktorých len dve sú označené menom „Joseph“, môže ísť teda aj o diela brata Michaela). V každom prípade Dittersdorf patril predovšetkým v 2. polovici 18. storočia a začiatkom 19. storočia popri Haydnovi a Mozartovi k najobľúbenejším skladateľom na Slovensku, keď neskôr už s nimi nemohol súperiť.

Celkove sa na Slovensku zachovalo viac ako 100 odpisov jeho skladieb, predovšetkým z cirkevného prostredia. Pritom Dittersdorf nebol známym a hraným skladateľom len na západnom Slovensku, kam mohla prenikať jeho tvorba z Viedne či z Moravy a Sliezska. Dokazuje to skutočnosť, že

popri Trnave, Trenčíne a Pruskom sú najdôležitejším miestom výskytu „dittersdorfián“ Košice. Dittersdorfovské pramene sa však vyskytovali na celom území Slovenska. Najviac sa koncentrovali jednoznačne na západnom Slovensku (Bratislava, Trnava, Veľké Leváre, Sv. Jur, Nové Mesto nad Váhom, Trenčín, Ilava, Pruské, Púchov, Nitra), naopak, zo stredoslovenského kultúrneho okruhu ich zaznamenávame iba v Kremnici a Banskej Štiavnici (aj to iba po jednom zachovanom prameni). Oveľa viac – predovšetkým počtom lokalít – je Dittersdorfova hudba zastúpená na Spiši (Švedlár, Kežmarok, Levoča, Lubica, Podolínec, Spišská Nová Ves, Spišské Podhradie) a na východnom Slovensku (Košice, Fintice). Ak zoberieme do úvahy aj inventáre, t. j. nezachované pramene (okrem spomínaných napríklad inventár z Rožňavy a ďalšie), zistíme, že Dittersdorfova hudba bola známa naozaj na celom Slovensku. Absolútna väčšina prameňov pochádza z cirkevného prostredia kostolných chórov (a to i menších!), ako aj z kláštorov (okrem jezuitov a piaristov obľubovali Dittersdorfove skladby, najmä litánie, aj uršulínky v Bratislave a Trnave). Je zaujímavé, že i na malých vidieckych chóroch farských kostolov (Veľké Leváre, Púchov, Ilava) sa vyskytujú

bežne nielen Dittersdorfove omše, ofertória, antifóny, árie či litánie, ale aj symfónie. Samozrejme, dobový výskyt jeho symfonickej a komornej hudby treba predpokladať predovšetkým v šľachtickom prostredí, hoci spoľahlivých dokladov v podobe inventárov či prameňov máme v tomto prípade menej (kaštieľ Jakušičovcov v Pruskom, veľa symfónií a komornej hudby hrala určite aj batthyányovská či grassalkovichovská kapela v Bratislave). Z konkrét-

ných hudobníkov k najvýznamnejším šíritelom hudby C. Ditters von Dittersdorfa patril trenčiansky piarista P. Augustín Šmehlík, regenschori v Ilave Ján Cserney, v Lubici Karol Heninger, ako aj košický Jozef Janig (viaceré skladby do svojho inventára z roku 1824 však prevzal zo starších odpisov už pred rokom 1786). Do Trnavy sa začiatkom 19. storočia dostalo veľa Dittersdorfových skladieb so zbierkou Karola Patku, ktorý pôsobil v Českom Krumlove.

Zaujímavý je i fakt, že operná tvorba spolutvorcu singliu – ako Dittersdorfa právom označila hudobná historiografia – nezanechala na Slovensku takú výraznú stopu ako jeho symfónie či cirkevná hudba. Nebola však v žiadnom prípade neznáma. Napríklad v šľachtickom divadle Jána Nepomuka Erdődyho v Bratislave (1785–1789) patrili Dittersdorfove diela *Doctor und Apotheker*, *Betrug durch Aberglauben*, *Die Liebe im Narrenhaus* a *Der gebesserte Demokrit* spolu s tvorbou Giovannioho Paisiella, Josepha Haydna a Antonia Salieriho ku kmeňovému repertoáru. (Je zaujímavé, že posledne menované dielo veľmi negatívne hodnotil cisár Jozef II., inak však Dittersdorfov veľký priaznivec.) Od viedenskej premiéry v celej Európe veľmi úspešnú operu *Doctor und Apotheker* hrala v Prešporku roku 1810 aj spoločnosť J. Ch. Kunza.

Rozsiahla tvorba Carla Dittersa von Dittersdorfa zahŕňa prakticky všetky hudobné žánre – opery (na talianske i nemecké libretá), oratóriá (Izák, Jób), symfónie (spolu vyše sto, vysoko sú hodnotené symfónie na motívy Ovídiových *Premien*), koncerty pre najrôznejšie nástroje (najmä pre husle, ale aj pre čembalo, rôzne dychové nástroje, kontrabas), komornú hudbu (kvarteta, kvinteta, divertimentá, kasácie).

Nemožno nespomenúť kompozíciu osobitne súvisiacu so Slovenskom, i keď v tomto prípade v Dittersdorfov neprospech. Autorom *Missy solemnis* s mimoriadne exponovaným koncertantným orgánom, ktorá sa v rakúskych prameňoch vyskytuje pod Dittersdorfovým menom, je v skutočnosti františkán P. Pantaleon Roškovský. V českých prameňoch je skladba pripisovaná zasa Haydnovi. Tieto autorské údaje však nie sú spoľahlivé, navyše tak rakúske ako aj české odpisy sú podstatne mladšie než rukopis pátra Pantaleona, ktorý vznikol okolo roku 1773. Podľa súčasného stavu poznania prameňov je to najstarší zachovaný rukopis skladby a zároveň je autogramom zaujímavého diela. Celkove ide o typickú františkánsku jednohlasnú omšu a neskoršie rakúske a české odpisy zachytávajú dielo v dosť absurdnej podobe: celú omšu, ktorá má na mnohých miestach vyslovene koloratúrny charakter, by mal podľa týchto odpisov spievať unisono 4-hlasný zbor (pričom len napríklad Benedictus je typickou klasicistickou áriou). Sú teda svedectvom nepochopenia princípov opus franciscanum.

Dittersdorfovu hudbu označovali niektorí autori v minulosti ako nenáročnú, nekomplikovanú, ba ako plytkú, významujúcu sa síce invenčnosťou tém, no zároveň nedostatkami a povrchnosťou v ich spracovaní. Dôvodom veľkej dobovej popularity Dittersdorfovej hudby mohla byť jej relatívna poslucháčka nenáročnosť, príznačná pre rokoko a galantný štýl, ktoré v nej doznievali dlhšie ako napríklad v hudbe Josepha Haydna. No zato ju v nijakom prípade nemožno charakterizovať ako výlučne hudbu „toniky a dominanty“. Dittersdorf komponoval rýchlo (čo nebolo v tom období nezvyčajné, stačí spomenúť Mozarta) a nebol ani „hudobným grafomanom“, lebo za tých by sme museli pokladať väčšinu skladateľov až do konca 18. storočia. S Haydnom a Mozartom, s ktorými časť odbornej literatúry porovnáva Dittersdorfa v jeho neprospech, ho spájalo nielen úprimné priateľstvo a vzájomná úcta, ale počas Dittersdorfových vienských pobytov hrávali spolu (aj s Vaňhalom) kvarteta. Aké jednostranné hodnotenia Dittersdorfa prevládali v minulosti, to dokazujú niektoré novšie práce. Napríklad B. McIntyre ho vo svojej dizertácii o vienskej omši 18. storočia pokladá za jedného z najprogresívnejších autorov. Skladby ako napríklad *Missa in C*, v ktorej použil vo všetkých častiach vynikajúco koncipovaný a náročný part koncertantných huslí (veď sám bol virtuózom!), patria k tomu najlepšiemu, čo vzniklo v hudbe 18. storočia.

Zo životných a skladateľských osudov Carla Dittersa von Dittersdorfa hodno spomenúť niekoľko ďalších zaujímavostí: napríklad roku 1770 získal rad „zlatej ostrohy“, roku 1773 bol povýšený do šľachtického stavu (odvtedy Carl Ditters mohol používať predikát „z Dittersdorfu“). Nikdy nemal existenčné problémy: zle platený nebol už u biskupa Patačiča, nehovoriac o Jánskom Vrchu, kde mal ročný príjem 3000 zlatých. V Javorníku vlastnil nádherný dom s oranžériou a záhradou, mal umelecké úspechy. Až v posledných rokoch, keď „vďaka“ ohováračom upadol do nemilosti biskupa Schaffgotscha, spoznal finančné a zdravotné problémy. Po biskupovej smrti (1795) mu bola priznaná penzia

500 zlatých a tak sa roku 1797 uchýlil k barónovi I. Stillfriedovi, ktorý ho pozval na zámok Červená Lhota. Tu aj 24. 10. 1799 zomrel – oproti prevažnej časti životnej dráhy – v relatívnej chudobe. Na rozdiel od Mozarta však Dittersdorfovou smrťou upadala do zabudnutia – až na výnimky (*Doctor und Apotheker*) – aj jeho hudba. V žiadnom prípade si to však nezaslúžila: v skladateľovom odkaze je dosť toho hodnotného, trvácneho, čo pochopili, podobne ako v prípade ďalších skladateľov klasicizmu „neredukovateľného“ na Haydna, Mozarta a Beethovena, až mladšie generácie a tie vracajú Dittersdorfove skladby tam, kam patria: do živej praxe.

LADISLAV KAČIC

Literatúra:

- DITERS VON DITTERSDORF, C.: *Lebensbeschreibung, seinem Sohne in die Feder diktiert*. Leipzig 1801 (čes. preklad: *Vzpomínky hudebníka 18. století*. Praha 1959).
- Carl Ditters von Dittersdorf (1739–1799), sein Wirken in Österreichisch-Schlesien und seine letzten Jahre in Böhmen (hrsg. von H. Unverricht in Zusammenarbeit mit P. Koukal und W. Bein), Würzburg 1993.
- DUNAJSKÁ, A. – ŠTIBRÁNYINOVÁ, M.: *Hudobný spolok v Trnave 1753–1969*. Zbierka hudobní, inventár, Trnava-Bratislava 1982.
- KAČIC, L.: *Andreas Renner, Sänger und Komponist, Schwiegervater Dittersdorfs*. In: *Musikgeschichte Österreichisch-Schlesien, Untersuchungen und Darstellungen* (hrsg. von H. Unverricht, P. Koukal und W. Bein), Würzburg-Opava 1998.
- KAČIC, L.: *Zur Frage der Autorschaft der sog. „Franziskanermesse“ von C. Ditters von Dittersdorf*. In: *Musicologica Austriaca* 1999 (v tlači).
- MÚDRA, D.: *Dejiny hudobnej kultúry na Slovensku II. Klasicizmus*. Bratislava 1993.
- MÚDRA, D.: *Die Musik in Spišská Kapitula in der Zeit der Klassik*. Bratislava 1971.
- MÚDRA, D.: *Odras hudobného života Bratislavy obdobia klasicizmu v Pressburger Zeitung*. In: *Musicologica Slovaca VIII*, Bratislava 1982, s. 59–87.
- SEIFERT, H.: *Die Verbindung der Familie Erdödy zur Musik*. In: *Haydn Jahrbuch* 10, Wien 1978, s. 151–163.

MEDZINÁRODNÉ SYMPÓZIUM VENOVANÉ ŽIVOTU A DIELU C. DITTERSA VON DITTERSDORFA (1739–1799) NYSY, 24.–26. SEPTEMBRA 1999

Dittersdorfovský výskum sa v posledných dvoch desaťročiach oživil predovšetkým zásluhou prof. Huberta Unverrichta, ktorý bol „spiritus movens“ aj medzinárodného sympózia v Nysy v Sliezsku. Po predchádzajúcom podobnom stretnutí, ktoré sa uskutočnilo roku 1993 v Opave, našiel kvalifikovaných spolupracovníkov tentoraz na Univerzite v Opole, a to na teologickej fakulte, predovšetkým v Dr. Piotrovi Tarlinskom, kňazovi, ktorý absolvoval štúdium hudobnej vedy v Mainzi (pre nás takmer nepredstaviteľné!). Dittersdorfovskí špecialisti predniesli referáty a vymenili si nové poznatky v štyroch problémových okruhoch: 1. historický a kultúrny kontext, 2. nové fakty k Dittersdorfovej biografii a dielu, 3. tvorba C. Dittersa von Dittersdorfa a štýlové vplyvy, 4. predvádzacia prax a recepcia diela. Celá akcia bola vzorne pripravená s podporou Bosch-Stiftung a prebiehala v bývalom kláštore krížovníkov s červeným dvojkrížom, strážcov Božieho hrobu v Jeruzaleme (tak oficiálne znie presný názov rehole). Mala výbornú nielen

odbornú, ale i spoločenskú úroveň: sympóziu otvoril dekan Teologickej fakulty Univerzity v Opole prof. Helmut Jan Sobczko. Profesor cirkevných dejín Kazimierz Dola predstavil v úvodnom referáte tisícročnú históriu nyského biskupstva a jeho bohaté kultúrne tradície až do 18. storočia. Viaceré referáty sa dotýkali dobovej recepcie Dittersdorfovej hudby. Prof. Maria Zduniaková (Vroclav) referovala o vzťahoch Dittersdorfa k Vroclavi, Dr. Piotr Tarlinski (Opole) o Dittersdorfovej cirkevnej hudbe v Sliezske, Dr. Remigiusz Pospiech (Opole) o recepcii diela Carla Dittersa von Dittersdorfa v Poľsku v 18. a 19. storočí, prof. Rudolf Walter (Heidelberg) predniesol referát „Dittersdorf a krížovníci v Nyse“, autor týchto riadkov sa zamerával na objasnenie vzťahov Dittersdorfa k Slovensku a na dobovú recepciu jeho hudby.

Na sympóziu vládla pracovná atmosféra, v referátoch i diskusiách nešlo vonkoncom o nejaké „jubilejné okiadanie“ Dittersdorfa, naopak, jeho odkaz sa hodnotil objektívne a kriticky (konštatovalo sa napríklad, že Dittersdorf v podstate štýlovo ustrnul v 80. rokoch 18. storočia). Týka sa to najmä bloku referátov venovaných konkrétne jeho životu a dielu. Prof. Herbert Seifert (Viedeň) predniesol zaujímavý referát k Dittersdorfovým kontrabasovým koncertom, zaoberal sa nielen ich štýlovými znakmi, ale aj širším historickým kontextom, ktorý súvisí práve so strednou Európou, najmä s Viedňou a Bratislavou v 60.–70. rokoch 18. storočia (okruh autorov po, žiaľ, nezachovanom prototyp kontrabasového koncertu J. Haydna z roku 1761 sa sústredil práve tu – F. Pichelberger, A. Zimmermann, J. M. Sperger a ďalší). Prof. Hubert Unverricht (Mainz), ktorý pripravuje na vydanie o. i. Dittersdorfovu korešpondenciu, jednak na základe zachovaných listov prehodnotil niektoré doteraz tradované životopisné fakty, jednak v ďalšom referáte predviedol brilantnú analýzu vzťahov Josepha Haydna a C. Dittersa von Dittersdorfa, ich štýlových príbuzností predovšetkým v komornej hudbe (kvartetá, Haydnove barytónové triá). Pritom – čo je dnes už pre historikov typické – nevychádzal z teoretických postulátov 19. storočia, ale napr. z dobovej *Kompositionslehre* H. Ch. Kocha, ktorý uvádza príbuzné riešenie začiatku druhého dielu dvojdielnej formy „moderne“ – „rozvedenie“, nem. Durchführung) tak u Haydna, ako aj u Dittersdorfa ako

vzorové, moderné. Dr. Oldřich Pulkert (Praha) sa podujal zasa na „sizyfovskú prácu“, totiž na prípravu tematického katalógu skladateľovho diela, a predniesol dôležitý referát o komplikovanej problematike dittersdorfovských autografov. Aj referát Dr. Petra Koukala (Telč) objektívne charakterizoval Dittersdorfa, lebo ten väčšinu svojho pobytu v Sliezske vlastne nebol hudobníkom, ale vysokým úradníkom (Amthauptmann). Veľmi zaujímavé a podnetné boli aj referáty a diskusie o opernej tvorbe skladateľa: Dr. Undine Wagnerová (Chemnitz) hovorila nielen pútavo o predvedeniach Dittersdorfových singspielov vo Weimare počas pôsobenia J. W. Goetheho (1791–1817), pričom už len počty predstavení – mierne povedané – vydržali dych (*Das rote Käppchen* v rokoch 1791–1812 39-krát, *Doktor und Apotheker* 1791–1814 34-krát, *Hieronymus Knicker* 1791–1812 34-krát a pod.), ale do živého obrazu weimarskej opernej scény zahrnula aj údaje z korešpondencie, denníkov, libriet, zachované prevádzkové materiály, záznamy zo skúšok a pod. Veľmi kriticky voči Dittersdorfovej hudobno-dramatickej tvorbe vyznel referát Dr. Roberta von Zahna (J. Haydn-Institut, Kolín nad Rýnom) „J. Haydn a Dittersdorfove opery v Esterháze“. Na základe minucióznej analýzy primárnych prameňov, takej typickej pre jeho materské pracovisko, osvetlil problémy opernej dramaturgie v jednom z najvýznamnejších šľachtických divadiel strednej Európy, početné zásahy J. Haydna do Dittersdorfových partitúr (pričom mnohí doboví módni talianski skladatelia obišli pod jeho rukami ešte oveľa horšie než Dittersdorf...). Na problémy opernej dramaturgie v prípade jediného Dittersdorfovho diela – *Hieronyma Knickera* – poukázal prof. Wojciech Kunicki (Vroclav).

Celé podujatie vrátane nedelnej bohoslužby v kaplnke s homíliou Dr. Tarlinského, do ktorej zahrnul aj problémy práce hudobného historika, prebiehalo na jednom mieste, v priateľskej, pracovnej atmosfére. Jeho súčasťou boli aj tri koncerty a zaujímavá exkurzia do Dittersdorfových posledných pôsobísk – na Jánsky Vrch a do Jeseníka, kde odznela novodobá premiéra oratória *Ester*. Len na Slovensku, zdá sa, sme na tohto skladateľa takmer zabudli, pričom po J. Haydnovi to bol najvplyvnejší skladateľ 2. polovice 18. storočia.

LADISLAV KAČIC

KOOPERUJÚCE VYDAVATEĽSTVÁ

Oblasť vydávania hudobní i kníh o hudbe sa v poslednom desaťročí stala jedným z najpálčivejších problémov hudobnej kultúry na Slovensku. Pokusov o zaplnenie bieleho miesta po likvidácii OPU Su bolo viac, no výsledok týchto snáh bol zväčša poznačený sporadickosťou produkcie, nemožnosťou realizovať akúkoľvek vydavateľskú koncepciu v dôsledku všestrannej náročnosti takýchto projektov. Jediný potenciálny perspektívny vydavateľský program predložilo bývalé Národné hudobné centrum, dnešné Hudobné centrum, s náznakmi širokospektrálneho, na domácu tvorbu všetkých štýlových období (hudobniny i knihy o hudbe), resp. na inštruktívnu tvorbu zamerané pracovisko. Popri ňom pokračuje vo svojej už tradičnej servisnej vydavateľskej činnosti zameranej predovšetkým

na súčasnú slovenskú hudbu Vydavateľstvo Hudobného fondu.

Pred niekoľkými týždňami sa na pulkoch špecializovaných predajní však objavil rad titulov v dvoch edíciách, pod ktoré sa podpísali dve kooperujúce vydavateľstvá: Scriptorum Musicum a Music Forum.

Zástupcovia oboch firiem, produkujúcich bez akejkoľvek štátnej dotácie či iných významnejších finančných príspevkov, deklarujú vôľu po vysoko odbornom prístupe ku všetkým parametrom edičnej činnosti na spôsob etablovaných klasických zahraničných vydavateľstiev, súc presvedčení o fakte, že umelecká hudba, najmä hudba súčasná, vo svete reálne existuje (a prospieva) vďaka kvalitnej práci vydavateľov.

Východiskom novej koprodukcii je jednoznačná koncepcia, premietnutá do vyhranených edícií. Edícia Bibliotheca musicae je zameraná na starú hudbu stred-

nej Európy s konotáciami na územie Slovenska. V duchu súčasného svetového vydavateľského trendu ide o pramennú edíciu určenú pre živú interpretačnú prax. Musica nova je edícia súčasnej slovenskej hudby zameraná predovšetkým na tvorbu komornú, pričom sa v budúcnosti ráta aj s produkciou požičovných orchestrálnych materiálov. Pripravuje sa edícia Schola musicae, ktorej katalóg bude tvoriť inštruktívna a pedagogická literatúra. Perspektívne sa plánuje aj edícia kníh o hudbe.

Ambiciózný projekt a odborná predhistória oboch kooperujúcich partnerov, vrátane editorsky fundovanej bázy, sú zárukou kvalitnej produkcie, ktorej neoddeliteľnou súčasťou popri reálnych vyhlídkach na svetovú distribúciu má byť aj program aktívnej reklamnej a propagačnej činnosti a starostlivosti o „vlastných“ autorov. la

KAPITOLY Z HUDBY 20. STOROČIA

EDGARD VARÈSE (1883–1965)

Zuzana Martináková

„Talent robí to, čo chce, génius robí to, čo vie.“¹

Edgard Varèse, skladateľ, ktorého dielo zohralo významnú úlohu pri formovaní medzivojnovej a povojnovej avantgardy v Európe, sa narodil v Paríži a detstvo trávil striedavo v tomto meste a v Burgundsku. Okolnosti, za ktorých sa hudobne formoval, boli viac než bizarné. Rodina mu nevytvárala vhodné prostredie – matku sotva poznal, nakoľko násilnícky otec ho od nej odtrhol ešte ako dojča a želan si, aby študoval matematiku a fyziku, dokonca zamykal miestnosť, v ktorej bol klavír. Roku 1892 sa presťahoval so svojím otcom do Turína, kde sa na jeho želanie začal pripravovať na dráhu technika-inžiniera. Varèse sa spočiatku hudobne vyvíjal ako samouk: roku 1898 napísal prvé kompozície, o. i. aj operu na námiet Julesa Verna. Prvé hodiny harmónie a kontrapunktu mu poskytol riaditeľ turínskeho Konzervatória, skladateľ Giovanni Bolzoni, ktorý mu sprostredkoval aj miesto hráča na bicích nástrojoch v tamojšom opernom orchestri. Roku 1902 sa po nezhodách s otcom vrátil Varèse do Paríža, kde sa zoznámil s Picassom, Satiem, neskôr s Rodinom a ďalšími pokrokovými umelcami a definitívne sa rozhodol študovať hudbu: spočiatku na Schola cantorum u Alberta Roussela, Charlesa Bordes a Vincenta d'Indyho, od roku 1905 na Conservatoire u Charlesa Widora. Popritom sa intenzívne zaujímal o fyziku, o vlastnosti zvuku a experimenty so sirénami. Jeho spôsobu uvažovania bol veľmi blízky poľský matematik, fyzik a filozof Joseph Maria Hoëne Wronski,² na ktorého definíciu hudby náhodou natrafil v jednej učebnici harmónie: „Hudba je stelesnením inteligencie obsiahnutej v samotných zvukoch“. Táto netradičná charakteristika hudby sa stala Varèsovým východiskom pre vlastné úvahy o zvukoch:

„Keď som mal dvadsať rokov, kryštalizoval sa – pod vplyvom definície hudby Hoëna Wronského – môj postoj k hudbe, prinajmenšom k takej, akú som chcel tvoriť. Pravdepodobne toto bol spúšťač mechanizmu mojej predstavy o priestorovej hudbe ako o inteligentných zvukových telesách voľne sa pohybujúcich v priestore, mojej koncepcie, ktorú som postupne rozvíjal a uskutočňoval.“³

V tomto období nadviazal Varèse priateľstvo s Debussym, ktorého hudba ovplyvnila jeho vtedajší kompozičný rukopis. Formovanie jeho umeleckého prejavu však poznačili aj futurizmus a kubizmus. V Berlíne (od 1907) sa mladý skladateľ dostal do kruhu priaznivcov a priateľov Ferruccia Busoniho, autora slávneho spisu *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst*, obsahujúceho pokrokové názory o umení a vizionárske úvahy o budúcnosti hudby, ktoré boli blízke Varèsoho vlastným predstavám a výrazne ovplyvnili jeho umeleckú i myšlienkovú orientáciu. Do vypuknutia prvej svetovej

vojny napísal pomerne veľa diel, inšpirovaných vtedajšou hudobnou modernou, okrem Debussyho aj R. Straussom, no tie sa, žiaľ, nezachovali: časť z nich zničil náhodný požiar, niektoré sa stratili a partitúru orchestrálnej skladby *Bourgogne*, ktorej uvedenie (za ktoré sa zasadil R. Strauss) v Berlíne roku 1910 sa skončilo veľkým škandálom, zničil sám autor. V Berlíne počul Varèse Schönbergove atonálne diela (*Pierrot Lunaire*, 1912), s ktorými v Paríži oboznámil aj Debussyho.

Po návrate do Paríža (1913) sa Varèse zoznámil s Apollinairom, Satiem a Cocteauom. O rok neskôr dirigoval Českú filharmóniu na koncerte, ktorého program zahŕňal o. i. koncertnú premiéru orchestrálnej suity Debussyho *Utrpenia svätého Sebastiána*.

Roku 1915 bol povolaný do francúzskej armády, no zakrátko z nej bol pre chorobu prepustený. V decembri toho istého roku odišiel do New Yorku, ktorý sa mu až do smrti stal domovom. Postupne sa tu zoznamoval s takými osobnosťami ako Marcel Duchamp, Man Ray, Enrico Caruso, Fritz Kreisler, Francis Picabia,⁴ Henry Cowell a ďalší. Pokúšal sa presadiť v USA súčasnú hudbu: založil *New Symphony Orchestra*, ale narazil na odpor konzervatívnych hudobných kruhov. To ho viedlo roku 1922 k založeniu *International Composers' Guild* (I.C.G.).⁵ V rámci bohatej koncertnej činnosti tohto združenia



FOTO ARCHIV

Edgard Varèse

znegli popri najnovších Varèsových dielach kompozície od viacerých súčasných amerických i európskych skladateľov. Roku 1928 založil spolu so skladateľmi Henrym Cowellom a Carlosom Chávezom *Pan American Association of Composers*, ktorej cieľom bolo uvádzanie diel skladateľov Severnej, Strednej i Južnej Ameriky.

V rokoch 1918–1927 vytvoril Varèse v New Yorku svoje prvé ťažiskové diela, ktoré z aspektu vývoja hudby 20. storočia patria k prelomovým, anticipujúc vývoj európskej avantgardnej hudby o tridsať rokov: *Amériques*, *Hyperprism*, *Octandre*, *Intégrales*, *Arcana*.

V rokoch 1928–1933 sa Varèse prechodne opäť usadil v Paríži (predtým, v 20. rokoch, opakovane toto mesto navštívil), kde sa svojimi priekopníckymi dielami predstavil európskemu publiku. Počas tohto päťročného parížskeho pobytu skomponoval *Ionisation* (1929–1931). Po návrate do USA sa viac venoval teoretickým úvahám o hudbe a v New Yorku založil *Greater New York Chorus* na uvádzanie renesančnej a barokovej hudby (1943–1947). Viaceré kompozičné projekty tohto obdobia zostali fragmentmi; dokončil orchestrálne dielo *Déserts* (1948–1954/1961), ktorého elektronické časti vyhotovil v Experimentálnom štúdiu (Studio d'essai) Pierra Schaeffera v Paríži, kde tiež sčasti realizoval svoje jediné kompletne elektronické dielo *Poème électro-*

nique (1957–1958), dokončené vo Philipsových laboratóriách v Eindhovene a komponované pre Philipsov pavilón na Svetovej výstave v Bruseli projektovaný Le Corbusierom.

Od roku 1937 Varèse prednášal na rôznych amerických univerzitách kompozíciu, inštrumentáciu, hudbu 20. storočia (Arsuna, Santa Fe, New York), roku 1950 na Darmstadtských prázdninových kurzoch.

Výber z tvorby⁶

Amériques pre veľký orchester (1918–1922), *Offrandes* pre soprán a komorný orchester (texty Vincente Huidobro a José Juan Tablada; 1921), *Hyperprism* pre malý orchester (1922), *Octandre* pre flautu (ťaž piccolo), klarinet (ťaž Es-klarinet), hoboje, fagot, lesný roh, trúbku, trombón a kontrabas (1923), *Intégrales* pre malý orchester a bicie nástroje (1924), *Arcana* pre veľký orchester (1925–1927), *Ionisation* pre 13 hráčov na bicích nástrojoch (1930–1931), *Ecuatorial* pre sólový bas (sólo alebo unisono zbor), 4 trúbky, 4 trombóny, klavír, organ, 2 therminoxy (v rev. verzii: 2 Martenotove

vlny) a bicie nástroje (6 hráčov) na texty mayskej mytológie Popol Vuh (1932–1934), *Density 21.5* pre sólovú flautu (1936), *Déserts* pre 14 dychových nástrojov, klavír, bicie nástroje a 3 interpolácie mg pásu s „organized sound“⁸ (1949–1954), *La Procession de Vergès*, mg pás s „organized sounds“ (1955), *Poème électronique*, elektronická hudba na 3-stopovom mg páse s „organized sounds“, vysielané 425 reproduktormi a 20 zosilňovačmi (1957–1958), *Nocturnal* pre soprán, mužský zbor (len basové hlasy) a orchester; text – Anais Nin: *House of Incest*; asémantické hlásky (1960–1961); nedokončené.

„Umelec nikdy nie je predvojom: on len odráža svoju dobu a zapisuje ju do dejín. Nie on predbieha svoju dobu, ale obecnosť za ňou zaostáva.“⁷

Edgard Varèse patrí k výnimočným zjavom hudby 20. storočia. Napriek svojmu výroku – on sám predbehol svoju dobu – a možno práve preto bola jeho hudba sprevádzaná škandálmi nielen zo strany toho obecnosť, ktoré za ňou zaostávalo, ale aj toho, ktoré sa snažilo kráčať s dobou. Bol priekopníkom i vizionárom nových ciest hudby, zameraných proti osúchaným a prežitým normám (mylne nazývanými tradíciou) smerom k uvoľneniu zvuku, farby, dynamickosti. Namiesto dominancie melodicko-harmonického rozmeru Varèse postupne presadzoval koncepciu priestorovosti zvuku, ktorý možno tvoriť novými spôsobmi, či už pomocou klasických akustických alebo elektronických médií. S priestorovosťou zvuku súvisí rozvinutie parametra farby, intenzity, dynamiky i hustoty, ktoré sa stávajú formotvornými činiteľmi. Varèse patril k tým tvorcom, ktorí videli budúcnosť hudby práve v expandovaní zvukovo-priestorových možností. Uvedomoval si neudržateľnosť tradičných, dogmatických metód a postupov a veril, že hudba či umenie, podobne ako veda, sa musia vyvíjať, musia objavovať nové svety. Začal pritom uvažovať v kategóriách, ktoré boli vtedy v hudbe veľkou neznámou; správnosť týchto úvah potvrdil vývoj hudby o niekoľko desaťročí.

„Mŕtvi nás riadia. Ich život, ich osudy, ich zákony, ich tradície, ich slová nás zatažujú, otravujú a zrážajú na kolená. Strach, vládkyňa nás, núti všetkých podriať sa týmto prekonaným príkazom mŕtvych, posilňuje ich moc a zabíja individuálne protesty.“⁹

„... Nemôžeme viac žiť, aj keby sme chceli, cez prizmu tradície. Svet sa neustále mení a my sa meníme s ním. ... Funkcia umenia nespočíva v dokazovaní vzorcov či estetických dogiem. Naše akademické pravidlá boli prevzaté z diel predchádzajúcich majstrov. ... Emocionálny podnet, ktorý skladateľa vedie napísať svoje partitúry, obsahuje taký istý prvok poézie, aký podnecuje vedcov na ich objavy. Existuje určitá solidarita medzi vedeckým rozvojom a pokrokom v hudbe. Veda tým, že vrhá nové svetlo na prírodu, umožňuje hudbe rozvíjať sa ... takže našim zmyslom budú dopriate dosiaľ neznáme harmónie a pocity. Na prahu krásy spolupôsobí veda s umením.“¹⁰

Rozvoj vedecko-technickej revolúcie viedol Varèsa k úvahám o povahe hudby budúcnosti, ktorá by mala byť oslobodená od temperovaného systému, od zlých návykov tvorenia tónu pomocou tradičných hudobných nástrojov. Budúcnosť hudby videl v etablovaní zvukov tvorených prostredníctvom nových, elektrinou poháňaných nástrojov a prístrojov, ktorých existenciu dlho pred ich zrodom takisto vytušil. Už

krátko po príchode do USA písal roku 1916 v *Morning Telegraph* o potrebe nových nástrojov, ktoré by flexibilne tvorili nové zvukové kombinácie a nielen reprodukovali už chronicky známe tóny a zvuky. O niekoľko rokov neskôr písal o nevyhnutnosti spolupráce skladateľov a elektrotechnikov.

„Ak mi nové nástroje umožnia hudbu písať tak, ako ju tvorím, bude v mojom diele zreteľnejšie vnímateľný pohyb zvukových mäs, prechádzajúcich rôznymi rovinami, ktorý prevezme úlohu lineárneho kontrastu. Keď sa zvukové masy zrazia, nastane jav prieniku alebo odrazu. Určité transmutácie, aké nastúpia na istých rovinách, budú projektované na iných rovinách, ktoré sa pohybujú v odlišných rýchlostiach a uhloch. Starý pojem melódie alebo melodických obmien už nebude viac existovať. Celé dielo bude melodickým celkom. Bude plynúť tak, ako plynie rieka.“¹¹

Varèse študoval Helmholtza a bol unesený jeho pokusmi so sirénami.¹² Pochopil a na vedeckej báze vysvetlil zásadný rozdiel medzi starou a novou hudbou:

„Dnes máme tri rozmery v hudbe: horizontálny, vertikálny a dynamické zosilňovanie a zoslabovanie. Chcel by som zaviesť ešte štvrtý rozmer: zvukovú projekciu – pocit, že nás zvuk beznádejne opúšťa, aby sa vrátil cez reflexiu, onen pocit, porovnateľný s tým, ktorý vzniká zväzkom svetelných lúčov, vysielaných silným reflektorom – projekcia pre ucho porovnateľná s projekciou pre oko – zážitok z projekcie, z putovania v priestore.“¹³



L. C. KALFF, LE CORBUSIER A E. VARÈSE

V tejto súvislosti Varèse hovorí vo fáze percepcie o možnostiach rozlišovania rôznych zvukových mäs a rovín, t. j. zvukových zväzkov, pomocou technických prostriedkov a akustických úprav, ktoré nazýval zónami intenzity.

„Tieto zóny budú diferencované rozličnými timentrami alebo farbami a rôznymi stupňami hlasitosti. ... Úloha farby a timentru sa úplne zmení, nebude už náhodná, anekdotická, zmyselná či pitoreskná, bude agensom určenia, podobne ako rozličné farby na mape, ktoré označujú rôzne oblasti, bude integrálnou súčasťou formy. Tieto zóny budú pocitované ako izolované a človek bude schopný vnímať jednotlivé alikvotné tóny, ktoré dosiaľ splyvali do jedného zvuku... Nielen harmonické možnosti alikvotných tónov budú v celej svojej nádhere odhalené, ale aj používanie určitých interferencií, ktoré vznikajú čiastkovými frekvenciami a ktoré budú predstavovať neoceniteľný prínos. Možno očakávať dosiaľ nesnívané používanie hlbokých kombinačných tónov, ako aj diferenčných a sumačných tónov. Úplne novú mágiu zvuku!“¹⁴

Varèse už v prvých dvoch desaťročiach 20. storočia, t. j. v období, keď sa ešte nikomu ani nesnívalo o konkrétnej a elektronickej hudbe, o počítačovej, počítačom riadenej a generovanej hudbe, predpovedal, že nastanú časy, keď skladateľom graficky realizovaná kompozícia bude vložená do prístroja a ten ju verne bude reprodukovat'. S tým bude podľa neho súvisieť aj nová notácia, ktorá bude seizmografická a na rozdiel od klasickej notácie bude musieť mať presné údaje v súlade s požiadavkami nového „strojového nástroja“. Pochopil, že vývoj povedie k častejšiemu využívaniu *prístrojov produkujúcich zvuk* a nie *nástrojov reprodukujúcich zvuk*. Už vtedy hovoril o tom, že skladateľ v spolupráci so zvukovým technikom zrealizujú partitúru pomocou elektrického prístroja a potom bude možné stlačením gombíka túto skladbu spustiť tak, ako sa otvára kniha.

Už vo svojich dielach z rokov 1917–1931 realizoval Varèse v rámci dobových technických a zvukovo-výrazových možností svoje predstavy o zvukovo-priestorovej kompozícii, v ktorých primárna funkcia spočíva na sonoristike, čo vytvára až neuveriteľnú výrazovú afinitu s európskou timbrou a sonoristickou hudbou 50. a 60. rokov.

K vzniku *Amériques* Varèse poznamenal: „Je to čisto sentimentálny názov. *Amériques* som komponoval pod svojimi prvými dojmi z New Yorku – a to vnímaného nie zrakom, ale sluchom. Naj-



E. VARÈSE s P. BOULEZOM

Foto Archiv

„A toto sú prednosti, ktoré očakávam od takéhoto prístroja: oslobodenie od svojvoľného paralyzujúceho temperovaného systému; podľa potreby možnosť dostať ľubovoľný počet frekvencií, ľubovoľné rozčlenenie oktávy a v rámci nej vytvorenie akejkoľvek škály; neočakávané rozšírenie hlbokých a vysokých registrov; nové harmonické zázraky, ktoré budú výsledkom teraz ešte neuskutočniteľných využívaní subharmonických kombinácií; možnosť dosiahnuť akúkoľvek diferenciaciu zvukovej farby a zvukových kombinácií; nové stupne hlasitosti, ktoré ďaleko prevyšujú možnosti ľudskou silou poháňaného orchestra; vynájdenie zvukovej projekcie v priestore takými prostriedkami, aké umožnia presné nasmerovanie jedným alebo mnohými smermi v sále; vzájomne sa krížiace, avšak simultánne alebo – použijúc staré slovo – ‚kontrapunkticky‘ vedené rytmy, takže prístroj bude schopný ‚udrieť‘ (taktuovať) ľubovoľný počet tónov, ich každé prerušenie či rozčlenenie – a to všetko podľa predpísanej metrickej alebo časovej jednotky, ktorá nie je človekom realizovateľná.“¹⁵

Pozoruhodné sú aj Varèsove názory na problematiku formy a obsahu, o ktorej práve v novodobých muzikologických rozpravách existuje množstvo scestných názorov. Varèse chápal formu ako proces porovnateľný s procesom kryštalizácie, ktorý napriek relatívne ohraničenej variabilite vnútorných štruktúr môže viesť ku vzniku neohraničených vonkajších foriem kryštálu. Forma kryštálu vzniká ako dôsledok interakcie prítahujúcich a odpudzujúcich síl a usporiadaných väzieb atómu – a analogický je Varèsov pohľad na vznik formy v hudbe.

„Hudobné formy sú takisto neohraničené ako vonkajšie formy kryštálov. S touto problematikou formy v hudbe súvisí aj skutočne neprimeraná otázka rozdielu medzi formou a obsahom. Nieto tu rozdielu. Forma a obsah sú jednota. Vezmite preč formu a nebude viac obsah, a keď už nieto obsahu, existuje len znovuposkladanie hudobných vzorcov, no nijaká forma.“¹⁶

prv som počul jeden zvuk, ktorý mi pripomenul moje sny z chlapčenských čias: vysoký piskľavý tón *cis*. Počul som ho, keď som pracoval vo svojom byte na Westside, kde som vnímal všetky šumy rieky – osamelé lodné húkačky, rinčanie, energické pískanie, celú nádhernú riečnu symfóniu, ktorá ma viac dojala než čokoľvek predtým. Navyše, keď som bol chlapec, samotné slovo ‚Amerika‘ pre mňa znamenalo niečo ako všetky objavy, všetky dobrodružstvá.“¹⁷ Pre realizáciu svojich zvukovo-priestorových hudobných „objavov“ potreboval Varèse v *Amériques* veľký orchester: 20 drevených a 20 plechových dychových nástrojov, 2 harfy, dvoch hráčov na tympanoch, kompletne sláčiky, deväť hráčov na bicích nástrojoch, vrátane sirény a levieho rohu. Po uvedení skladieb *Amériques* a *Hyperprism* začali už aj kritici používať Varèsov termín *spatial music* a charakterizovali jeho hudbu ako pohyb veľkých zvukových mäs v astrálnom priestore. Varèsova túžba po kontinuálnej zvukovej „melódii“ by bola realizovateľná pomocou neskorších elektronickej prístrojov a zvukových generátorov, ktoré v tom čase nemal k dispozícii, takže využíval zvuk sirény (v dielach *Amériques*, *Hyperprism* a *Ionisation*), nemelodické vedenie inštrumentálnych hlasov a veľmi často obrovskú batériu bicích nástrojov (dokonca aj bežný inštrumentár nadobúda primárnu zvukovo-rytmickú funkciu na úkor melodickej-výškovkej), pričom bicie nástroje povýšil vďaka širokým zvukovo-farebným možnostiam nad ostatný inštrumentár: najznámejšie a najslávnejšie Varèsovo dielo *Ionisation* je napísané pre 13 hráčov na 41 bicích nástrojoch a 2 sirény (vysoká a nízka), pričom čelesta a klavír i ostatné bicie nástroje, ktoré možno naladiť na určitú výšku, sa využívajú nemelodicky, t. j. skôr ako vysoký, nízky alebo stredný výškový register s primárnou zvukovo-farebnou a rytmickou funkciou. *Ionizácia* takýmto poňatím predbehla vývoj hudby o pár desaťročí, keď kompozície (aj výlučne pre bicie nástroje) podobného druhu už neboli výnimkou.

Všetky uvedené diela z tohto obdobia, okrem *Octandre*, využívajú bohatú sekciu bicích nástrojov. Názov znamená osem v botanike používaných mikrosporofylov a skladateľ ho skomponoval pre osem

nástrojov (7 dychových a kontrabas), pričom lineárne, kontrapunktické vedenie hlasov, preferovanie disonantných intervalov (sekundy, septimy, nony, zväčšené kvarty), bohato členená metrytmická zložka, veľký ambitus a široké využitie registrov, veľká dynamická škála, rozmanitá artikulácia štýlovo až neuveriteľne verne pripomínajú postwebernovský serializmus 50. rokov. (Pr. 1)

Pr. 1

Varèse: *Octandre*, first movement

Vznik skladby *Intégrales* bol inšpirovaný matematickými integrálmi a Varèsovou myšlienkou „priestorovej projekcie“. „Predstavte si projekciu geometrického obrazca na jednej roviny, pričom obrazec aj rovina sa v priestore pohybujú – obe so zámerne premenlivou rýchlosťou vo vzťahu k procesu translácie a rotácie.“¹⁸ ... Plánoval som napísať túto hudbu pre akustické médiá, ktoré ešte neexistovali, o ktorých však verím, že vzniknú a raz ich bude mať skladateľ k dispozícii.¹⁹ (Pr. 2)

Veľká orchestrálna skladba *Arcana* musela v čase svojho vzniku šokovať svojím výrazom i požiadavkou na obrovské orchestrálne obsadenie: 120 hudobníkov (5 fl, 5 ob, 5 cl, 1 clb, 5 fg, 8 cr, 5 tr, 3 tn, 1 tnb, 2 tu, 2 sarrusofóny, 1 heckelofón, 8 bat /40 nástrojov/, 70 archi). *Arcana* je založená na jednoducho princípe ideé fixe (Berliozov termín), ktorá pozostáva z jedenástich tónov a preniká celým dielom. Na úvodnej strane partitúry Varèse cituje Paracelsa: „Jedna hviezda existuje nad všetkými ostatnými. Toto je apokalyptická hviezda a druhá hviezda je jej ascendentom. Tretia sú jej prvky a tie sú štyri. Takže takto pozostáva zo šiestich hviezd. Okrem nich je ešte jedna hviezda: imaginácia, ktorá plodí novú hviezdzu a novú oblohu. – Paracelsus Veľký, vládca Arcany.“²⁰ Varèse neskôr vysvetlil, že Paracelsova citácia neznamená programový podtext skladby *Arcana*, ale je vlastne dedikáciou tomuto veľkému vedcovi, alchymistovi a mystikovi. A možno bol názov aj zámerne provokujúci, pretože pre vtedajšie publikum, ktoré na *Arcanu* reagovalo s veľkým škandálom, musela byť Varèsova hudba skutočne z iného nereálneho sveta.

Ecuatorial je výsledkom Varèsoho intenzívneho záujmu o nové hudobné nástroje v spojení s elektronikou, ktorej možnosti ako hudobného média mu roku 1927 ukázal dvakrát René Bertrand, vynálezca dynamofónu.²¹ Pre *Ecuatorial* vytvoril dva nástroje²² podľa Varèsových požiadaviek ruský vynálezca Léon Thérémin.²³

Density 21.5 pre sólovú flautu (1936) si od Varèsa objednal flautista Georges Barrère pre inauguráciu svojho nového nástroja z platiny, pričom názov skladateľ jednoducho odvodil zo stupňa tvrdosti kovu platiny.

Pr. 2

To Mrs. Juliana Forcé

INTÉGRALES

Edgard Varèse

♩ k - high, m - medium, l - low. 3) = frapper, f - agiter, ♯ avec la pousse. 3) M - Membrane (head), B - Babord (rim), C - Caisse (shell).

Väčšie naplnenie svojich zvukových predstáv oproti skladbe *Ecuatorial* mohol Varèse uskutočniť až v *Déserts*²⁴ pre 14 dychových nástrojov, klavír, bicie nástroje a 3 interpolácie mg pásu s „organized sound“ (1950–1954). Mg pás realizoval vďaka pozvaniu Pierra Schaeffera v parížskom štúdiu Radiodiffusion Française. „Táto skladba je napísaná pre obe médiá: nástroje a magnetofónový pás. Kontrastujú tu zvuky ľudskou silou poháňaných nástrojov a elektricky spracované zvuky, tie vzájomne alterujú, avšak nikdy sa súčasne nekombinujú. Popritom chcem upozorniť na to, že jednotlivé intervaly v inštrumentálnych úsekoch sa neodvíjajú z ustáleného intervalového systému, akou je stupnica alebo rad...“²⁵

Poème électronique (1957–1958) – predstavenie zvuku a svetla – skomponoval Varèse na objednávku pre Svetovú výstavu v Bruseli, počas ktorej bola uvádzaná v pavilóne navrhnutom Le Corbusierom a Xenakisom pre firmu Philips Corporation of Holland. *Poème électronique* tvorilo pohybujúce sa farebné svetlo, obrazy projektované na stenách pavilónu a hudba, ktorá bola vysielaná z mg pásov zo 425 reproduktorov, cez 20 zostáv zosilňovačov, pričom hudba – „organized sounds“ – bola nahratá na 3-stopový magnetofón, ktorého dynamika a zvuková kvalita sa mohli meniť. „Reproduktory boli zoradené do skupín a v tzv. „zvukových kolajniciach“, aby bolo možné dosiahnuť rozličné efekty: akoby sa hudba pohybovala po pavilóne, akoby prichádzala zo všetkých smerov, vracala sa atď. Prvýkrát som počul svoju hudbu doslova projektovanú v priestore.“²⁶

„Aj to najdokonalejšie umelecké dielo je len približovanie sa k pôvodnej koncepcii umelca. Je to práve vedomie tohto rozdielu medzi koncepciou a realizáciou, ktoré zaručuje napredovanie umelca.“²⁷

Varèse sa paradoxne narodil skôr, než doba dokázala vytvoriť technické prostriedky i podmienky, o ktorých sníval. Napriek tomu dokázal vytvoriť hudbu, ktorá nepochybne anticipovala vývoj a dala za pravdu jeho vtedy nepochopeným predstavám o priestorovej hudbe. Je to náhoda, že už ako päťnásťročný napísal svoje prvé dielo – operu *Martin Pas* na ná-

met Julesa Verna, pričom sám sa stal, podobne ako Verne, vizionárom nových objavov? Je to náhoda, že predpovedal vznik sonoristických koncepcií, elektroakustickej hudby a priestorových kompozícií, t. j. *štvrtý rozmer hudby* – zvukovú projekciu v priestore?

Možno nájdeme odpoveď v jednom z jeho výrokov:

„Výraz ‚náhoda‘ neznamená nič iné ako našu neznalosť príčin.“⁴²⁸

Poznámky:

- ¹ Edgard Varèse. *Rückblick auf die Zukunft*. In: *Musik. Konzepte* 6. ed. text+kritik. München 1983, s. 4.
- ² Hočnė Wronski (1778–1853) veril v matematizáciu filozofie a bol presvedčený, že rozum raz zvíťazí nad svetom. Svoje učenie pokladal za absolútnu filozofiu alebo za „mesianizmus“.
- ³ Z Varèseovej prednášky na Sarah Lawrence College (1959), ktorej výber bol uverejnený v nemčine pod názvom *Spatiale Musik* s výberom ďalších prednášok pod názvom *Die Befreiung des Klangs*. In: *Edgard Varèse: Rückblick...*, s. 20.
- ⁴ S Picabiom spolupracoval na vydávaní surrealisticko-dadaistického časopisu *391*, v ktorom sa o. i. bráni tomu, aby ho hádzali do jedného hrnca s talianskymi futuristami.
- ⁵ Medzinárodný cech skladateľov.
- ⁶ Dáta vzniku jednotlivých Varèseho kompozícií sa v literatúre rôznia. Východiskom pre túto štúdiu boli údaje In: *Edgard Varèse: Rückblick...*, s. 116
- ⁷ *Op. cit.*, s. 5.
- ⁸ Varèse týmto termínom označil prácu so zvukom pomocou elektronických prístrojov.
- ⁹ *Op. cit.*, s. 4.
- ¹⁰ Citát je z Varèseovej prednášky v Martin Austin House v Santa Fe (1936), ktorej výber bol uverejnený v nemčine pod názvom *Neue Instrumente und Neue Musik* a spolu s výberom ďalších prednášok pod názvom *Die Befreiung des Klangs*. In: *Edgard Varèse: Rückblick...*, s. 11.
- ¹¹ *Op. cit.*, s. 12.
- ¹² Helmholtz ich popisuje vo svojom slávnom diele *Die Lehre von den Tonempfindungen als psychologische Grundlage für die Theorie der Musik*.
- ¹³ *Die Befreiung des Klangs*. In: *Edgard Varèse: Rückblick...*

¹⁴ *Op. cit.*, s. 12–13.

¹⁵ Z Varèseovej prednášky na University of Southern California (1939), ktorej výber bol uverejnený v nemčine pod názvom *Musik als ars scientia* a spolu s výberom ďalších prednášok pod názvom *Die Befreiung des Klangs*. In: *Edgard Varèse: Rückblick...*, s. 16.

¹⁶ Z Varèseovej prednášky na Princeton University (1959), ktorej výber bol uverejnený v nemčine pod názvom *Rhythmus, Form, Inhalt* a spolu s výberom ďalších prednášok pod názvom *Die Befreiung des Klangs*. In: *Edgard Varèse: Rückblick...*, s. 19.

¹⁷ Text z CD *Pierre Boulez – Varèse*. Sony Classical 1990, s. 13–14.

¹⁸ Princíp translácie a rotácie prevzal Mauricio Kagel a uplatnil vo svojom diele *Transición II*.

¹⁹ *Op. cit.*, s. 15.

²⁰ *Arcana* v preklade znamená tajomnú mystickú záležitosť.

²¹ Tento nástroj bol predchodcom Martenotových vln (*Ondes Martenot*).

²² Tie však nedokázali celkom vyhovieť jeho nárokom, takže ich neskôr nahradil Martenotovými vlnami.

²³ Léon Thérémin, ruský Lev Terlen (1996–?, roku 1991 ešte žil) vyštudoval na Petrohradskej vysokej vojenskej elektrotechnickej škole a absolvoval zároveň violončelo na konzervatóriu (1916) a o rok neskôr na petrohradskej Univerzite v odboroch matematika a fyzika. Už v 20. rokoch predstavil v Rusku svoj nástroj, po emigrácii do Ameriky (1928) nazývaný eterofón alebo tereminovox.

²⁴ Názov v preklade znamená púšte.

²⁵ Z Varèseovej prednášky na Sarah Lawrence College (1959), ktorej výber v nemčine vyšiel s názvom *Spatiale Musik*. In: *Die Befreiung des Klangs*. In: *Edgard Varèse: Rückblick...*, s. 21–22.

²⁶ *Op. cit.*, s. 22.

²⁷ *Edgard Varèse: Rückblick...*, s. 5.

²⁸ *Op. cit.*, s. 4.

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

Hudobné vydavateľstvo **Schott Musik International** ohlásilo príchod nových skladateľov do edičného plánu roku 2000. Ide o etablovaného predstaviteľa Novej hudby **Pétera Eötvösa** (1944), ktorému Schott vydá jeho nové orchestrálné dielo *zeroPoints* (objednávkou London Symphony Orchestra, premiéra 27. februára 2000) a mladého nemeckého skladateľa **Benjamina Schweitzera** (1973), ktorého pripravovaná komorná opera *Jakob von Gunten* bude vytlačená práve pod hlavičkou popredného vydavateľstva.

as

Každoročne udeľovanú Cenu Severskej hudobnej rady (Nordic Council's Music Prize) získala za rok 2000 spomedzi dvanástich nominovaných autorov (po dvaja zo Švédska, Fínska, Dánska, Nórska, Islandu, po jednom z ostrovov Aland a Farae) **Kajia Saariaho** za svoje dielo *Lonh* (1996) pre soprán a mg pás, ktorú si prevzme v rámci ceremoniálu 6. marca v Ko-

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

dani. (V rámci festivalu Melos-Étos v rokoch 1993 a 1995 zazneli v Bratislave spolu tri skladateľkine kompozície.)

ns-la

V aktuálnej koncertnej sezóne **BBC Symphony Orchestra** je zahrnutý aj ambiciózný projekt celovečerných skladateľských portrétov. V rámci neho budú predstavení **Hans Werner Henze**, **Karlheinz Stockhausen**, **Mauricio Kagel**, **Leoš Janáček** a v dvojúlohe skladateľa i dirigenta **Luciano Berio**.

as

Zdá sa, že **Nigel Kennedy** je opäť bezpečne späť v „klasických“ koncertných sálach. Britský huslista, ktorý sa medzinárodne zviditeľnil najmä svojím*kontroverzným imidžom, kontroverznou nahrávkou Vivaldiho *Štyroch ročných období* a svojho času kontroverzným opustením klasickej koncertnej kariéry, vydal najnovšie CD s príznačným názvom *Classic Kennedy*

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

a koncom minulého roka ho aj naživo prezentoval spolu s English Chamber Orchestra v londýnskej Royal Festival Hall. V marci zase predvedie s BBC Symphony Orchestra pod vedením Jiřího Bělohávkva Brahmsov husľový koncert.

as

Od októbra do decembra minulého roku konfrontoval **Orchestra of the Age of Enlightenment** anglické publikum s odkazom Beethovenových symfónií na prelome tisícročí. Teleso hrajúce na dobových nástrojoch si k tomuto projektu prizvalo piatich dirigentov: Rogera Norringtona, Fransa Bruggena, Ivana Fischera, Charlesa Mackerrasu a Simona Rattlea. Dramaturgia jednotlivých koncertov zvolila zaujímavý kľúč: spravidla dve symfónie, medzi ktorými zaznelo vždy jedno zo zriedkavo uvádzaných vokálno-inštrumentálnych alebo komorných diel skladateľa.

as

MICHAELA JUROVSKÁ

Literárna kritička a prekladateľka, v rokoch 1991 až 1996 kultúrna radkyňa na Veľvyslanectve ČSFR a Veľvyslanectve SR v Paríži

Okrem dychovky mám rada všetko, alebo takmer všetko. A to napriek tomu, že som vyrastala v rodine hudobného skladateľa, ktorý skladal vážnu hudbu. Poznal však aj „úlety“ do iných oblastí, od úprav ľudových piesní po filmovú muziku, v rámci ktorej si trúfol na tango či blues. Možno aj preto bol otec zhovievavý voči môjmu opojeniu z Elvisa Presleyho, Johnnyho Hallydaya a Beatles v puberte. V tom istom veku však vzbudil vo mne trvalú lásku k niektorým svojim obľúbeným skladateľom, napríklad k Richardovi Straussovi či k francúzskym impresionistom, z nich najmä k Debussymu. Nikdy nezabudnem na prvú bratislavskú a vôbec prvú slovenskú inscenáciu *Pelleasa a Melisandy* na prelome 50. a 60. rokov. Doteraz počujem krištáľový soprán Mimi Kišonovej-Hubovej a vidím Melisandine nádherné zlaté vlasy rinúce sa z okna hradnej veže, nežného rojčivého princa Andreja Kucharského či malého kráľoviča v podaní Anny Martvoňovej a tieto spomienky sa mi prekrývajú s ďalšími inscenáciami Debussyho opery, ktoré som videla oveľa neskôr v Paríži: s Brookovou experimentálnou komornou verziou v Bouffes du Nord, kde Melisanda mala šikmé oči a čiernu hrívku, a s keltsky magickou víziou waleskej Národnej opery, ktorá hosťovala v špičkovom hudobnom divadle Châtelet...

Moja raná mladosť sa teda odohrávala aj v znamení opery. Už ako stredoškolačka som vďaka otcovej funkcii šéfa Opery a baletu SND tri-štyri razy do týždňa sedela v divadle a hltala som všetkých tých Verdičov a Pucciničov, z nich najmä *Rigoletta*, *Aida* a *La Traviatu*, *Bohému*, *Tosku* a *Madame Butterfly*, ktorým však konkurovali *Barbier i Carmen*, *Don Giovanni* i *Gavaliér s ružou*, ba aj *Múdra žena* Carla Orffa. Český režisér Ewald Schorm nakrútil kedysi taký film: bol o žubrienkach, ktoré zbožňujú operu, obdivujú primadony, úprimne milujú tučného tenoristu a prežívajú tento kaširovaný sen ako najväčšie a najskutočnejšie dobrodružstvo svojej prebúdajúcej sa ženskej duše a zmyslov. Nuž, to bolo aj moje dobrodružstvo a moje prebúdanie a hoci som neskôr čhtiac-nechtiac „vytriezela“, nelutujem. Naopak.

Opera je doteraz mojou láskou a v pamäti opatrujem ako najvzácnejšie klenoty najmä parížske inscenácie napríklad Messiaenovho *Svätého Františka z Assisi* v Opere Bastille s José Van Damom, alebo Schönbergovho *Mojžiša a Arona* so skvelým zborom Slovenskej filharmónie v Châtelet či Wagnerovho *Siegfrieda*, kde účinkoval aj Sergej Kopčák. Do mojej zbierky najnovšie pribudla Gluckova *Alcesta*, ktorú inscenoval v tom istom divadle režisér, scénograf a kúzelník so svetlami Bob Wilson, a koncertné uvedenie dvoch oper u nás nevelmi známeho francúzskeho barokového skladateľa menom Henry Desmarts, ktorému Centre de Musique Baroque vo Versailles usporiadal na jeseň 1999 festival:

očarila ma *Ifigénia na Tauride* v Théâtre Montansier, ale najmä *Diana z Fontainebleau* v parížskej Opéra Comique v interpretácii mladého a suverénneho súboru La Simphonie du Marais.

Kým na opernom predstavení ma neruší nič – všetko patrí k divadlu – na koncerte ma ruší všetko, čo k hudbe nepatrí, pokračovanie a šepot, nervózne štrkotanie retiazkou či uzáverom na kabelke, šuchot programu alebo aj negatívna energia šíriaca sa z ľudí, ktorí sem prišli len z povinnosti, teda z donútenia. Hudba je pre mňa to najintímnejšie z umení spolu s poéziou a čokoľvek túto intimitu znemožňuje, ma vyvádza z miery. Iste, poviete mi, v tom prípade je najlepšie sedieť doma a počúvať reprodukovánú muziku. Lenže je tu ten veľký a úchvatný paradox, že vrcholom osobného hudobného zážitku je zážitok zo živého predvedenia diela a ten je nevyhnutne spoluprežívaním, vnímaním takpovediac v kolektíve. V prípade kongeniálneho súzvuku skladby, interpretov a poslucháčov je však spoluprežívanie absolútnym duchovným povznesením a azda aj premenením: z koncertnej sály sa stáva svätyňa, kde prebieha liturgický obrad s veľkňazom-dirigentom a kde dochádza k spoločnej a pritom hlboko súkromnej vnútornej očiste.

Baroková a klasicistická hudba, ale aj hudba renesančná, ba predrenesančná vrátane okcitánskych trubadúrov a gregoriánskych chorálov, Pergolesiho *Stabat mater*, Monteverdi, Corelli, a najmä a vždy Vivaldi, Händel, Purcell, Rameau, Couperin, Haydn, Mozart – ten predovšetkým – a pravdaže Bach a Beethovenove klavírne koncerty a komorné opusy, ale aj úžasné, vyzývavé a dráždivé, ba jatrivé dvadsiate storočie, Mahler, Berg, Webern, Stravinskij, Janáček, Poulenc, Lutoslawski ... a po nich a s nimi Roman Berger, Juraj Beneš, Vladimír Godár, a súběžne aj jazz, aj rhythm and blues, aj gospel, aj soul, Billie Holiday, Mahalia Jackson, James Brown a popri nich – ako ináč – francúzsky šansón, koncentrát hudby, poézie a drámy, Edith Piaf, Aznavour, Brassens, Brel, Montand, Juliette Gréco, a ešte folklór, kedysi hlavne španielsky a španielsko-cigánsky, najmä drsné a vášnivé flamenco jondo, teraz skôr návrat k prameňom, Stredomorie, India... A putujem čoraz ďalej: je leto 1992, avignonský divadelný festival. Som tu len na skok, no v predvečer môjho odchodu odvolajú vytúžené predstavenie na nádvorí pápežského paláca, vraj pre štrajk technického personálu. Som zúfalá: nikdy sa mi už nenaskytne podobná príležitosť. Na obrovskej esplanáde pred hradom, posiatej hlúčkami diskutujúcich, ma z apatie preberú čudesné zvuky, mohutné a ťahavé – vážne hlboké tóny vychádzajú akoby spod zeme, priamo z jej temných pulzujúcich útrobov, z jej žeravého jadra. Traja mladí Austrálčania trúbia

(Dokončenie na str. 49)



FOTO VILAO VAVREK

Wernerovci v Bratislave

Nové fakty o pôsobení známej bratislavskej rodiny výrobcov klavírov

Mnohé pamiatkové objekty Bratislavy, späté s významnými osobnosťami hudobného života, sú identifikované a často označené pamätnou tabuľou ako napríklad Klobúčnicka ul. 2 – J. N. Hummel, Ventúrska ul. 10 – W. A. Mozart, Ventúrska ul. 11 – F. Liszt, Hlavné nám. 7 – A. G. Rubinstein.

K mnohým zaujímavým postavám, ktoré neodmysliteľne patrili k hudobnému daniu v Bratislave v 19. a na začiatku 20. storočia, sa až teraz postupne odkrývajú doteraz málo známe, resp. aj neznáme fakty.

Na základe rôznorodých archívnych prameňov a literatúry sa podarilo skompletizovať ďalšie údaje k rodine Wernerovcov, ktorí mali vyše sto rokov – od 40. rokov 19. storočia až do 40. rokov 20. storočia – v Bratislave továreň na výrobu klavírov. Tradíciu firmy Werner v našom meste založil Peter Werner narodený 27. 12. 1812 v Schlüsselfelde (Nemecoko). Ten žil do svojho 18. roku v Bavorsku, potom sa vyučil vo Viedni za

výrobcu klavírov a odtiaľ prišiel do Bratislavy, kde roku 1840 prevzal bratislavskú dielňu Jakuba Kojanica. Postupne ju zveľadil a vybuďoval. Podľa údajov v *Pressburger Wegweiser* mala firma v 50., 60. a v 70. rokoch 19. storočia svoje sídlo na dnešnej Laurinskej ulici v objekte dnes už asanovanom, a to na mieste, kde je dnes Divadlo P. O. Hviezdoslava. Roku 1852 sa medzi majiteľmi dielni a skladov s klavírmi (Klavier-Niederlagen) uvádza okrem Juraja Bubenika, Karla Schmidta aj Peter Werner, Zichystrasse 65. Parcela tohto objektu je vyznačená aj na pláne Bratislavy od Ing. Schaubu z roku 1848. Od roku 1878 sa uvádza nová adresa výrobcu klavírov Petra Wernera, a to vtedajšia Langegasse 99, neskôr Langegasse 39 a Fischplatz 1, čo je dnešná Panská ulica č. 41, teda objekt Bibiani. V tomto rozľahlom objekte z 18. storočia, ktorého vlastníkom bol v roku 1780 pán Turz a kde neskôr býval Leopold Torz (Tortz), v 20. – 50. rokoch 19. storočia Vavrínec, František Schmidt a Mária Sommerová, mali Wernerovci podľa reklám uverejnených v *Pressburger Wegweiser* fabriku na výrobu klavírov, obchod i požičovňu klavírov, a to na prízemí, I. a 2. poschodí svojho vlastného domu. V mezaníne vo dvore sa nachádzala opravárenská dielňa. Na sklade mali tiež domáce aj zahraničné harmóniá. V Slovenskom biografickom slovníku (VI. zv., Matica slovenská, Martin) sa na str. 360 uvádza, že Wernerovci mali aj klavírny salón, avšak archívny prameň na potvrdenie tohto údajja sa nepodarilo zatiaľ zistiť.

29. júla 1891 Peter Werner zomrel a jeho podnik prevzali predovšetkým dve z jeho siedmich detí – synovia Johann (19. 4. 1868–3. 8. 1934) a Alois (21. 5. 1869–24. 12. 1927), ktorý viedol firmu najmä počas prvej svetovej vojny, keď Ján bol na ruskom fronte.

Najväčší diel (14 z 32 častí) dvojposchodového objektu na dnešnej Panskej ulici 41 dostal po otcovi Ján, ďalšími spoluvlastníkmi boli Alois, Petrova manželka Mária, rod. Prem-

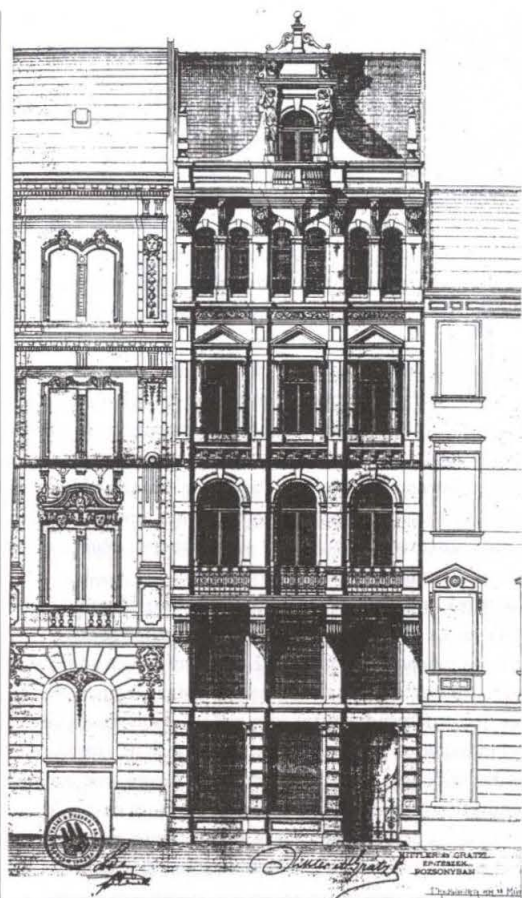


mová (1839–1918) a Serafina Wernerová. V 90. rokoch 19. storočia a na začiatku 20. storočia mali Wernerovci v držbe ešte aj menší objekt na dnešnom Hviezdoslavovom námestí č. 12, vtedy Séta-tér, resp. Kossuth Lajos Platz 32, ako to okrem pozemkovej knihy, údajov v *Pressburger Wegweiser* dokladá aj fotografia zachytávajúca objekty na Hviezdoslavovom a Rybnom námestí (pozri obrázok nižšie). Na fasáde jed-

noposchodového objektu je zreteľne čitateľný nápis WERNER. A práve na parcele tohto objektu č. 168 (súčasnú parc. č. 496) si dal v roku 1902 Ján Werner postaviť podľa projektu Kitzlera a Gratzia nový moderný štvorposchodový (3 poschodia, prízemie, mezanín) romantický objekt s novobarokovou fasádou. Podľa pôvodných plánov nadpísaných *Projekt für ein III. Stock hohes Wohnhaus für Wohlgeboren Herrn Johann Werner* (situácia, fasáda, pivnica, prízemie, mezanín, I., II., III. poschodie, podkrovie, rez), ktoré doteraz neboli identifikované a publikované, boli na prízemí a mezaníne prednej časti objektu priestranné obchodné miestnosti, kde Wernerovci vystavovali a predávali klavíry, cimbaly a piánina domácej výroby, ale aj viedenských a iných zahraničných firiem. Na upútanie potenciálnych zákazníkov slúžili dva veľké okenné otvory – výklady, ktoré sú v súčasnosti zmenšené. Wernerovci zabezpečovali aj opravy a ladenie nástrojov. Kvalitná práca pracovníkov firmy, ktorých bolo asi 10–20, bola ocenená na viacerých výstavách. Ich výrobky získali ceny a prémie – napríklad v roku 1892, 1896, 1899,



Foto J. Rucknová



ARCHITEKTONICKÝ PLÁN DOMU NA HVIEZDOSLAVOVOM NÁMESTÍ, VPRAVO DNEŠNÝ STAV



FOTO J. RAGANOVA

1902. V zadnej časti domu prvých dvoch podlaží boli malé byty (predizba, kuchyňa, izba). Na I., II. a III. poschodí bol vždy jeden byt pozostávajúci z predizby, kúpeľne, WC, komory, kuchyne, izby pre slúžku, spálne, menšej izby 6 x 2,20 m a veľkej izby s rozmermi 6 x 4,20 m. A práve v tomto priestore na I. poschodí určite nechýbal jeden z klavírov vyrobených v ich firme, jednak ako reklama, jednak preto, že Ján Werner ako významný mešťan podporujúci spoločensko-umelecký, zvlášť hudobný život mesta (bol členom mestskej rady i dozornej rady Prvej bratislavskej sporiteľskej banky, predsedom Kirchenmusikvereinu, v rokoch 1903–1905 predsedom Pressburger Singverein), mal iste často návštevy a pravdepodobne tu poriadal aj hudobné večierky.

Po úpadku výroby od roku 1914 sa firma orientovala už len na predaj klavírov, najmä značiek Petrof, Förster, Steinway & Sons, Ehrbar, opravy a požičkovanie. V Adresári Brati-

slavy z roku 1929 figuruje medzi „Klavírnikmi“ aj Ján Werner. Firma poskytujúca na svoje služby desaťročnú záruku zanikla až skonfiškovaním po roku 1945.

Wernerovcov nám pripomína aj hrob na Ondrejskom cintoríne pri múre na Poľnej ulici, dnes bez pôvodného umelecky hodnotného železného kríža, ktorý sa t. č. reštauruje v Mestskom múzeu. Na dvoch tabuľkách sú mená: Peter Werner (1812–1891), Maria Werner, rod. Premm (1839–1918), Anna Werner (1865–1865), Maria Regina (1872–1873), Franz Regis, Alois Werner (1869 – 1927), na centrálnej tabuli pod krížom je nápis Familie Werner. Aj počas prechádzky po Ondrejskom cintoríne si môžeme pietne spomenúť na členov rodiny Wernerovcov, ktorí sa vyše 100 rokov podieľali na tom, že Bratislava bola v 19. a na začiatku 20. storočia významným centrom výroby hudobných nástrojov a hudobného diania.

VIERA OBUCHOVÁ

(Dokončenie zo str. 47)

na obrovských ležatých rohoch aborigénov a prenášajú ma do inej dimenzie...

Hudba ako láska, ako útecha, ako sebazpoznanie, hudba ako návrat k prazvukom a zostup do prahlbín, hudba ako potreba cíťová a duchovná, ale aj intelektuálna. Konfrontácia jednotlivých druhov umenia a reflexia nad nimi je pre mňa totiž profesionálnou nevyhnutnosťou. Vzrušuje ma porovnávanie špecifickosti literárneho a hudobného prejavu, objavovanie paralel, rozdielností i súvzťažností medzi nimi, medzi rytmom piesne a básne,

medzi kompozíciou symfónie či sonáty a románu, medzi silou (a slabosťou) písaného a hovoreného slova a silou neslovného vyjadrenia. Spoznávať hudbu znamená pre mňa hlbšie spoznávať literatúru, ktorá je mojou profesiou. Získavať iné pozorovateľne, vnímať veci navonok samozrejme z iného zorného uhla, hľadať a nachádzať a tak sa vnútorne obohacovať. Hudba ako bohatstvo, ktoré neohrozí nijaká inflácia, nerozplynie sa ako prach vo vetre, naopak, tvorí vo vedomí pevné podložie, či skôr živú a jemnú, ustavične sa obnovujúcu naplaveninu, čosi ako nános nánosov, zúrodňujúci človeka. ■

MODRÝ AMERIČAN

AMERICKÝ SAXOFONISTA PETER CARDARELLI OD ROKU 1994 PRAVIDELNE SPOLUPRACUJE SO SLOVENSKÝMI HUDOBNÍKMI, PRIČOM STRIEDAVO ŽIJE NA SLOVENSKU A V BOSTONE, KDE UČÍ UŽ DEVIATY ROK NA UNIVERSITY OF MASSACHUSETTS AT BOSTON (UMB) A NA NORTH SHORE COMMUNITY COLLEGE. V BRATISLAVE NAŇHO URČITE NARAZÍTE V NIEKTOROM Z – KONEČNE SA VZMÁHAJÚCICH – JAZZOVÝCH KLUBOV.

■ Na Slovensku vám v týchto dňoch vychádza už druhé CD, niekoľko rokov spolupracujete so slovenskými hudobníkmi. Rok 2000 ste sa dokonca rozhodli celý stráviť na Slovensku. Ako vnímate slovenskú jazzovú scénu?

Je to rôzne. Keď sa započúvam do nahrávok, ktoré som realizoval spolu s mojimi slovenskými kolegami a zatvorím oči – musím priznať, že miestami nevnímam rozdiel medzi nimi a hudobníkmi, s ktorými spolupracujem v Amerike. Možno aj preto, že viacerí slovenskí jazzmani študovali v USA. Na druhej strane som si všimol jednu zaujímavú vec, ktorá slovenských jazzmanov odlišuje napríklad od Američanov – je to osobitý prístup k melodike v improvizácii. A to je to, čo ma možno ovplyvní pri mojom ďalšom vývoji, čo si „odnesiem“ zo Slovenska. Rád totiž budujem dlhé frázy v improvizácii a tento slovenský prístup sa mi veľmi páči. Američania sa v improvizácii všeobecne viac sústreďujú na blue notes.

■ V čom je podľa vás pôvod tohto vami vyzozorovaného slovenského špecifika? Vo folklórnej tradícii, alebo v dedičstve európskej artificijálnej hudby?

Domnievam sa, že by to mohol byť vplyv klasického hudobného vzdelania. Ale napadá mi aj iná súvislosť. Svojho času ma zaujal jeden program Českej televízie, v ktorom sa hovorilo o histórii slovenského tanga. Bolo to pre mňa úžasne zaujímavé – rytmus kopíroval argentínske tango, no vokálny part bol oveľa melodickejší a odlišného charakteru. Uvedomil som si, že napríklad aj odkaz tohto vášho špecifického žánru by mohol mať vplyv na melodicke myslenie hudobníkov, alebo že reflektuje niečo, čo je pre vás charakteristické. Ale, ak by som mohol pomenovať problém, ktorý vnímam nielen tu, na Slovensku, tak je to niekedy samoúčelné preferovanie technickej bravúry inštrumentalistov.

■ Aké má americký jazzový saxofonista motivácie pre dlhodo-
bnejšie pôsobenie na Slovensku?

Na Slovensko som prišiel prvýkrát v roku 1992 súkromne, navštíviť rodinu mojej manželky. Už vtedy som hral na koncerte Jany Koubkovej. Roku 1994 som sa sem vrátil pracovne, spolu s Pavlom Bodnárom, Cyrilom Zeleňákom, Vladom Vizárom a ďalšími sme hrali na sérii podujatí. Mal som z toho úžasný pocit. O rok neskôr sme to zopakovali. Hrali sme napríklad v Primaciálnom paláci a na rôznych iných zaujímavých miestach. Zaujalo ma publikum, zdalo sa mi, že ľudia reagujú nadšenejšie a aj kompetentnejšie než v Spojených štá-

toch. Chlapíci s dlhými vlasmi a náušnicami v ušiach a nose počúvali moju hru a pýtali sa ma na Dexteru Gordona – neveril som vlastným očiam a ušiam, otypoval by som ich tak na nejaký punk. To bola jedna stránka veci. Ďalšou bol fakt, že sa mi zdalo vzrušujúce byť pri tom, keď sa rodil váš nový štát, budovala demokracia. No a v neposlednom rade som si uvedomil, že tu môžem nahrávať a zháňať sponzorov pre svoje nahrávky a že to bude oveľa jednoduchšie než v Spojených štátoch. Páčia sa mi tu ľudia, úprimnejšie medzilidské vzťahy i atmosféra medzi hudobníkmi.

Netvrdím, že to nie je podobné aj v Bostone – ten je však miestom silnej koncentrácie jazzových hudobníkov, je tam veľká konkurencia napríklad študentov, ktorí sú hladní po akýchkoľvek príležitostiach. Často sú ochotní hrať pod cenu, takže uživiť sa je dosť náročné. Preto už roky popri hraní aj učím – nielen v školách, ale aj súkromne.

■ Na nedostatok príležitostí sa však sťažujú aj slovenskí jazzmani. Myslite si, že pre vás sa tu nájde dosť príležitostí?

No, zatiaľ sa nestážujem. Poznám tu už dosť ľudí a hral som po celom Slovensku. Samozrejme, nešlo o nejaké veľké peniaze. Niekde som dokonca hral zadarmo, len tak, pre radosť. Je mi jasné, že majú veľkou výhodou je, že som Američan. V Európe je to v jazze dobrý imidž. Viem, že situácia tu nie je jednoduchá, že mnohí vaši jazzmani hrajú po divadlách v Nemecku či Rakúsku. Nečudujem sa im – musia uživiť rodiny, deti. Ja nemám deti, takže som v tomto zmysle trochu slobodnejší. A nie som ani materialisticky založený človek.

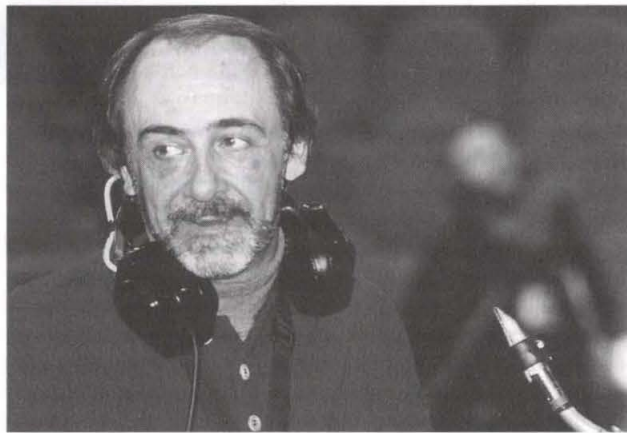


Foto Jan Lohmancz

■ ...koniec-koncov, aj v čase vašej ročnej neprítomnosti vám vypláca univerzita mzdu.

Áno, ale to nie je vôbec veľa, je to len určitá časť môjho štandardného platu. Ale mne naozaj nezáleží na nejakom veľkom majetku. Nemusím mať luxusnú vilu. Mám jediný prostý cieľ – hrať a aspoň niekoho mojou hudbou dojať.

■ Na Slovensku nemáme veľa etablovaných, výrazných osobností-saxofonistov, ale prinajmenšom jednu máme určite. Je ním Dušan Húščava, vynikajúci interpret i autor. Vnímate ho ako svoju konkurenciu?

Dušana si veľmi vážim a považujem ho naozaj za skvelého hudobníka i človeka. Ale nevnímam ho ako konkurenciu. Sme priatelia, mám ho rád. Obaja sme hrali napríklad v novembri na Pet Jazze a mal som z toho veľmi dobrý pocit. Necítim medzi nami nejakú rivalitu, naopak, myslím, že sa navzájom inšpirujeme a podporu-

jeme. Dušan spolupracoval aj minulý rok na nahrávaní *Jere-miášovho náreku*, ktorý Igor Bázlik napísal pre mňa. Myslím si, že jazz by ani nemal byť o konkurencii, či súťažení. Veď umelecký prejav sa nedá merať. Na Slovensku vnímam skôr priateľské vzťahy medzi hudobníkmi než nejakú rivalitu. Dušan Húščava bol voči mne od začiatku priateľský, Peter Lipa mi vždy vychádzal v ústrety, pomohol mi dostať sa do médií a takto môžem menovať ďalších, ktorým som vďačný za podporu: Pavla Bodnára, Gabriela Jonáša, Juraja Buriana, Janu Kocianovú, Doda Šošoku a ďalších.

☒ Funguje to aj naopak? Pomohli by ste vy im v Amerike?

Ale áno, už sa to aj niekoľkokrát stalo. Dohovoril som nejaké hrania Pavlovi Bodnárovi, Matúšovi Jakabčicovi či Jurajovi Burianovi. Burianovi som pomohol získať miesto na North Shore Community College. S manželkou sme pomohli viacerým nájsť ubytovanie. No a napokon aj tu na Slovensku je to podobne. Ak viem o nejakom hrani, tak zavolám kolegom – myslím, že celý život budeme odkázaní na to, aby sme si navzájom pomáhali.

☒ Na vašom najnovšom CD *Bratislava Blue* spolupracujete s viacerými poprednými slovenskými hudobníkmi. Mysleli ste konkrétne na nich pri komponovaní jednotlivých skladieb?

Moje nové CD je svojím spôsobom aj akýmsi poďakovaním týmto slovenským hudobníkom za podporu, o ktorej sme hovorili. Bude sa predávať aj v Spojených štátoch a myslím, že môže upozorniť na slovenských hudobníkov a na Slovensko vôbec. Keď som komponoval jednotlivé skladby, myslel som na hráčsky štýl toho-ktorého hudobníka. Napríklad Peter Lipa spieva v dvoch skladbách a je výborný – jeho scat, tvarovanie melódie v shuttle blues *I'm Leaving Tonight* či v pomalom blues. Keď som tie veci písal, tak som vedel, že v tom bude skvelý, že to je jeho parketa. Pre Buriana som zase vytvoril takú akoby funky melódiu. Pri prvej swingovej skladbe v štýle Counta Basieho som zase myslel na Vladu Vizára, lebo má skúsenosť s bigbandom, dixielandom a swingom. Dodo Šošoka sa zaskvie tiež v sóle preňho typickom, výborný je Juraj Griglák. No a Pavol Bodnár – to je pre mňa jeden z najlepších hudobníkov, s akými som kedy hral. Dokonale pozná môj štýl a vedel som, že bude „pasovať“ do celého albumu.

Ďalším konceptom albumu je bluesová forma. Blues, to sú moje korene, korene jazzu, americkej hudby. Je to aj súčasť mojej hudobnej histórie. A viem, že aj slovenskí hudobníci, ktorí so mnou spolupracujú, majú radi blues. Blues má rôzne polohy: blues speváka s gitarou z mississipskej delty, chicagské blues, bebopové blues, 24-taktová forma blues. Aj na mojom CD sú rôzne podoby blues. Už teraz rozmýšľam nad ďalším albumom, ktorý bude celý z balád.

☒ Musím sa priznať, že vo vašich materiáloch som našla nové články, ktoré ma trochu rozladili. V univerzitnom časopise *The Mass Media*, v článku o vás sa napríklad píše: „Cardarelliho skúsenosti vo východnej Európe sú fascinujúce... ponúka ľuďom niečo, čo predtým nemohli zažiť.“ Mysleli ste to vážne, alebo to máme brať ako typické americké preháňanie? Vy predsa musíte vedieť, že máme vlastnú jazzovú históriu – Bratislavské jazzové dni fungujú už od sedemdesiatych rokov, to znamená aj aké-také kontakty s jazzovým svetom. Sám tvrdíte, že hudobníci, s ktorými tu spolupracujete, sú na porovnateľnej úrovni s Amerikou. Rok 1989 predsa nebol žiadnym rokom nula...

Viete, to je typický univerzitný časopis. Časopis štátnej školy, ktorý sa k čitateľom prihovára „politicky korektné“. Ja som to takto neformuloval, napísal to redaktor. V Amerike je dnes všetko také prepolitizované a propaganda funguje stále. To zahŕňa nielen taký ten nadradený americký postoj, neinformovanosť napríklad o východo-európskych krajinách, ale aj ďalšie veci, ktoré sa dotýkajú každo-

denného života Američanov. Niekoľkoročná politika tzv. pozitívnej diskriminácie, ktorá podporuje a preferuje záujmy rôznych menšín – či už rasových, národnostných, alebo aj žien – spôsobuje, že často je diskriminovaný príslušník väčšiny. A najčastejšie je to muž – beloch. Školy sa napríklad uchádzajú o rôzne formy štátnych grantov, tie sú však väčšinou viazané na splnenie rôznych kvót – napríklad prijatie určitého percenta černochoch, žien a pod. Ja som napríklad prišiel o jedno zo svojich učiteľských miest – škola mi nepredžila zmluvu preto, lebo sa uchádzala o grantové peniaze a tie boli viazané na určité percento pedagógov tmavej pleti. Na druhej strane stále funguje klasický rasizmus: keď som chcel svojho času angažovať do svojej skupiny černoškú speváčku, manažér našej agentúry mi vypočítal, koľko klubov nás prestane angažovať. Riskol som to však a oplatilo sa – nakoniec sme získali oveľa výhodnejší anganzmán. Takže, je to zložitá. Prednášal som svojim študentom o Mozartovi, pri zmienke o jeho sestre Nanny ma feministicky orientovaná časť triedy napomenula, že nemám používať slovo dievča, ale „pre-woman“. Podobne nesmiete napríklad použiť slovo černochoch, alebo čierny – správne je Afro-američan, namiesto Indián sa používa spojenie pôvodný obyvateľ Ameriky. To len na vysvetlenie, naozaj som sa nechcel nikoho dotknúť, ani nikoho podceňovať. Poznám vašu jazzovú históriu. Napokon už som spomínal, že svoj dlh voči Slovensku a slovenským kolegom chcem splatiť aj najnovším CD, ktoré som nie náhodou nazval *Bratislava Blue*.

☒ Aké má dnes jazz postavenie v každodennom živote Američanov?

Problémom dnešných Američanov je, že nemajú trpezlivosť. Všetko musí byť rýchle – jedlo, láska i umenie. Je to ako rýchle prepínanie televíznych kanálov – pri takejto filozofii nieta miesta pre vnímanie jazzovej improvizácie. Mladí ľudia počujú väčšinou to, o čom ich v médiách presvedčia, že je dobré – pop, rap. Jazz tvorí len 3 percentá z toho, čo vychádza každoročne na nosičoch. V školách chýba systematické hudobné vzdelávanie. Ale stále je jazz vnímaný ako niečo typicky americké – zaznieva vo filmoch, televíznych reklamách. Iným problémom je, že médiá dnes presvedčujú ľudí o tom, že jazz je napríklad Kenny G., čo je podľa mňa inštrumentálna pop-music. Je to síce stále improvizovaná hudba, ale ja si nemyslím, že je to jazz. Nemyslí si to napríklad ani National Education Jazz Conference, ktorej som členom.

☒ Boston je známou liahňou jazzových hudobníkov. Môžete porovnať univerzitu, na ktorej pôsobíte, so svetoznámu Berklee College of Music?

Hlavný rozdiel je v tom, že University of Massachusetts v Bostone je štátnou univerzitou, na ktorej sa dajú študovať rôzne odbory, kým Berklee je súkromná škola len s hudobným programom. Berklee je vynikajúca škola s vysokým renomé, no úprimne povedané, už to nie je, čo to bývalo. Ja som absolventom UMB, kde aj pedagogicky pôsobím, a som rád, že som absolvoval typ školy, ktorá mi poskytla širší vedomostný záber, prsto univerzitné vzdelanie. Myslím si, že to je veľmi dôležité. UMB je štátna univerzita, takže má tú výhodu, že môže prijať nadaného študenta, ktorý sa nedostane napríklad na súkromnú Berklee College of Music. Berklee poskytuje množstvo štipendií zahraničným študentom. To je na jednej strane úžasné, na druhej strane človek niekedy zistí, že to do určitej miery diskriminuje miestne talenty. Často totiž majú prednosť pri získaní štipendia zahraniční študenti, ktorí sú významnou súčasťou imidžu tejto školy.

☒ Na UMB a North Shore Community College prednášate okrem iného históriu jazzu. Kam až siahajú dejiny jazzu vo vašich prednáškach?

Na UMB učím predovšetkým saxofón, jazzovú improvizáciu a ve-

► diem školský big band. Dejiny jazzu učím hlavne na North Shore Community College a v podstate od začiatkov obchodu s otrokmi. Začíname teda asi pred päťsto rokmi v západnej Afrike, v Senegale, a všimame si, akú mala funkciu hudba v každodennom živote Afričanov. Tam totiž siahajú korene jazzu – k africkej pentatonike, ktorá ovplyvnila vznik blue notes, v princípe zvolania a odpovedí, tiež importovanom z Afriky. Potom tento vývoj porovnávame s tým, čo sa paralelne dialo v Európe, v období baroka, klasicizmu. A dostávame sa k samotnému vzniku jazzu, v ktorom sa premiešali africké korene a európska teória. Jednou z tém, ktoré pravidelne zadam svojim študentom, je vzťah dobových spoločenských zmien a hudobného vývoja. Študenti píšú napríklad o tom, ako afroamerické hnutie za ľudské práva v 60. rokoch ovplyvnilo vznik free jazzu.

■ Aký máte vzťah ku klasickej hudbe?

Mám ju veľmi rád: Čajkovského, Verdiho, ale aj Mahlera či hudbu 20. storočia. Napokon jazz a klasickej hudba sa v určitom období vzájomne ovplyvňovali. Badať to predsa už u Debussyho. Svojím spôsobom sa cítim priamo ovplyvnený odkazom európskej hudby. Môj pedagóg bol totiž študentom Nadie Boulangerovej. Ale mám rád aj Američanov – Gershwinu, Barberu.

■ Kto vás najviac ovplyvnil z jazzových hudobníkov?

Ja viem len to, čo mi povedia druhí. Čo počujú v mojej hudbe. Dexter Gordon, John Coltrane, Lester Young, Charlie Parker. To sú tí, ktorých aj ja mám rád. Ďalej je to Duke Ellington, Count Basie, Miles Davies, vlastne všetci veľkí jazzu. Je ťažké vybrať si, pretože v mojich očiach sú všetci listami, rastúcimi na vetvách jednotlivých prúdov, ktoré zase tvoria veľký strom jazzu. No ak by som si mohol na výlet na Mesiac zobrať len jedno CD, asi by na ňom bola hudba Dextera Gordona, ktorý ma fascinuje svojimi sólam, akoby tvoriacimi do kameňa vytesané sochy. Jazz, to nie je len veľa nôt, ale tie správne noty. Nejde len o techniku.

■ Ako ste spokojný sám so sebou?

Viete, v porovnaní s veľikánmi, ktorých som spomínal, sa niekedy cítim ako dieťa hrajúce „ga-ga-gu-gu“. Jazz, to je neustále vzdelávanie. Je mi jasné, že niečo v mojej hre je dobré – ináč by ma ľudia nechceli počuť, nezapltili by mi za hranie. Ale každý večer, keď idem hrať, sa sám seba pýtam, či to dnes vyjde, či sa dostaví ten zvláštny pocit, ktorý potrebujem pre improvizáciu, pre odhalenie sa publiku. A silu hľadám, samozrejme aj v Bohu. ■

ZHOVÁRALA SA ANDREA SEREČINOVÁ

world KLEZMER HUDBA UŽ AJ NA SLOVENSKU

V posledných rokoch dochádza v celosvetovom meradle k veľkému rastu popularity tradičnej židovskej hudby, hlavne štýlu *klezmer*, ktorý má svoje hlboké korene v kultúre aškenázkych Židov východnej Európy a v ich jazyku jidiš. Za všetkých treba spomenúť aspoň skupiny The Klezmatics, Budapester Klezmer Band alebo „kráľa klezmer hudby“ Gioru Feidmana. História tejto hudby siaha až do 18. stor., no ku skutočnému „revivalu“ došlo až po roku 1977, keď sa istá skupina pouličných newyorských muzikantov rozhodla nahráť album klezmer hudby *East Side Wedding*, ktorý zaznamenal obrovský úspech. Odtedy sa začali po celom svete masovo zakladáť „klezmer kapely“, ktoré interpretujú v podstate tradičný repertoár, no vždy v inej podobe, a to vďaka neobmedzeným možnostiam nových spojení s inými folklórnymi prvkami, s jazzom, dokonca aj s vážnou hudbou.

Na Slovensku pôsobí od roku 1995 prvá a doposiaľ jediná kapela v štýle klezmer, skupina PRESSBURGER KLEZMER BAND. Po prvých vystúpeniach na oslavách a sviatkoch bratislavskej Židovskej náboženskej obce zaujala skupina už množstvo poslucháčov na koncertoch v Prahe, Bratislave, Žiline, Zvolene a ďalších mestách na Slovensku. Osobitosťou jej prejavu je vnášanie slovenských, cigánskych, rumunských a aj jazzových prvkov do tradičnej židovskej aškenázskej hudby. Skupina vystupuje v zložení: Silvia Nürnbergerová – spev, Andrej Werner – husle, Miro Lago – klarinet, Daniel Alexander – viola, Pavol Šuška – klavír, Samuel Alexander – kontrabas. K posledným úspešným vystúpeniam skupiny patrí aj samostatný koncert v Dome umenia Fatra v Žiline, ktorý sa uskutočnil 8. 12. 1999 v rámci abonentných koncertov ŠKO Žilina. Skupina sa predstavila so širokým repertoárom, ktorý obsahoval aj izraelské národné piesne. Aranžérsky sa na ňom podieľali viacerí členovia skupiny, vyzdvihnúť však treba najmä huslistu Andreja Wernera, ktorého „Špil že mir a jidiše polka“ zaujala vynachádzavým spojením goralských svadobných poliek zo Suchej hory s tradičným židovským tancom „freilach“. Takisto výkony jednotlivých členov kapely možno hodnotiť veľmi kladne, pretože ide väčšinou o hudobníkov-amatérov. Z vystúpenia bolo cítiť radosť a živý náboj, čo je v prípade folklórne zameranej hudby to najpodstatnejšie. Veľmi nádejne sa javí aj speváčka Silvia Nürnbergerová, ktorej široký výrazový fond sa môže v tomto type hudby veľmi dobre uplatniť. Treba ešte dodať, že roku 1999 sa skupina stala členom Klezmergesellschaft e.V. so sídlom v Berlíne, v tomto roku sa chystá vydať svoje prvé CD. Jej vystúpenia sa pravidelne konajú každú tretiu nedeľu v mesiaci o 19.00 h v bratislavskej kaviarni Grémium.

VLADIMÍR VALENTOVIČ

folk NEŘEŽ – NAVAROVÁ – SKLO

Vianočný koncert v Bratislave

Jedným z viacerých vianočných podujatí minuloročnej Bratislavy bol aj koncert českej folkovej skupiny Neřež, Zuzany Navarovej a vokálnej skupiny Sklo, ktorý organizátor Pavian Production umiestnil do PKO. Aj keď hlavným aktérom podujatia bola skupina Neřež, atmosféra koncertu jednoznačne gradovala k záveru, keď mala vystúpiť speváčka Zuzana Navarová. Predtým však vystúpila ako „predskokan“ výborná slovenská vokálna skupina Sklo, ktorá – s historicky i žánrovo rôznorodým repertoárom od európskej renesancie až po černošské spirituály – je známa fanúšikom z oboch hudobných brehov. Aj keď Sklo disponuje relatívne vyváženým hlasovým fondom, jednoznačným favoritom ansámbľu je Slávka Horváthová. Tento nádherný hlas a speváčkinina schopnosť nájsť adekvátnu výrazovú i farebnú polohu pre ľudovú baladu, starú hudbu, či spirituál by rozhodne nemali zostať nepovšimnuté v širšom meradle slovenskej hudobnej scény.

Navarovej nástup na sólovú dráhu v deväťdesiatych rokoch predznamenal „vyčerpanie“ pôvodnej legendárnej zostavy Nerezu, ktoré vyústilo do speváčkinej spolupráce s kolumbijským gitaristom Ivánom Gutierrezom a do hľadania ďalších „foriem existencie“ dvojice Zdeněk Vřešťál-Vít Sázavský (o. i. úspešné produkovanie albumu Jaroslava Nohavicu *Divné století* a návrat na scénu s modifikovaným názvom). Bratislavský koncert pravdepodobne uspokojil väčšinu fanúšikov, pre ktorých sa predstava Nerezu, alebo Neřežu, stále spája s neopakovateľným zamotavým timbrom Navarovej. Po samostatných blokoch skupiny Neřež a Zuzany Navarovej s I. Gutierrezom, si publikum najviac vychutnalo spoločne prednesené koledy a niekoľko prídavkov.

Navarovej inklinácia k latinskoamerikej hudbe – najmä k bossa nove – v posledných rokoch vrcholí spomínanou spoluprácou s Gutierrezom. Ten je určite skvelým partnerom-gitaristom, ako spevák však vytvára k výrazovo i technicky pohyblivému vokálu Navarovej nekompatibilný protipól. Popri jej detailne prepracovanom delikátnom speváckom prejave je jedinou devízou Gutierrezovho spevu jeho autentická, naturalistická „latino“ poloha.

Neřež, to je dnes už asi definitívne predovšetkým dvojica Vřešťál-Sázavský a asi definitívne bez Zuzany Navarovej. Aj keď ich spoločné vystúpenia, akým bol aj koncert v Bratislave, nie sú vylúčené. Mimochodom, na február je ohlásené predstavenie novej, rozšírenejšej zostavy.

AS

Západní Afrika

Americký černošský spisovatel Alex Haley se v knize *Kořeny* snažil vypátrat, odkud pochází jeho rod – a dostal se přitom až do západoafrické Gambie, která byla kdysi hlavním lovištěm bílých otrokářů. Ti zavlekli šestnáctiletého Kuntu Kinte, Haleyho domnělého předka a také ústřední postavu *Kořenů* v řetězech do Ameriky. Hudba západní Afriky se tehdy rozvětvila: zatímco v Americe vytvořili potomci černošských otroků blues a jazz, nositeli původní africké linie zůstali dodnes lidoví vypravěči a hudebníci, kterým se říká *jali* či *griot*. Právě díky informacím griotů našel Haley v Gambii vesnici, z níž pocházel jeho prapředek; hrůzné příběhy z otrokářských časů mají prý místní grioti dodnes ve svém repertoáru. „Když země griot, je to jako kdyby knihovna vyhořela do základů,“ píše Alex Haley.

Gambie, původně britská kolonie, má tvar úzkého pruhu, který se táhne podél stejnojmenné řeky od Atlantického pobřeží do vnitrozemí. Ze tří stran ji obklopuje Senegal, který na východě sousedí s vnitrozemským státem Mali a na jihu s Guineou. Nejslavnější časy griotů jsou spojeny s říší Mandinka, která měla ve 13. století svůj střed v dnešním Mali a obsahovala i sousední západoafrické země. Grioti sloužili jako hudebníci šlechtického dvora, měli funkci poslů, kronikářů, vypravěčů i kouzelníků a dodnes tvoří velmi přesně vymezenou společenskou skupinu. Díky svému umění bývají obdivováni bez ohledu na to, že kasta griotů patří na společenském žebříčku k těm nejnižším.

Grioti si předávali příběhy a muzikantské umění z generace na generaci a přežili i koloniální éru. Nehráli už sice pro místní šlechtu, ale mezi negramotnými bývají obdivováni jediný fungující sdělovací prostředek. Jejich písně mají přesně určenou podobu s daným refrémem a melodií, ale poskytují prostor i pro improvizaci.

Grioti se v minulosti doprovázeli zpravidla na africkou lyru, z níž se později vyvinula *kora*; jako první Evropan ji roku 1796 popsal anglický cestovatel Mungo Park. Kora se vyrábí – podobně jako řada dalších afrických nástrojů – z vysušené kulovité tykve, potažené telecí kůží, a z dřevěné tyče, na které jsou napnuty struny. Zatímco lyra starých griotů měla zpravidla jen 3 struny, současná kora bývá opatřena 21 nylonovými strunami, na které se brnká palcem a ukazovákem obou rukou; výsledný zvuk připomíná evropskou harfu.

Kora byla v Africe tradičně užívána pouze jako doprovod zpěvu. Až v tomto století přišli hráči, kteří z ní vytvořili sólový nástroj: jedním z nich byl Sidiki Diabate z Guineje. Jeho syn,

Toumani Diabate dnes patří k předním světovým virtuozům. Když vystupoval koncem 80. let v Londýně, setkal se tam s hráči španělské flamencové skupiny Ketama, s níž natočil několik vynikajících, převážně instrumentálních alb.

Za novodobého griota bývá označován **Baaba Maal**; John Peel o něm tvrdí, že když ho slyšel poprvé, udělalo to na něj stejný dojem, jako když objevil Muddyho Waterse. Maal se v chlapeckém věku učil hrát na koru a později přešel na kytaru. Poté, když absolvoval hudební konzervatoř v Dakaru, se mu podařilo odjet do Paříže, kde vystudoval evropskou vážnou hudbu. Maal tehdy žil v uvnitř pařížských imigrant-ských komunit a udržoval úzký kontakt s jiným senegalským kytaristou a zpěvákem – od dětství slepým Mansourem Seckem.



Foto autor

BAABA MAAL

Zatímco Baaba Maal se narodil jako syn rybáře, Mansour Seck pocházel z dlouhého rodu griotů, a Maal od něj načerpal značnou dávku hudebních vědomostí. Album *Djaam Leeli*, které před 17 lety Maal se Seckem za velmi skromných podmínek v Paříži natočil, by zřejmě upadlo v zapomnění, kdyby se jej roku 1989 neujal Ian Anderson, šéfredaktor anglického měsíčníku *Folk Roots*, a nevydal je na své značce Rogue Records. Album tehdy vzbudilo značný respekt mezi odborníky a vyšlo i v redicii souběžně s novým Malovým albem na jeho vlastní značce Palm Pictures, kterou v Čechách distribuuje Globus.

Západní Afrika nabízí široké spektrum dalších stylů, které jsou dobře srozumitelné i neafričanům. Díky umělcům jako Osibisa, King Sunny Ade, Youssou N'Dour či Ali Farka Toure pronikla západoafrická hudba mnohokrát do žebříčků – ale přes časté fuze s rockem si uchovala integritu, svébytnost a svěžest. Příčina je i v tom, na co se ta hudba hraje: přesto že se jedná o autentické lidové nástroje, v jejich tónech neslyšíte žádnou muzeální pachut. Ze západoafrických nástrojů lze sestavit vyvážené ansámby, jejichž překvapivě modernímu zvuku se někdy říká *akustický funk*. Jednadvaceti-strunnou koru svým vzhledem připomíná *kamale ngoni*, „harfa mladých“ s 6 strunami; vznikla v 70. letech a v nahrávkách z jižního Mali vytváří naléhavý, stakatový puls. Zpočátku

symbolizovala teenagerovskou revoltu vůči dospělým, kteří tuto harfu považovali za podvratný nástroj. Jejím předchůdcem byla lovecká harfa *daso ngoni*, nástroj lovců, kteří tráví dny i noci v buši a jsou vydáni na milost nemilost přírodě. Přízeň duchů a přírodních sil získávají pomocí hudby – a pokud se jejich harfa dostane do nepovolných rukou, kouzlo tím může utrpět.

Vedle těchto nástrojů, které hráči drží ve svlésté poloze, existuje v západní Africe ještě loutna označovaná stručně jako *ngoni*. Svým vzhledem i způsobem hry připomíná spíše kytaru či marocký *sintir*, má ozvučnou desku ze dřeva a nikoli z tykve – a v Americe, kam ji s sebou přivezli otroci, se stala předchůdcem banja.

Velký buben *djembe* šálkovitého tvaru se rozšířil daleko za hranicemi západní Afriky – zpěvačka Mari Boine ho například užívá místo laponského šamanského bubnu. „Mluvicí buben“ *tama* se drží v podpaždí, lze ho přeladovat změnou sevření a je nepostradatelnou součástí všech senegalských kapel, které hrají *mbalax*.

Rytmus mohou dále zpestřovat velká chřestidla *fle* ověšená mušličkami a plechový *kariyang*, jehož zvuk připomíná broušení kopy. Dřevěný melodický nástroj *bala* či *balafon* je zvukem i způsobem hry spřízněný s xylofonem; podobnost obou jmen je však zcela náhodná – slovo balafon totiž znamená „hrát na bala“.

Postupující civilizace a změny životního stylu s sebou přináší neustálé zpochybňování vžitých předsudků. Řada Afričanů se dala na hudební dráhu proti vůli svých rodičů, kteří byli zpravidla přesvědčeni, že povolání hudebníka je čímsi podřadným. Výmluvným indikátorem těchto společenských proměn jsou sebevědomé, nezávislé a svobodomyšlné zpěvačky, které ostře odsuzují islámskou bigamii i rodiči naplánovaná manželství a oslavují spontánní lásku bez předsudků. Zvláště bohatým zdrojem okouzlujících ženských hlasů je kraj Wassoulou jižně od Bamaka, hlavního města Mali. *Wassoulou sound* se podstatně odlišuje od komerčně laděných afrických nahrávek z pařížských studií; **Oumou Sangare** například kombinuje loveckou harfu, evropské housle, flétnu a na albu *Worotan* (World Circuit) dokonce



Foto autor

OUMOU SANGARE

velmi stříděmě použitou dechovou sekci a elektrickou kytaru. Nahrávka je zároveň jedním z mnoha názorných příkladů toho, jak odlišně zní kytara v rukou hudebníků ze západní Afriky.

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

Igor Wasserberger

POSOLSTVO JAZZU VIII.

PARCIÁLNA INVENTÚRA

V záverečnej časti série článkov si položíme niektoré otázky, na ktoré nemôžeme dať uspokojivé odpovede. Napríklad: v čom spočíva posolstvo približne storočného vývoja jazzu? Ako táto hudba ovplyvnila vývoj kultúry a ako sa sama dala ovplyvniť? V čom nachádzame pátos jej výšin a kde máme hľadať jej obmedzenia? Čo bolo pre jej evolúciu určujúce? Prečo v niektorých etapách svojho vývoja nesmierne senzitivne reagovala na mimohudobné zmeny spoločenskej situácie a inokedy akoby žila uzavretá vnútorným hudobným životom? Ak by niekto tieto a podobné témy chcel spracovať v rozsiahlej knihe, bola by to nerealistická opovázlivosť. Ešte nepravdepodobnejšie vyznieva pokus sumarizovať väzby jazzu v časopiseckom článku. Preto sa pokúsme niektoré smery možného uvažovania aspoň naznačiť a vyjadriť k nim niekoľko subjektívnych reflexií.

Magické letopočty

Nové storočie sa začne o necelý rok. Určite nič podstatné sa tým nezmení, ale sugestívna naliehavosť zoskupenia čísel nepochybne vyvolala patričnú klímu. Nejde pritom len o konvenciu vyplývajúcu z mechanického uplatnenia desatinnej sústavy. Magickosť čísel 1999, 2000 a 2001 je podporená skúsenosťami – a to predovšetkým – končiaceho sa storočia. Dôvera v zlomový charakter okrúhlych letopočtov je podporená skúsenosťou, keď zásadné historické zmeny sú spravidla situované ku koncu dekády. V česko-slovenskom vývoji pripomeňme napr. koniec prvej svetovej vojny a vznik Československa, Slovenský štát a vypuknutie druhej svetovej vojny, Februárové udalosti, Pražskú jar, November. Tento vývojový stereotyp vytvára sugestívne čísla ako tzv. magickú osmičku, deviatku a pod.

V ére ragtímu a vznikajúceho jazzu prežívalo ľudstvo podobné pocity prelomovej situácie. V rokoch 1889–1901 silneli dva kontrastné smery uvažovania: že svet sa dostáva do záverečnej fázy svojej existencie a ešte typickejší názor tvrdil (najmä v Spojených štátoch), že problémy strastiplného 19. storočia sú vyriešené (napr. koniec občianskej vojny a doznievanie jej dôsledkov). 20. storočie sa blížilo v duchu hesiel o prosperite, pokroku a humanite. To, že vývoj vo všetkých smeroch prekonal očakávania (nikdy predtým nepoznané hrôzy prameniace z umelých rasových a triednych antagonizmov i nebyvalý civilizačný rozvoj vedúci k planetárnemu systému existencie a myslenia), vyvolalo pocity skepsy voči možnosti anticipovať deje budúce a tiež nedôveru voči možnosti happy endu v dejinnom vývoji.

Vráťme sa však k užšiemu vymedzenému okruhu nášho záujmu. Dôsledkom desatinnej sústavy v umenovede je kategorizácia podľa de-

kád. V jasse sa tento prístup osvedčil. Od začiatku dvadsiatych rokov (odtedy môžeme vnímať vývoj jazzu „na vlastné uši“) dekády pomáhajú vývoj prehľadne popísať a jednotlivé desaťročia je možné kontrastne postaviť voči sebe. Ich charakteristika vytvára logicky vystavaný príbeh a to nám pomáha vniknúť do logiky zmienenej vývoja.

Jazz v prvej a druhej dekáde: predchodca globalizácie

Nielen v histórii jazzu sa stáva, že okolnosti vzniku určia rámec neskoršieho vývoja. V prípade jazzu je to len čiastočne pravda. Každopádne jazz už v samom začiatku v niečom predznamenal nielen svoju evolúciu, ale skôr ako v iných sférach kultúry a vôbec civilizácie v spôsobe vzniku tiež koncentrovane východiskové posolstvo. To, čím táto hudba predbehla akýkoľvek iný jav svojej doby je, že zo spájania kultúr vytvorila princíp svojej samostatnej existencie.

Syntézou najrôznorodších hudobných (ale aj iných, napríklad náboženských) vplyvov otvoril jazz perspektívy, ktoré sa v ostatných oblastiach umenia (ale aj v hospodárskom a politickom živote) v tejto miere prejavili až podstatne neskôr. Jazz nepreukázal len spontánnu, nediskriminačnú schopnosť absorbovať a pretavovať najrôznorodnejšie podnety, ale zároveň aj nebyvalú potenciu celosvetového šírenia, čo v súčinnosti s novými vymoženosťami techniky (rozhlas, gramofónová platňa, zvukový film), viedlo k predtým nepoznanému modelu svetovej (globálnej) populárnej hudby.

Neopakovateľný „zlatý vek jazzu“ (20. roky) znamenal nesmiernu celosvetovú popularitu novej „synkopickej“ hudby vo všetkých jej variantoch: či už išlo o autentický jazz, ktorý aj v Európe šíрили černošské orchestre naživo, gramofónové platne veľikánov ako Armstrong a Ellington, ďalej symfonický jazz Paula Whitemana, alebo revalne tanečné (priam kultový vplyv Josephine Bakerovej)... Prvý a v takej miere aj posledný raz sa jazzom očarila celá generácia skladateľov artificijálnej hudby, emociálne zázemie tejto novej hudby zásadne ovplyvnilo aj najvýznamnejších predstaviteľov európskej hudby. Na celom svete získali popularitu tie isté piesne a tie isté hviezdy; jazzová móda sa stala neprehliadnuteľnou.

Je len samozrejmé, že vznik takého preratívneho fenoménu vyvolal kontinuálne,

zdanlivo sa nekončiace a po rokoch predsa len do stratenia idúce nenávisťné polemiky. Otázky globálneho pôsobenia javov v protiklade k predchádzajúcej (či už kontinentálnej alebo užšie teritoriálnej) uzavretosti sa postupne stali jedným zo základných problémov ľudstva.

Posolstvo koexistencie

Keď chcel spisovateľ Doctorow vo svojom románe *Ragtime* (neskôr brilantne sfilmovanom Milošom Formanom) zobrazíť nový typ černocho, ktorý už začiatkom storočia dosiahol spoločenský status, finančné zabezpečenie a z toho plynúce sebedovomie, celkom prirodzene padla voľba na ragtimového klaviristu. Postupom času tento trend silnel a naberal stále nové dimenzie. Každopádne hudba (a jazz špeciálne) bola prvým médiom, pomocou ktorého černoši dokázali svetu jednak špecifický a hlboký emotívny rozmer svojej



BILL CLINTON

FOTO ARCHIV

osobnosti, jednak schopnosť autonómne uspieť v pragmatickom svete profitu a dosiahnuť postavenie presahujúce rámec strednej vrstvy. Aj černochoom sa vďaka hudbe stal – a to už v priebehu 20. rokov – prístupný americký sen rozprávkového úspechu.

Vznik jazzu znamenal pre Ameriku začiatok dlho chýbajúcej svojbytnosti v umení. Už v druhej polovici 19. storočia viacerí americkí myslitelia (Emerson, Thoreau), spisovatelia (Mark Twain, Walt Whitman) a politici (Abraham Lincoln) volali po prebudení amerického národného sebavedomia a zmenšení závislosti od cudzích vzorov. Tieto myšlienky získali uplatnenie tam, kde ich len málokto očakával – a to v jazze. Napriek tomu, že hudobná syntéza vznikla z arzenálu známych európskych hudobných prvkov a prvkov afroamerickej hudby, výsledkom bol americký príspevok ku svetovej kultúre, v ktorom nie je možné podiel tej-ktorej rasy a toho-ktorého etnika vytrhnúť z kontextu. V priebehu ďalších dekád jazz prispel k rozšíreniu predtým dominantného paneurópskeho ponímania kultúry a dokumentoval možnosti organicky prepojenej spoločnej existencie príslušníkov rôznych rás.

Okolnosti vzniku jazzu inšpirovali k mnohým tendenčným fabuláciám. Voluntaristické východiská viedli často k precízne vystavaným príbehom, a to z nepravdivých ideologicky motivovaných základov. Interpretácia vzniku jazzu ako hudby čierneho ľudu a výkriku utlačovanej rasy nebola len doménou projazzovo orientovanej časti marxistických autorov (opačná, a to „ždanovovský“ orientovaná časť interpretovala jazz od samého počiatku ako umieráčiik imperializmu a symbol kapitalistického nihilizmu), ale aj prvej generácie puristicky orientovaných jazzových publicistov (Hugues Panassie, Howard Ramsey, William Grossman, v Čechách Emanuel Uggé, Zbyněk Mácha a pod.), zastávajúcich ideál čistého autentického černošského jazzu (od New Orleansu po raný swing), ktorý podľa nich v ďalšom vývoji komercia znehodnotila (ukradla černošskému ľudu jeho hudbu).¹ Bližšie k pravde sú rozhladení autori, ktorí na scénu nastúpili predovšetkým v priebehu 40. a 50. rokov (napr. Marshall Stearns, Leonard Feather, Joachim E. Berendt), prístupujúci k prvým fázam jazzu ako k – povedané slovami Marshala Stearnsa – „pokojnej, šťastnej až spokojnej hudbe“.² Nepochybne, prvá fáza vývoja jazzu sa vyznačuje prevahou mimoestetických funkcií (vonkajšou motiváciou vzniku bola spoločenská potreba účelovej populárnej hudby).

Postupné napĺňanie definície jazzu

Máme k dispozícii rôznorodé pokusy o vymedzenie pojmu jazz.³ Okrem určenia jeho miesta v hudobnej kultúre, charakteristiky spôsobu vzniku a pod., za nositeľov jeho špecifickosti sa považujú predovšetkým tieto okruhy (premenlivý súbor črt): metrorhythmika opretá o beat a zvláštny vzťah k času (swing), výrazné uplatnenie princípu improvizácie, individualizovaná tvorba tónu a frázovania. Samozrejme, definície vznikajú v dobovom uhle pohľadu. Ak by sa niekto pokúsil fenomén jazzu definovať v polovici dvadsiatych rokov, išlo by o dosť odlišný text (napokon stačí si pozrieť vtedajšie encyklopédie, väčšinou je to nechcane humorné čítanie).

Konzekvenciou jazzových špecifik je možnosť instantnej globálnej hudobnej komunikácie. Ide o jav z historického hľadiska relatívne nový. Medzinárodné zmiešané zoskupenia sú samozrejmosťou približne od začiatku 60. rokov, pričom veľké jam sessions, na ktorých si rozumejú hudobníci, stretávajúci sa bez prípravy priamo na pódiu, vznikli pôvodne v menších – najmä newyorských kluboch (v priebehu 30. rokov) a ich celosvetová móda súvisí s etablovaním veľkých festivalov od polovice 50. rokov. Dôležité však nie sú dáta, ale rámec, ktorý takúto komunikáciu umožňuje.

Ak artificálna hudba a vlastne každé fixované umelecké dielo usiluje o nadčasovú platnosť a vytvorenie hodnoty pre budúcnosť,

pre jazz je dôležitá individuálna tvorba v danom okamihu, a to v komunikácii so spriaznenými dušami v ansámblu a v obecensťve. Tento modus vivendi má nutne svoje obmedzenia a tie sú pre záner momentom ohrozenia (podobne – povedané s istým prehánaním – ako dôsledky globalizácie v celospoločenskom zmysle vytvárajú závažné ekologické nebezpečenstvá). Tvorba je v danom okamihu organizovaná vo vopred určenom rámci a prebieha v stereotypoch. Individualizovaná tvorba tónu a frázovania je obmedzená konvenciami toho-ktorého smeru jazzu; aj najvynachádzavejšie improvizácie posvätené emociálnou naliehavosťou predvedenia ťažia z nového preorganizovania a spájania dobre známych melodických fráz a obrátov. Latentné nebezpečenstvo upadnutia do stereotypu bolo vo fáze vývoja moderného jazzu motorom častých zmien záväzného kánonu. Vznikol reťazec slohov moderného jazzu (a v rámci nich individualizované prejavy jednotlivcov a skupín) a v postmodernej ére bol tento vývojový stereotyp nahradený nekonvenčnými kombináciami prvkov prevzatých z rôznych období jazzovej histórie, ako aj pokračujúcimi syntézami hudby rôznych smerov (hudba etník, prehodnocovanie koreňov afroamerickej hudby, minimalizmus, spájanie s rockom a pod.). Koncentrovanie sa na predvedenie nastoľuje v jazze teoretickú otázku pojmu umeleckého diela. Ivan Poledňák v tejto súvislosti upozorňuje na to, že umeleckosť diela je v jazze rozosiata v nesčíselnom počte realizácií a jazz len v malej miere vytvára kánon známych, veľkých diel.

Posolstvo hodnoty jednotlivca

Už z zamyslení nad prvou fázou vývoja jazzu sme označili hudbu protestu pokladali za nevýstížné. Aj v ďalších etapách evolúcie sa ukázalo, že samotný spôsob jazzového muzikovania, až na vzácne výnimky (napr. spojenie free jazzu 60. rokov s militantným černošským hnutím), nevedie k angažovanej politickej aktivite, ale skôr naopak k rôznym podobám introvertnosti. Napriek tomu označenie jazzu ako hudby protestu sa v priebehu vývoja stále znovu objavuje. Na jednej strane je to tak aj preto, že skromní introverti zameraní na svet svojej hudby často poburujú tie „správne“ typy ľudí a politické zoskupenia. Myslíme na samozvaných strážcov čistoty národnej kultúry, zástancov nacionalistického videnia alebo prívržencov extrémistických a totalitných politických konceptov. Podľa Berendta jazz „protestuje proti sociálnej, rasovej a duchovnej diskriminácii, proti kliše meštiackej skleníkovej morálky, proti dnes platnej organizácii moderného sveta nás, proti odosobneniu tohto sveta a proti kategorizácii kritérií“.⁴

Berendtove formulácie pochádzajú z 50. rokov a evidentne mieria správnym smerom. Počas totalitných režimov (fašizmu a komunizmu, najmä toho v 50. rokoch) sa ukázala burcujúca sila jazzu, a to z odvrátenej strany – v odpore voči nemu, ktorý prerástol všetky logické dimenzie. Zrejme nevystačíme len s prvoplánovým vysvetlením, že pre fašizmus bola prirodzeným nepriateľom hudba, ktorú vytvorili a v ktorej vynikli „menejcenné“ rasy. Pre komunizmus zasa jazz reprezentoval umenie nepriateľského teritória a nespíňal ždanovovské požiadavky ľudovosti a širokej zrozumiteľnosti. Antagonizmus totalitných režimov voči jazzu mal určite aj hlbšie, abstraktnejšie korene. Už zo spôsobu jeho tvorby vyniká neprispôsobivosť tvorcov a priaznivcov tejto hudby kolektivistckej disciplinovanej uniformite a tým sa stáva nebezpečný pre samu podstatu fungovania systému. Popravde treba povedať, že komunistická nevráživosť voči jazzu sa zmenšovala opadnutím jeho masového dosahu a prechodom medzi tzv. menšinové žánre. Tlak sa potom z jazzu preniesol smerom k aktuálnejším (z hľadiska obluby u mladšieho obecensťva) a mobilizujúcejším žánrom, a to predovšetkým k rocku. Vlastne po-

sledným významným komunistickým lídrom, ktorý vyslovene poukazyval na jazz ako na hudbu škodlivú a zavrhnutiahodnú, bol vo viacerých prejavoch Nikita Chruščov, a to v prvej polovici 60. rokov.

Postoje jazzmanov voči predchádzajúcemu režimu boli viac obráňarske ako útočné. Známejší hudobníci (až na mizivé výnimky) síce neboli členmi strany, ale ani neparticipovali (opäť na vzácne výnimky) na disente. Typickým jazzovým postojom bola maska nezáväznej a nedeklarovanej lojalnosti, ktorá umožňovala zaoberať sa predmetom svojho záujmu. Premeny novembra 1989 a udalosti, ktoré nasledovali, prijali ľudia jazzu s pokojnými jednoznačnými sympatiami. Prevažná väčšina z nich sa tešila zmenám ako nečakanému daru, ale na rozdiel napríklad od rockerov nepovažovali za potrebné svoje sympatie dávať najavo ostenatívnym spôsobom, ktorý by mohol viesť ku kariérnemu uplatneniu sa v novom svete politiky.

V deväťdesiatych rokoch sa utvrdila akceptovanosť jazzu ako menšinového žánru, ktorý sa z oficiálnych miest teší deklarovanej (rôznorodo konkrétnej) podpore. Dokonca vo svetovej i v domácej politike sa objavilo na rôznorodých úrovniach niekoľko osobností, ktoré majú k jazzu vyslovene blízky vzťah (Clinton, Havel, Klaus, Snopka a i.). Jazzová mentalita navyše korešponduje s programovým zameraním politických strán liberálneho typu (akcentujúcich slobodu individuálneho rozvoja pred štátnym paternalizmom). Jazz si však udržal v niektorých aspektoch hudby spontánne opozičné stanovisko. Na jednej strane pretrvávajú jeho schopnosť absorbovať vplyvy rôznych kultúr, ale dosť konzekventne trvá na tradičných postupoch hudobného procesu. Rôzne technické vymoženosti vždy zohrávali len okrajovú funkciu a po očarení novými zvukovými možnosťami spravidla víťazí základný prístup: priamy fyzický kontakt s nástrojom (najčastejšie akustickým). V tomto zmysle jazz ostane v počítačovom veku živou pripomienkou princípu instantnej improvizovanej tvorby. Na rozdiel od minulosti v súčasnosti nečakáme od jazzu reformu hudby a jazz ani nepotrebuje apologetiku, v ktorej by sme mu pripísali zásluhy, vlastnosti a hodnoty, ktoré nemá.

Najmä v uplynulom desaťročí problém rasovej definovanosti jazzu prestáva existovať. A analogicky v širšom zmysle jedným z najpozitívnejších myšlienkových dopadov stále prepojenejšieho sveta je zrušenie obmedzení vyplývajúcich z pôvodu. To, že na politickej mape ešte existujú štáty, ktoré sa pre nekompatibilitnosť v nich žijúcich národov v lepšom prípade v mieri rozchádzajú, a v podstatne horšom vyvražďujú, patrí k doznievajúcim efektom predchádzajúcich epôch. V nadstavbovej nepolitickej rovine je tento typ uvažovania (dúfajme) dokonale prekonaný.

Tak, ako je dnes už prirodzené, že Japonci dokážu skvele zahrať černošskú hudbu a černoši vynikajú v artificálnej hudbe, prestáva byť v spoločnosti problém zmiešaného manželstva a z neho pochádzajúcich detí. Poloha, ktorú jazz intuitívne prezentoval už začiatkom storočia – v dobe svojho vzniku – je v súčasnosti základným a všeobecne prijímaným trendom medzilidskej komunikácie. ■

Poznámky a odkazy:

- ¹ Sidney Finkelstein: *Jazz. A People's Music* (Citadel, New York 1948). Ide o ojedinelú apologetiku jazzu z tzv. triednych a prokomunisticky orientovaných pozícií.
- ² Marshall Stearns: *The Story Of Jazz* (Oxford University Press, New York 1956).
- ³ Pripomeňme kapitolu *Definícia jazzu* v Berendtovej *Knihe o jazze* (slovenské vydanie: Supraphon, Bratislava 1968), ďalej Poledňákové vymedzenie pojmu jazz (Ivan Poledňák: *K otázke špecifčnosti jazzu*, *Hudební věda* 1969, č.4) a definíciu jazzu od Jamesa Lincolna Colliera (heslo *jazz* v 1. dieli *The New Grove Dictionary of Jazz*).
- ⁴ Berendt, op. cit., s. 301.

PRIPRAVUJEME¹

Od budúceho čísla ponúkame záujemcom o jazzovú interpretáciu nový seriál – jazzovú dielňu, ktorá poskytne praktické rady na riešenie vybraných problémov. Viac o seriáli prezradí jeho autor, klavirista Pavol Bodnár.

■ Ktorú časť čitateľov Hudobného života by ste chceli osloviť v pripravovanom seriáli?

Predovšetkým mladých hudobníkov, ktorí často sami prácne hľadajú odpovede na niektoré otázky a problémy. Často ich to zbytočne brzdi vo vývoji – sám z vlastnej skúsenosti viem, že niekedy stačí jedna veta a pred človekom sa otvoria nové obzory. Myslím však, že seriál by mohol byť inšpiráciou, podnetom na zamyslenie aj pre aktívnych hudobníkov-profesionálov, či teoretikov.

■ Podľa akého kľúča si budete vyberať témy, resp. problémy?

Hlavnou inšpiráciou je pre mňa moja pedagogická prax. Uvedomil som si, že niektoré otázky či problémy trápia viacerých mojich študentov a sú často frekventované. Na Slovensku nie je v podstate prístupná literatúra tohto druhu, preto verím, že si jazzová dielňa na stránkach Hudobného života nájde okruh nielen stálych čitateľov, ale aj „užívateľov“.

■ Akou problematikou začnete?

Jazz, to je komunikácia a na to, aby sme vedeli komunikovať, musíme ovládať jazyk. Úroveň, na akej ovládame jazyk, ovplyvňuje úroveň našej komunikácie. O tom bude aj náš seriál. No a začneme tzv. voicingami, čiže problematikou akordovej sadzby, realizácie a vzájomného spájania akordov. Chcem pripomenúť, že viaceré návody či zásady, ktoré tu čitateľom poskytnem, sú všeobecne platné pre hudobné myslenie v európskej artificálnej hudbe vôbec. V 20. storočí je veľa príkladov vzájomného ovplyvňovania jazzu a tzv. vážnej hudby. Takže napríklad časti o aranžovaní možno zaujmú nielen jazzových hudobníkov. V priebehu seriálu sa dotkneme viacerých aspektov jazzovej interpretácie, ktorá je úzko prepojená so samotnou tvorbou, či už na úrovni improvizácie, aranžovania, alebo kompozície. Budeme sa zaoberať napríklad otázkami frázovania, artikulácie, výstavby sóla, či širšou problematikou aranžovania.

■ Sám ste klavirista – znamená to, že seriál bude určený klaviristom?

To vôbec nie. V jazze sa to takto striktné nedá oddeľovať. Ak napríklad budeme hovoriť o aranžovaní, tak jednotlivé zásady sa, samozrejme, budú dať aplikovať aj na skupinovú hru – combo, či na väčšie obsadenia.

■ O akú literatúru sa budete opierať?

Dnes existuje vo svete množstvo literatúry zaoberajúcej sa jazzovou teóriou a jej praktickou aplikáciou. Ja budem čerpať najmä z literatúry, ktorá je základom učebných osnov bostonskej Berklee College of Music. Súčasťou každého dielu budú, samozrejme, notové príklady – citáty z použitej literatúry, čitateľom však ponúknem aj transkripcie sóla významných jazzmanov i ukážky z mojej vlastnej aranžárskej a autorskej práce.

■ Takže: čítajte Jazzovú dielňu Pavla Bodnára!

PRIPRAVILA AS



PAVOL BODNÁR

FOTO JÁN LÖRINCZ

VLADO ŠMIDKE

producent jazzových relácií
v rádiu Hviezda FM

Čo vás priviedlo k tvorbe jazzových rozhlasových relácií?

Začiatkom 90. rokov som strávil štyri roky v USA, v Kalifornii a nasiakol som atmosférou klubového jazzu v Los Angeles a San Francisku. Mal som možnosť osobne sa zoznámiť s viacerými hudobníkmi i navštíviť dve rozhlasové stanice zameriavajúce sa na jazz a world music. Tieto skúsenosti ma inšpirovali, aby som sa po návrate na Slovensko venoval podobnej činnosti.

Na Slovensku sa však jazzu a menšinovým hudobným žánrom v komerčných médiách nevenuje veľký priestor...

Je to tak, situácia je tu v tomto zmysle pre jazz oveľa nepriaznivejšia ako v USA. Je to však širší problém – trh v USA je neporovnateľne väčší a umožňuje tak jestvovanie malých nezávislých rádii, ktoré si dokážu zohnať finančné prostriedky, povedzme, aj pre vysielanie špecializované na jazz.

Ja som však po návrate našiel vhodné rádio – najprv to bolo RMC Rádio, neskôr to bolo Rádio Koliba a dodnes trvá moja spolupráca s Rádiom Nitra, dnes už rozhlasovou stanicou Hviezda FM. Za priestor, ktorý tu máme, sme veľmi vďační – dnes je naozaj ťažké presadiť menšinové žánre v ko-

merčných médiách. Vysielací čas, náplň i frekvencia relácií prešli svojím vývojom a ustálili sa na dnešnom modeli – vysielame každý piatok od 23.00 do 24.00 a spravidla sa striedajú dva cykly: World Music/Space Music, ktorého náplňou je world music a ambicióznejšia relaxačná hudba a Jazz Today, kde prezentujeme súčasné jazzové trendy. Relácie pripravujem dramaturgicky,

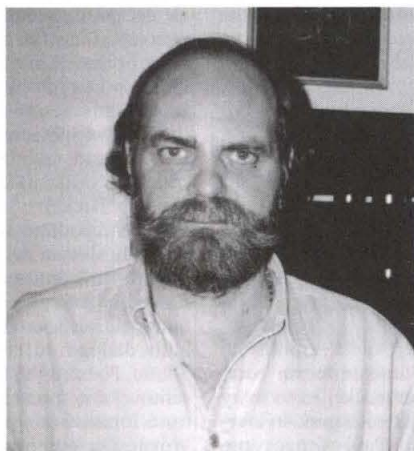


Foto ARCHIV

sám ich aj s minimálnymi nákladmi vyrábam (aj vďaka spolupráci s Bontonland Megastore Bratislava) vo vlastnom domácom digitálnom štúdiu a hotovú „konzervu“ dodávam priamo do rádia. Autorsky na príprave relácií spolupracujú moderátori Igor Krem-paský a Karol Navrkal.

Bratislavské jazzové publikum však tandem Šmidke-Krepaský pozná aj z klubových večerov v Jungle Café...

Jazzové pondelky v Jungle Café sú vlastne tiež akýmsi naplnením predstáv, inšpirovaných mojím pobytom v USA, kde jestvuje silné klubové „podhubie“ jazzu. Jazzová klubová scéna v Bratislave dnes prežíva krízu – napriek tomu, že je tu zopár podnikov s pravidelnou živou produkciou. Podmienky sú tu dostatočné – máme zaujímavých hudobníkov i priestory. Veď napríklad slávny newyorský klub Blue Note nie je vôbec väčší ako Jungle Café. Všímam si reakcie i zloženie návštevníkov – a vidím, že hlavne mladí prijímajú našu produkciu veľmi nadšene.

Aká je dramaturgia klubových pondelkov?

V rámci večera kombinujeme živú hudbu s reprodukovanou. V prvej polovici vystupujú v komorných obsadeniach slovenskí jazzoví hudobníci a potom prezentujeme opäť v spolupráci s Bontonland Megastore jazzové novinky. Večer moderuje Igor Krem-paský. Predstavili sme tu už slušný prierez špičkou slovenskej jazzovej scény – napríklad Matúša Jakabčica, Juraja Buriana, Gabriela Jonáša, Juraja Grigláka, Jána Hajnala, Silviu Josifovskú, Pavla Bodnára, Martina Valihoru ml., Stana Herka, častým hosťom klubu je aj americký saxofonista Peter Cardarelli a do budúcnosti plánujeme spoluprácu s českými hudobníkmi. Tá je však výrazne determinovaná financiami. (As)

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

Vo veku 56 rokov náhle zomrel saxofonista Grover Washington jr., keď 17. decembra min. roku skolaboval pri natáčaní televíznej show stanice CBS. Washington vo svojom hudobnom prejave premostoval jazz, funk a rytm and blues. Až do konca



60. rokov hrával najmä vo filadelfských kluboch. Prelom v jeho kariére nastal v roku 1970, keď sa objavil na hite Johnny „Hammond“

Smitha *Breakout*. Nasledoval sólový album *Inner City Blues* (1971), ktorý mu spolu s ďalšími, vynesol uznanie kritiky i publika. Washington sa preslávil aj spoluúčinkovaním na rôznych spoločenských akciách s prezidentom Clintonom – napríklad v r. 1996 na oslavách jeho 50. narodenín.

cnn, as

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

K jedným z prvých tohtoročných edičných aktivít sesterských vydavateľstiev Columbia a Sony Classical na poli jazzu patrí 7-dielny CD komplet Wyntona Marsalisa *Live At Village Vanguard*. Marsalisovi fanúškovia budú mať po minuloročnom rozsiahlom edičnom projekte od týchto vydavateľstiev s názvom *Swinging Into The 21st* (8 CD) možnosť zoznámiť sa so živými nahrávkami Marsalisovho septeta z obdobia rokov 1990-1994, pochádzajúcich z azda najslávnejšieho jazzového klubu Village Vanguard, ktorý vo februári oslaví 65. výročie svojej existencie. „Box bol koncipovaný ako týždeň vo Village Vanguard. Každé CD zachytáva jednu noc v týždni. Snažili sme sa, aby každá noc mala rozdielnu atmosféru. Pri zostavovaní prvého CD sme sa napríklad zamerali na blues“, povedal na margo projektu Marsalis. Druhé CD zachytáva „noc, v ktorej je dovolené všetko. Predvážame tu rôzne bláznivé veci a uberáme sa až smerom k avantgarde.“ Tretie CD „je zamerané viac na štandardy, i keď sú tu i nejaké pô-

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

vodné skladby“. Štvrté CD, „to je zábavná noc spojená s veľkým nátreskom a tiež s oslavou narodenín v klube, preto hráme *Happy Birthday*“. Piate CD vychádza „z filozofie skupiny klásť vedľa seba nové i archaické skladby a nerobiť medzi nimi pri hraní rozdiely“. Na šiestom CD „som chcel naživo predviesť virtuozitu členov skupiny“. Skladby posledného CD sú živým prevedením časti slávneho Marsalisovho diela, na spôsob afro-americkéj bohoslužby *In This House, On This Morning*.

Pod značkou mníchovského vydavateľstva Enja Records vyšiel zatiaľ posledný album legendárneho nemeckého trombonistu Alberta Mangelsdorffa *Shake, Shuttle and Blow*. Album vznikol v spolupráci s úspešným švajčiarskym triom *Movin' On*, ktorého členmi sú saxofonista a obsluha elektroniky Bruno Spoerri, gitarista Christy Doran a bubeník-perkusionista Reto Weber. Podľa oficiálnych materiálov vydavateľstva spája skupina prekvapujúco moderný jazz s modernými zvukmi, závrtnými tempami a globálnym grooveom. sc

VINCENZO BELLINI
I CAPULETI E I MONTECCHI
Jennifer Larmore, Hei-Kyung Hong,
Paul Groves, Scottish Chamber Orchestra
/ Donald Runnicles
Teldec 1999

Ak nám slovenské divadelné scény priveľa predverdióvskeho bel canta nedožičia, možnosť kompenzovať tento deficit či naplniť túžbu po poznaní širšieho okruhu opernej literatúry ponúka bohatý výber CD nahrávok. Vincenzo Bellini počas svojho krátkeho, no plodného života zložil jedenásť oper (v SND sa inscenovali dve: *Norma* a *Námesačná*), do ktorých vložil celú sumu svojej kompozičnej invencie. Bol autorom vrúcnej lyriky, sladkobôľnej melodičky, vyznávačom dojemnej citovosti, no predovšetkým nadšencom krásneho hlasu a majstrom bel canta.



I Capuleti e i Montecchi patria dnes vo svete k najhranejším Belliniho operám a tešia sa tiež veľkému záujmu producentov kompaktných platní. Len v posledných štyroch rokoch zaznamenávajú dve štúdiové snímky (protagonistky Kasarova a Mei, resp. Larmore a Hong) a jeden živý záznam (Antonacci a Devinu), čo je dôkazom vážneho záujmu o dané dielo i štýl, a to nielen v rámci belliniovskej ponuky. Ako titul opery napovedá, tematicky ide o jednu z mnohých inšpirácií Shakespearovým *Romeom a Júliou*, o ktoré nebola núdza ani v talianskom hudobnom prostredí pred Bellinim. Zo známejších autorov spomeniem aspoň Zingarelliho a Vaccaria. Nie je bez zaujímavosti, že notový materiál Capuletovcov je z veľkej časti prevzatý z predchádzajúcej neúspešnej *Zairy*, avšak nájdeme v ňom i citácie zo skladateľovej prvotiny *Adelson a Salvini*. Pre danú dobu neboli podobné praktiky ničím mimoriadnym a kritike, ani publiku neprekážali.

Najnovší CD komplet vznikol v produkcii firmy Teldec a na trh sa dostal v posledných mesiacoch. Protagonisti nahrávky, ba ani dirigent a kolektívne telesá

nie sú talianskeho pôvodu, čo však ani v najmenšom neuberá z autenticity interpretácie. Nohavičkový part Romea spieva americká mezosopranistka Jennifer Larmore, na bel cantovej pôde arobovaná umelkyňa, vlastniaca farebne sýty, v polohách vyrovnaný materiál, schopný veľkého výrazového a dynamického rozpätia. Má presvedčivú legatovú i koloratúrnu techniku, jej poňatie partu je plné energie, pritom však citu a tragických odmietov v záverečnej scéne. Ak predsa len čosi u Larmore prekáža, tak sú to isté náznaky pazvukov, ktoré tónovej kráse nepridávajú. Ideálnou Giuliettou je kórejská sopranistka Hei-Kyung Hong. V jej timbri sa stretá opojný zamat s kovovým leskom, tón je krištáľovo čistý a ľahko tvorený v každej polohe. Optimálne frázovanie, umenie mezza voce, ale i kus dramatickej expresivity dodávajú jej kreácii punc štýlovej príkladnosti. Paul Groves nie je zvlášť zaujímavým Tebaldom a z dvoch basistov zaujme vrúcny tón Roberta Lloydya v role Lorenza. Donald Runnicles vystaval belliniovskú partitúru po koncepcnej stránke bezchybne, pod jeho rukami hrá Škótsky komorný orchester technicky bravúrne, plasticky a spevákom je zároveň partnerom i oporou.

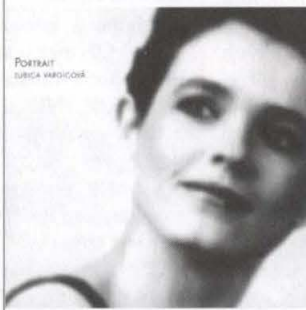
PAVEL UNGER
GGGGG

PORTRAIT
LUBICA VARGICOVÁ
SOSR / Peter Feranec a Dušan Štefánek
OPUS 2000

Je potešiteľné, že mladšej generácii slovenských operných spevákov sa začína dariť v boji o pozície na trhu kompaktných platní. Keď už chýbajú profilové CD z revitalizovaných nahrávok starších, prípadne už nežijúcich umelcov – pričom ide o manko zreteľné – tak aspoň veková skupina 30–40-ročných sa môže prezentovať v štádiu plného rozkvetu interpretačných síl.

Lubica Vargicová je dnes bezpochyby domácou koloratúrnou sopranistkou č. 1. Recitálom *Portrait* vyslovila ambície prehovoriť i na medzinárodnom poli, čo je vlastne zisk i riziko každého, kto sa rozhodne vydať CD. 31-ročná Vargicová na ploche siedmich čísel odhaľuje vsuktku celú sumu súčasných vokálno-technických, hlasových i výrazových dispozícií. Akcent na predverdióvske bel canto (trikrát Donizetti, raz Bellini) spolu s Verdim napovedá, že umelkyňa ctí tento štýl a že je

odhodlaná vojsť s ním do konkurenčného prostredia. Dve scény z *Lucie di Lammermoor*, ária z *Lindy di Chamounix* a finále z *Námesačnej* tvoria takmer dve tretiny časovej plochy platne, sú teda jej dramaturgickou osou. Zreteľne dokladujú, v čom sú Vargicovej najsilnejšie tromfy, ale tiež poukazujú na oblasti s rezervami. Sólistka má v prvom rade brilantné, krištáľovo čisté výšky, v ktorých sa cíti neohrozená a suverénne. Z techniky ozdobného spevu sú jej doménu staccatá, intonačne presné, razantné. Ovláda i ostatné fioritúry, obohacujúce kadencie árii, avšak isté podlžnosti cítiť v precíznosti trilkov a delených tónov v behoch. Z donizettiovskej ponuky je najvydarenejšia ária *Lucie* z 3. dejstva vrátane skvelého dialógu s flautou Cyrila Šikulu. Podstatným kritériom bel cantovej interpretácie je schopnosť formovať legatovú frázu, vrúcnosť a obsažnosť tónu. Tu má zatiaľ Vargicová otvorenú cestu k hlasovému, výrazovému i osobnostnému dozrievaniu. Upevnenie kantilény, získanie tónového „tepla“, odtiene v dynamike (mezza voce) by sa mali – pri správnom vedení hlasu a umeleckej disciplíne – dostaviť v krátkom čase. Aj napriek dominancii talianskych ukážok (zaradenie „ľahkonohého“ valčíka *Il bacio* od L. Arditiho je otázkou vkusu, osobne by som ho radšej vynechal) je Lubica Vargicová v tejto chvíli asi najideálnejšie disponovaná pre *Delibovu Lakmé*. Do zvončekovej árie vložila prakticky všetko: vokálno-technickú ekvilibristiku, perfektnosť a razanciu výšok i rafinovanosť



výrazu. Výborným partnerom speváčky je Symfonický orchester Slovenského rozhlasu, ktorý hrá pod faktovkou Petra Feranca a Dušana Štefánka. Po stránke koncepcnej a tempovej ide v prípade oboch dirigentov o korektné kreácie.

PAVEL UNGER
GGGGG

CLAUDIO MONTEVERDI
L'ORFEO
Carmignani, Pennicchi, Frisani,
Pentasuglia, Vaccari, Lepore, Sarti
Capella Musicale di San Petronio
di Bologna / Sergio Vartolo
Naxos 8.554094-95, distribúcia DIVYD

Early Music • Alte Musik

MONTEVERDI
L'Orfeo

Carmignani • Pennicchi • Frisani • Pentasuglia
Vaccari • Lepore • Sarti
Cappella Musicale di San Petronio di Bologna
Sergio Vartolo



V edícii starej hudby (Early Music) prináša nahrávacia spoločnosť Naxos na trh osvedčený a veľmi často nahrávaný operný titul. Pri existencii viacerých úspešných nahrávok pod vedením dnes slávnych osobností hudobného života (Harnoncourt, Gardiner) sa každý nový pokus o interpretovanie Monteverdiho *Orfea* porovnáva, zhodnocuje a veľmi ťažko presadzuje. Firma Naxos sa rozhodla pri novom uvedení tejto výnimočnej opery staviť na (aspoň u nás) menej známu garnitúru talianskych umelcov pravdepodobne s cieľom objaviť nové tváre, mená a hlavne priniesť na trh niečo nové a kvalitné.

Žiaľ, nahrávka realizovaná pod umeleckým vedením čembalistu a dirigenta Sergia Vartola so súborom Capella Musicale di San Petronio di Bologna naznačené očakávanie nespĺnila. V porovnaní s lepšími z existujúcich snímok tejto majstorskej hudby spomínaná nahrávka kvalitatívne zostáva vo viacerých ohľadoch. Určite najslabším článkom projektu (vzhľadom na rozdielnu náročnosť jednotlivých zložiek) sú sólisti. Je zaiste pozitívne, že väčšina z nich je talianskeho pôvodu, že teda majú predpoklady pre jedinečnú deklamáciu textu, ale keďže táto črta nie je podporená dostatočnou umeleckou presvedčivosťou, efekt sa stráca. Pod nepresvedčivý dojem zo sólistov sa podpisuje aj intonačná labilita a v mnohých úsekoch chýbajúca charakteristickosť podania, takže dielo pôsobí miestami veľmi fádne.

Naopak, oživenie a iskru demonštruje inštrumentálna zložka súboru, ktorá vyznieva skutočne kompaktna a umelecky presvedčivo. Nie je asi náhoda, že v jej radoch nájdeme aj známejších

umelcov (napr. trombonistu Daniela Lassalla).

Na prejave a vyznení zborovej zložky sa negatívne podpisuje podivná akustika, ktorá zreteľne naznačuje, že nahrávka bola realizovaná v malom priestore so „suchou“ akustikou. Možno je to pokus priniesť pôvodnú zvukovosť, no v kontexte kvality tejto nahrávky to pôsobí skôr rozpačito.

Celkový dojem zo snímky nie je práve najlepší. Je zrejme, že sa nebudete zaraďovať medzi lepšie nahrávky Monteverdiho Orfea.

RÓBERT ŠEBESTA



CHOPIN THE PIANO CONCERTOS

Elisabeth Leonskaja, Czech Philharmonic Orchestra / Vladimir Ashkenazy
Teldec 1999, 3984-23449-2

S menom klaviristky Elisabeth Leonskej (pôvodom z Tbilisi, Gruzínsko) sa slovenská hudobná verejnosť stretla na minuloročných Bratislavských hu-



dobných slávnostiach. Hviezden obsadenie prilákalo početné obecenstvo – Leonskaja uviedla spolu s dirigentom Sergeom Baudom Brahmsov 1. klavírny koncert. Z minulého roku pochádza aj nahrávka obidvoch Chopinových klavírných koncertov (doplnená bonusom, profilovým CD *Portrait Elisabeth Leonskaja*). Treba hneď poznamenať, že tento repertoár je jej oveľa bližší ako spomínaný Brahmsov koncert, s ktorým sa predstavila v Bratislave. Už svoju medzinárodnú kariéru začala ako uznávaná chopinovská interpretka a túto povest potvrdzuje aj na CD nahrávke s Českou filharmóniou vedenou Vladimírom Ashkenazym. Ide o živú nahrávku, čo trochu poznačilo kvalitu výkonov v orchestri. Orchesterálny part Chopinových koncertov nie je náročný a úloha orchestra väčšinou spočíva v sprievode a podpore sólového partu, nie v rovnocennom dialógu. Česká filharmónia sa zhos-

tila svojej úlohy vcelku dobre, ale chvíľami ma prekvapila (najmä v porovnaní s výkonom Elisabeth Leonskej) výrazová ťažkopádnosť a podľa môjho názoru pre Chopina zbytočná zvuková masívnosť. Elisabeth Leonskaja je Klaviristkou par excellence a opäť potvrdzuje, že tento repertoár má dobre „zažitý“ – jej interpretácia sa vyznačuje ľahkosťou a nadhľadom. Chopin Elisabeth Leonskej je trochu iný, než na akého sme zvyknutí z našich koncertných pódii. Charakterizuje ho transparentnosť, priehľadnosť a zvuková subtilnosť Tieto atribúty dosahuje Leonskaja minimálnym používaním pedála pri zachovaní legatissima a namiesto „preťažovania“ zvuku sa sústreďuje na prácu s agogikou. Časté agogické zmeny navodzujú pocit „chopinovskej improvizácie“, najmä v rýchlych častiach však, podľa môjho názoru, spôsobujú efekt tempovej rozkolísanosti. Svoje majstrovstvo dokazuje Leonskaja najmä v druhých, pomalých častiach, ktoré vyznievajú poeticky, no neskľzavajú do sentimentalitu. Technická brilancia, ktorú môžeme obdivovať zase v rýchlych častiach, nepôsobí samoučelne, ale prirodzene sa podriaďuje hudobnému priebehu. Live nahrávka poznačila výkon Elisabeth Leonskej pozitívne – v zmysle spontánnosti, ktorá štúdiovým nahrávkam často chýba.

ELENA KMEŤOVÁ

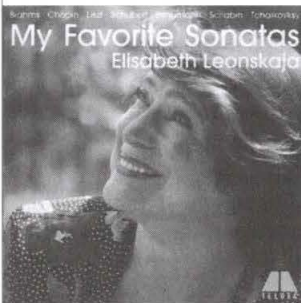


MY FAVORITE SONATAS BRAHMS, CHOPIN, LISZT, SCHUBERT, SCHUMANN, SCRIABIN, TCHAIKOVSKY

Elisabeth Leonskaja
Teldec 1999, 3984-26871-2

Vo vydavateľstve Teldec vyšla Elisabeth Leonskej minulý rok ďalšia nahrávka pod názvom *My Favorite Sonatas*. Obsahuje tri CD s reprezentatívnym výberom romantických klavírných sonát. Hneď na prvé počutie ma svojou osobitou interpretáciou zaujali najmä sonáty Chopina (*Sonáta pre klavír č. 3 h mol op. 58*), Liszta (*Sonáta pre klavír h mol*) a Skrjabinu (*Sonáta pre klavír 2 gis mol op. 19 „Sonáta-fantázia“*). Interpretácia týchto troch skladateľov akoby nadväzovala na tradíciu ruských klaviristov, v tomto prípade Leonskej pedagóga Jacoba Milsteina, tradíciu, ktorá sa odvíja od Liszta a Silotiho. V repertoári Elisabeth Leonskej zo za-

čiatku dominovali diela Liszta, Chopina a Francúzi. Až neskôr, po emigrácii do Rakúska, kde žije dodnes, sa začala intenzívnejšie venovať interpretácii Schuberta, Brahmsa a Mozarta. Zvláštnu pozornosť venovala Mozartovým klavírnym koncertom a sonátam. To sa odrazilo aj na interpretácii diel iných skladateľov –



často sa napríklad stretáme s tvrdením, že Leonskaja interpretuje Chopinove klavírne koncerty ako koncerty Mozartove. Jej interpretáciu Chopina charakterizuje „interpretačná pasivita“, poddanie sa hudobnému materiálu, pričom dielo v jej podaní vyznieva veľmi prirodzene, bez prílišnej romantickej rozvlácnosti (ako sme často svedkami v prípade iných interpretov). Na sonátach Skrjabinu a Liszta demonštruje Leonskaja zmysel pre mimoriadnu tónovú diferencovanosť a pre výstavbu veľkej hudobnej formy. Medzi svoje najobľúbenejšie sonáty zaradila aj menej známu Čajkovského *Sonátu pre klavír č. 1 op. 37 „Grande Sonate“*. Ďalšie tri sonáty reprezentujú tvorbu rakúsko-nemeckých skladateľov, ktorá je v jej repertoári tiež početne zastúpená. Schumannova *Sonáta pre klavír č. 1 fis mol op. 11*, Schubertova *Sonáta pre klavír B dur* a Brahmsova *Sonáta pre klavír č. 3 f mol op. 5* zaznievajú v podaní inteligentného interpreta, ktorý nemá problém so zvládnutím dramaturgicky náročných cyklických foriem. Najobľúbenejšie sonáty Elisabeth Leonskej sa predstavujú v špičkovej interpretácii a tvoria náročný repertoár, s ktorým sa v takejto kompletnej zostave určite na koncertných pódiiach bežne nestretávame. Dokonca aj na CD je takýto výber zriedkavý. Možno aj preto vznikol tento komplet troch CD s jednými z najnáročnejších diel romanickej klavírnej literatúry postupne od roku 1988.

ELENA KMEŤOVÁ



GIYA KANCHELI

Lament, music of mourning in memory of Luigi Nono for violin, soprano and orchestra
Gidon Kremer, Maacha Deubner, Tbilisi Symphony Orchestra / Jansug Kakhidze
EMC Records 1999, distribúcia DIVYD

Všetci priaznivci a obdivovatelia Kančeliho hudby (tých je u nás neúrekom) sa môžu rozbehnúť po blízkych aj vzdialených cédéčkárňach po novú korisť. Na svete je nahrávka *Lamentu*, luxusnej vzorky zo zásobárne skladateľovej tvorby. Tým som vlastne povedala všetko. O hudbe tohto autora sa hovorí ťažko (to však už predomnou konštatovali múdrejší). Verbalizovať to, čo sa nám z jeho hudby prihovára, je takmer nemožné. Kančeliho hudba neprovokuje búrlivé diskusie, prijímame ju a ona nabáda skôr k privatissimo vnútorných spytovaní, monológov. Tomu sa dnes u nás rado hovorí duchovno. *Lamento* a hudba tohto druhu, akokoľvek, nepasujú do takto sprofanovanej kolony. Kančeli, rodom Gruzinec, nedeklaruje ortodoxnú vonkajškosť. Patrí k tým bizarným a jedinečným filozofom, ktorým pristane prívlastok archaický.

Lament pre husle (Gidon Kremer), soprán (Maacha Deubner) a orchester (Tbilisský symfonický orchester) kongeniálne dirigentsky prežíva Djansug Kachidze, ktorý je napokon „dvorným“ interpretom Kančeliho symfónií (dosiaľ siedmich) a ďalších jeho orchesterálnych skladieb. Možno si predstavíť exkluzívnejšiu a zasvätenejšiu interpretačnú zosťavu?

Lament na pamiatku Luigi Nona vznikol roku 1995. O jeho genéze sa z príhláhlého textu (H.-K. Jungheinrich) veľa nedozvieme – napokon, ani to nie je potrebné. Verbálny sprievodca je viac meditatívne-esejisticky orientovaný, v úvahe neobiduc napríklad priam nepochopiteľné skladateľovo vyznanie: „...fascinuje ma mysteriózna gruzínska polyfónia, ale v skutočnosti jej nerozumiem...“ Je to bázeň, ktorá sa tiež naliehavo prihovára z hudby. Počujeme v nej nielen zašifrované kódy, ale aj jasne konturované intonácie jeho rodnej proveniencie. Kančeliho hudba je nemená, je rovnaká, v osnove má stále prítomný nesmierny rozkmit, výšku aj hĺbku. Pohybujú sa vo všetkých priestoroch, najvypätejších kontrastoch, príkrých protikladoch a protipohyboch. Text, ktorý sa priebežne niesce celou (54-minútovou) skladbou, je výtvarom židovsko-nemeckého

básnika Hansa Sahla. Je to éterická akvarela-povzdych: o existencii, úniku, odchode... možno je aj modlitbou. V priebehu skladby nie je exponovaná „čitateľne“, je však pilierom. Vinie sa spolu s husľovým kontrapunktom v clivých melizmách, celú skladbu „geograficky“ identifikujú, vynára sa v oázach naturalných folklórnych intonácií, pregnančných rytmov a opäť sa vlieva do tokov hudobného univerza...

Jednou z dominantných Kanceliého kompozičných vlastností je dramatismus. Podchvíľou frajuje, presvedča, irituje. Cítíme za ním zreteľné vizuálne väzby, objavujú sa v konkrétnych líniách, v nanajvyšš stíšených flazoletových šepotoch huslí, „sombambulických“ sopránových vyznaniach, či v dimenziách orchestra, za ktorým tušíme nepokoriteľnú silu archaického Kaukazu. Tak to počujeme, či cítime v hudbe tohto „zatúlaného“ Gruzince, ktorý v zátoní vlastných atavizmov nedokáže vyznieť inak... len presvedčivo...

LÝDIA DOHNALOVÁ



KRONOS QUARTET PERFORMS ALFRED SCHNITTKE THE COMPLETE STRING QUARTETS

2 CD, Nonesuch 1999, 7559-79500-2

Po náhlom odchode Alfreda Schnittkeho, skladateľa právom považovaného za popredného predstaviteľa súčasnej ruskej i svetovej hudby, niektorí vydavatelia sa mohli v dôsledku zvýšeného záujmu o jeho dielo –



paradoxne – tešíť z väčšej prednosti nahrávok s jeho tvorbu. Ba i koncertné siene akoby častejšie zaradovali na program Schnittkeho opusy. Dvojalbum kompletných sláčikových kvartet nahráný svetoznámy Kronos Quartetom má však alibi – vyšiel v čase, keď Schnittke ešte žil. Napriek ešte nedostatočnému časovému odstupu, je význam jeho osobnosti v dejinách hudby tohto storočia nesporný. Kvartetá

majú v jeho tvorbe, podobne ako u Bartóka či Šostakoviča, výsadné postavenie – okrem skutočnosti, že sláčiky boli obľúbenými Schnittkeho nástrojmi a v jeho kompozičných dominujú – možno na nich zreteľne sledovať nie nezaujímavý vývoj skladateľovho hudobného jazyka.

Prvé z nich predstavovalo akýsi manifest avantgardy – v dobe vzniku roku 1966 bol Alfred Schnittke na čele agilnej nonkonformnej skupiny moskovských progresívnych umelcov. Použitie seriálnej techniky postačovalo na to, aby aparátnici jeho hudbu vyhlásili za „antisovietsku“. Dlhú štrnásťročnú prestávku medzi prvými dvoma kvartetami premostuje *Canon in memory of I. Stravinsky*, ktorý predstavuje hommage jednému z jeho obľúbených skladateľov. Druhý kvartet je v porovnaní s prvým štýlovo značne odlišný. Začínajú sa tu už objavovať zárodoky čoskoro bohato rozvinutej polyštýlovosti. Dielo vzniklo už v Hamburgu a Schnittke v ňom použitím citátov a alúzií na staroruské spevy vyjadruje svoj vzťah k rodnému Rusku – pretože ani po emigrácii sa nikdy neprestal cítiť ruským skladateľom. Úplne odlišný zvukový svet sa poslucháčovi otvára v treťom sláčikovom kvartete z roku 1983: skutočný karneval hudobných citácií stavia Schnittkeho na čelo priekopníkov polyštýlovej kompozície. Reminiscencie na skladby Orlanda di Lassa, Beethovena či Šostakoviča (za ktorého pokračovateľa možno skladateľa považovať) sú odkazmi na bohaté dedičstvo západnej kultúry. Štvrté, vyše polhodinové päťčasové kvarteto (1989) je zrelým završením autorovej kvartetovej tvorby, s hlbavým, introvertným charakterom. V záverečnom *Lento* sa objavujú i mikrotonálne intonácie, dosvedčujúce Schnittkeho neustálu vôľu „skúšať to inak“. Progresivnosť skladateľa, zapisujúceho „kopírujúceho“ hudbu, ktorá už – v platónskom zmysle – jestvuje, však nikdy nebola povrchová, ale dobre ukrytá v spleti tej štruktúre skladieb.

Schnittkeho sláčikové kvarteta sú interpretačne veľmi náročnými dielami – aby mohol vyniknúť kinetický a expresívny charakter jeho hudby, v ktorej sa „niečo deje“, vyžadujú od hráčov absolútnu rytmickú a najmä intonačnú presnosť, spolu so schopnosťou vystihnúť všetky dynamické odtienky. Kronos Quartet tieto vysoké kritériá

spĺňa a nesklamal moje očakávania – miestami si človek naozaj povie: takto živo a s nasadením sa musí hrať súčasná hudba, aby mohla poskytnúť skvelý poslucháčsky zážitok a byť prijímaná s obdivom! Nahrávka tohto špičkového telesa (doplnená navyše o prearanžovanú časť z *Concerta pre miešaný zbor*) je poctou nezabudnuteľnej osobnosti.

SLAVOMÍR KREKOVIČ



ARNOLD SCHÖNBERG, FRANZ SCHUBERT KLAVIERSTÜCKE

Thomas Larcher
ECM New Series, 1999, 465 136-2,
distribúcia DIVYD

Vydareným dramaturgickým činom bolo zostavenie repertoáru striedavo z diel Schuberta a Schönberga v rámci jedného CD. Spoločným menovateľom sú názvy – klavírne kusy obidvoch skladateľov s výnimkou poslednej skladby – Schubertovho *Allegretto c mol D 915*. Konštelácia Schubertových *Troch klavírnych kusov D 946* (es mol, Es dur, C dur) z rokov 1828 (*Allegretto c mol* je z roku 1827), Schönbergových *Troch klavírnych kusov op. 11* z roku 1909 a o dva roky neskôr skomponovaných *Šiestich malých klavírnych kusov op. 19* vytvára viac ako 80-ročný časový odstup, ktorý je priestorom na porovnanie dvoch odlišných epoch s možnosťou sledovať vnútorný vývoj klavírnej hudby na príklade jedného hudobného druhu v dvoch rozličných skladateľských stvárneniach. Na druhej strane ich však spája nielen názov skladby, ale aj celkové poňatie klavírneho kusu, tak ako to vyjadril Gert Jonke v buklete: tieto diela sú *Nachtstücke* – v zmysle nefalšovanej intimity, príznačne pre všetkých trinásť skladieb tohto CD.

Schubertove *Klavierstücke D 946* nie sú v hudobnej literatúre také známe ako Schönbergove skladby toho istého názvu. V repertoári klavírnych interpretov zvyčajne prevláda buď závažnejšia forma sonáty alebo moments musicaux, ktoré sú vďačným prídavkom či kontrastom k „veľkým“ dielam klavírnej literatúry. Schubertove *Klavírne kusy* vďaka svojej intimitosti a „pebravúrnosti“ nie sú považované za „vďačné“ číslo v repertoári – dnešný poslucháč väčšinou nemá pochopenie pre časový rozsah a časté opakovania úsekov v rámci skladby. To je ale osud takmer celého Schubertovho klavírneho diela.

Schönbergove *Tri klavírne kusy op. 11* a v tom istom roku skomponovaných *Päť orchestrálnych kusov op. 16* sa často spomínajú ako prvé diela, v ktorých sa naplno prejavila voľná atonalita. O dva roky neskôr skomponoval Schönberg *Šesť malých klavírnych kusov op. 19*, ktoré prinášajú opäť niečo nové, čo ovplyvnilo celú nasledujúcu generáciu. Ide o krátku, „aforistickú“ formu, kde na malej ploche (maximálne do dvoch minút) skladateľ dokáže vystihnúť atmosféru – dokonale ukážku koncentrovanej hudobného výrazu. Atomická štruktúra, fragmentárnosť, premyslená a pritom navonok improvizovane pôsobiaca forma Schönbergových *Šiestich malých klavírnych kusov* sú ukážkou umelckej „skratkovitosti“, na ktorú nadviazal vo svojej tvorbe hlavne Webern. Statický farebný zvuk posledného klavírneho kusu spolu s časťou už spomínaných *Piatich orchestrálnych kusov op. 16* zase ovplyvnili vznik tzv. *Klangfarbenmelodie*.

Interpretácia Thomasa Larchera je veľmi precízna, so snahou o presné vyjadrenie notového zápisu. Jeho chápanie klavírnych kusov oboch skladateľov sa vyznačuje najmä zmyslom pre intimitu týchto diel. V Schönbergových skladbách (najmä v *Šiestich malých klavírnych kusoch op. 19*) navyše vynikne jeho zmysel pre diferencovanosť tvorby klavírneho zvuku. Škoda, že o vynikajúcom klaviristovi nejdeme v buklete ani zmienku.

ELENA KMEŤOVÁ



WORKS FOR CLARINET SHARON KAM MEETS KRZYSZTOF PENDERECKI

Sharon Kam, Tamar Golan, Czech Philharmonic Orchestra / Krzysztof Penderecki
Teldec 1999

Svetoznámeho poľského skladateľa Krzysztofa Pendereckého (nar. 1933) treba zvlášť predstavovať. Na uvedenom CD sa prezentuje nielen ako skladateľ svojimi štyrmi dielami, ale aj ako dirigent, pričom do tohto projektu zaradil aj jednu skladbu Witolda Lutosławského.

Penderecki prekonal vo svojej tvorbe veľkú štýlovú premenu od avantgardných sonoristických diel 50. a 60. rokov k neoromantickým a neoklasicistickým prejavom (od konca 70. rokov), ktorá sa v širšom kontexte štýlovej orientácie hudby druhej polovice 20. storočia spája s poj-

mom postmoderna. Penderecki sa vo zvýšenej miere zaoberá tradičnými cyklickými formami (sonáta, symfónia, koncert, suita), pričom hľadá nové riešenia v tvarovaní materiálu, ktorý podmieňuje formu. Veľmi často tak používa vo svojich koncertoch a symfóniách jednočasťové formy, ktoré sú vnútorne členené na kontrastné úseky, predsa však tematicky prepojené na spôsob variačnej a kontrapunktickej práce. Aj keď pre mňa osobne sú oveľa zaujímavejšie Pendereckého diela z 50. a 60. rokov, skláňam sa pred jeho imagináciou a majstrovskou schopnosťou nadviazať a rozvinúť tradíciu európskej koncertantej a symfonickej hudby.

Koncert pre klarinet a orchester je transkripciou originálnej verzie *Koncertu pre flautu a orchester* z roku 1993 a vznikol na objednávku Českej filharmónie, ktorá ho uviedla v roku 1996 v pražskom Rudolfiné s izraelskou klarinetistkou Sharon Kam pod taktovkou autora. Na CD vychádza jeho nahrávka vo svetovej premiare. Dielo je jednočasťové, na môj vkus až príliš späté s klasicisticko-romantickou tradíciou. Pútavé sú najmä úseky s využitím bicích nástrojov a zvláštnych sonoristických kvalít sólového nástroja i orchestra (4. a najmä 6. úsek).

Sinfonietta No. 2 (1994) je snád ešte viac spätá s tradíciou. Tvoria ju štyri časti: *Notturmo*, *Scherzo*, *Serenade* v rytme valčka a *Rozlúčka*, príbuzná s prvou časťou a uzatvárajúca cyklus. *Sinfonietta* je tiež druhou verziou a vznikla úpravou pôvodného *Kvarteta pre klarinet, husle, violu a violončelo* (1993).

Príležitostnou trojminútovou skladbičkou je *Prelude pre sólový klarinet*, ktoré autor napísal roku 1987 k 40. narodeninám skladateľa Paula Pattersona. Kompozičný princíp tvorí postupné rozvíjanie tematickej práce od jedného cez dva tóny a postupne narastajúce skupinky-motívy (medzi nimi pauzy) s gradujúcou a melodicky stúpajúcou tendenciou až k vrcholu, umiestnenom približne v zlatom reze, odkiaľ sa proces pomaly odbúrava a dynamicky zvoľňuje až k záveru.

Úplne iný výrazový svet predstavujú *Tri miniatúry pre klarinet a klavír* (1956), ktoré Penderecki skomponoval ako dvadsaťtriročný, ešte počas štúdií kompozície u Malawského v Krakove. Každá miniatúra predstavuje koncízny a brilantným spôsobom svoj vlastný svet, ktorý je porovnateľný s webernovskou vecnosťou

(desubjektívizáciou), zmyslom pre skratkovitosť a koncentrovanosť výpovede.

Witold Lutoslawski (1913–1994) napísal svoje *Preludia taneczne* pre klarinet a klavír (1954) ešte v prvom kompozičnom období pred svojimi slávnym sonoristickým obdobím, ktoré otvárajú jeho *Jeux vénitiens* začiatkom 60. rokov. *Tanečné prelúdiá*, ktoré sú v obsadení pre klarinet, bicie nástroje, harfu, klavír a sláčiky druhou verziou z roku 1955, svojím príklonom k ľudovým piesňam a intonáciám odrážajú na jednej strane nutnosť prispôbiť sa dobovým požiadavkám, ktoré súviseli s tzv. metódou socialistickeho realizmu, na strane druhej autorovu schopnosť vytvoriť umelecky hodnotné dielo, ktoré nie je jednoduchým prepracovaním ľudových piesní, ale individuálnym autonómnym umeleckým výtvorom, reflektujúcim už v tom čase Lutoslawského zmysel pre dômyselnú inštrumentáciu a zvukovo-farebnú imagináciu.

Dramaturgia CD v podaní renomovanej mladej izraelskej klarinetistky Sharon Kam, litovského klaviristu Itamara Golana, Českej filharmónie pod taktovkou Krzysztofa Pendereckého, autora väčšiny diel, znesie vysoké kritériá hodnotenia.

ZUZANA MARTINÁKOVÁ



NICOLAUS HARNONCOURT A CELEBRATION

Teldec 1999, 3984-28405-2

Pri príležitosti významného životného jubilea svetoznámeho dirigenta Nicolaua Harnoncourta pripravila jeho „domáca“ nahrávacia spoločnosť Teldec výberové CD. Zahŕňa len malú časť Harnoncourtovej mimoriadne obsiahlej diskografie s vymedzeným repertoárom hudby obdobia klasicizmu a romantizmu. Keďže ide výlučne o nové nahrávky (väčšina hudby je vyselektovaná z nahrávok za posledné dva roky), ponúka sa nám jedinečná šanca zachytiť prierez určitým obdobím Harnoncourtovej umeleckej tvorby, zhodou okolností v historicky významnom čase prelomu milénia.

Nicolaua Harnoncourta môžeme bez akýchkoľvek obáv zaradiť k zakladateľom hnutia starej hudby, ktorého rozhodujúci vplyv na vývoj a momentálny stav interpretácie starej hudby dnes azda nikto nepopiera. Napriek tomu, že vznik a existencia

historicky poučeného interpretačného prúdu vytvorila na poli interpretácie dva svety, jedného z jej zakladateľov Nicolaua Harnoncourta môžeme sotva zaradiť do niektorého z nich. Vo svetle dôsledného aplikovania základných interpretačných východísk stojí Harnoncourt niekde medzi, balansuje tak, ako to dokáže len silná osobnosť. Výsledkom sú nielen jedinečné koncerty, nahrávky, ale tiež skutočnosť, že ho akceptuje odborná i laická verejnosť. Na jednej strane očisťuje starú hudbu od preromantizovaných koncepcií posledných dekád, na druhej strane sa pokúša kombinovať moderné nástroje s dobovými (čím narúša prirodzenú dynamickú rovnováhu medzi nástrojovými sekciami). Princíp interpretovania akejkoľvek starej hudby na dobovo kompatibilných nástrojoch dôsledne dodržiava len po obdobie vzniku Haydnovej tvorby. Mozartova hudba je akýmsi prísedníkom, od ktorého Harnoncourt pri uvádzaní hudby autorov nasledujúcich generácií používa výlučne moderné orchestre.

Produkcija Nicolaua Harnoncourta je diskutabilná nielen z hľadiska štýlu, ale aj z hľadiska použitia pôvodných notových materiálov. Pozitívom na poli štýlu je odstránenie plošného, veľkého a nervného vibrata, a to dokonca u prestížnych moderných orchestrov, akými sú napríklad Berliner Philharmoniker, Chamber Orchestra of Europe alebo Royal Concertgebouw Orchestra. Málo počuteľný (ak vôbec) je však prienik typických črt barokovej interpretačnej praxe do hudby neskorších období (tento prienik je historicky preukázaný). Celková Harnoncourtova nedôvera k muzikológom (vôbec sa tým netají) pramení zrejme z faktu, že ich výsledky a podnety sa v základných bodoch nekryjú s jeho vlastnou (subjektívnou) hudobnou filozofiou. Potom však Harnoncourtova práca s modernými orchestrami nemôže byť celkom totožná s pôsobením a vplyvom jeho kolegov Johna Eliota Gardinera a Rogera Norringtona, ktorých výsledky z hľadiska interpretácie starej hudby (smerom k hráčom spomínaných moderných orchestrov) presahujú do výchovno-vzdelávacích dimenzií.

Zo svojho repertoára Harnoncourt úplne vylúčil Mahlerovu a Berliozovu hudbu. Nie je teda ani na tomto CD, na ktorom však nájdeme vybrané časti z vrcholných diel Josepha Haydna, W. A. Mo-

zarta, Ludwiga van Beethovena, Felixa Mendelssohna Bartholdyho, Franza Schuberta, Roberta Schumanna, Johanna Brahmsa, Antonína Dvořáka, Antona Brucknera a Johanna Straussa v jedinečnej interpretácii kontroverzného, ale nesporne vynikajúceho Nicolaua Harnoncourta.

RÓBERT ŠEBESTA



DANIEL BARENBOIM AND GUESTS

TRIBUTE TO ELLINGTON

Daniel Barenboim

Don Byron, Dianne Reeves

Teldec 1999, 3984-25252-2

Ak podľahneme pokušeniu škatulkovania, môžeme Ellingtonovu hudbu zadeliť do štyroch základných kategórií: jungle style, mood style, koncertný koncept rozsiahlejších kompozícií, mainstreamová swingujúca big bandová podoba. Z rôznorodých podnetov si Daniel Barenboim a ním angažovaný skvelý (a pre mňa vonkoncom neznámy) aranžér Cliff Colton vybrali z toho jedinú polohu „náladového štýlu“. Do daného rámca nezapadli len skladby na to priam preurčené (*Mood Indigo*, *Sophisticated Lady*, *Prelude To A Kiss*, *In A Sentimental Mood* a i.), ale komornú tklivú atmosféru získali aj typické odpichové „swingovky“ (*Do Nothing Till You Hear From Me*, *Satin Doll*, *Take The A Train* a i.) a na lyrické „pesničky“ aktéri CD preklasifikovali aj časti z Ellingtonových suit (*Star Crossed Lovers* zo shakespeareovskej suity *Such Sweet Thunder*, *Zweet Zurzday* zo *Suite Thursday* a i.). Zaujímavé je, že nielen aranžér, ale aj členovia orchestra sú dokonale neznámi (ich anonymitu neodhaľuje ani inak podrobný sprievodný text) a pritom ich výkon je maximálne kompetentný. Je dosť možné, že ide o hudobníkov, s ktorými Daniel Barenboim spolupracuje ako dirigent a klavirista artificijálnej hudby a majú s ním spoločný vzťah k Ellingtonovi (podľa amerického zvuku ansámblu by mohlo ísť o okruh hudobníkov Chicago Symphony Orchestra, kde Barenboim pôsobí ako šéfdirigent).

Daniel Barenboim pre nás nečakaným spôsobom rozmnožil rady „klasikov“ s jazzovým výletom. Ak sú pre väčšinu jeho kolegov príležitostné prieniky do sveta jazzu vítanou príležitosťou na bezstarostné, relaxované muzicovanie bez prísnejších ambícií, Barenboim pristupuje

k Ellingtonovi s veľkou úctou, autencizujú a dôkladnou znalosťou jeho hudobného myslenia vrátane detailov typických ellingtonovských klavírných postupov. Nepodlieha pokúšaniu prezentovať svoju fenomenálnu nástrojovú techniku a rovnako má evidentné zábrany púšťať sa do štandardných improvizovaných sóľ (obmedzuje sa na maximálne 16-taktové ad hoc predeľy), keďže nič iné ako špičková úroveň mu nie je dost dobré. Rozsiahlejšie sólové pasáže projektu obstarali dvaja hostia, ktorí majú na súčasnej jazzovej scéne prominentné postavenie. V prvom rade je to nesmierne zaujímavá osobnosť súčasného jazzu: Don Byron. Ten sa asi posledné tri roky umiestňuje v anketách odborných časopisov ako najlepší klarinetista (mestrieda saxofóny) a v decembrovej čitateľskej ankete Down Beatu bola jeho prevaha priam drvivá. V našom odbočení od recenzovanej platne ešte poznamenajme, že Byron predstavuje nesmierne zaujímavý nový typ černošského intelektuála, ktorý sa necíti determinovaný svojím pôvodom a predstavuje opozíciu proti „čistému“ jazzu (kuriozitou je, že v začiatkoch kariéry viedol skupinu Klezmer Conservatory Band, hrá súčasnú komornú hudbu, ragtime, avantgardný rock a jazz rôznych období). Ellingtonova hudba patrí k prioritám Byronovho záujmu a jeho spôsob hry v mnohom pripomína Jimmyho Hamiltona. Dve skladby, v ktorých je dominantným sólistom (*Caravan*, *Zweet Zurzdavy*), sú azda najsvetlejšími momentmi projektu. Druhý hosť – speváčka Dianne Reeves je jednou z najvýraznejších osobností jazzového spevu uplynulého desaťročia (v už citovanej ankete Down Beatu sa umiestnila v kategórii speváčok ako tretia) a tri piesne, ktoré na CD spieva, dokazujú, že zo speváčok novej generácie azda najdokonalejšie absorbovala odkaz veľkých predchodkýň. Tentoraz v jej emocionálne naliehavom prejave akoby pokračovalo nezabudnuteľné podanie balád v duchu postupov Sarah Vaughanovej.

Pocta Ellingtonovi je v dnešnom účelovom svete výnimočným projektom nezisťnej lásky. Dáva možnosť pocítiť spolu s Barenboimom a ostatnými účinkujúcimi spolupatričnosť vyplývajúcu zo spoločných spomienok na hudbu veľkej osobnosti kultúry 20. storočia.

IGOR WASSERBERGER


COMPAY SEGUNDO CIEN AÑOS DE SON

Warner Music, 3984266932/199

Kompilačné CD *Cien Años De Son* (Sto rokov zvuku / sonu), obsahuje 15 skladieb, ktoré v rokoch 1995–1997 nahral spevák a gitarista Compay Segundo. Tento 92-ročný Kubánek je hviezdou v Paríži. Keď sa objaví na pódiu Olympie, je vždy vypredaná hala. Segundo nie je jediným takýmto zjavom na súčasnej mape pop music. Dnes už môže začať kariéru aj Matuzalem, čo sa dá považovať za pozitívny obrat v šoubiznise, smerujúci k zrovnoprávneniu generácií a rás.

COMPAY SEGUNDO CIEN AÑOS DE SON



Kubánsky hudobno-tanečný štýl *son* má naozaj sto rokov – dokonca viac. Vznikol v Oriente, vo východnej časti ostrova Kuba, a má rozličné formy. Základy sonu položili začiatkom 19. storočia utečenci z Haiti. Boli to černoši a Francúzi, ktorých hudba sa premiešala s hudbou španielskou. Perkusívne nástroje – bongó, maracas, guiro – majú afrických predkov, malá gitara tres predkov španielskych. Keď son vyrástol, obklopili ho ďalšie nástroje – marimbula, husle, klavír, trúbky, flauty. Segundo je tradicionalista, patrí k elite kubánskych trubadúrov (trovadores). Jeho starecký hlas nabitý citovosťou sa chveje nad lahodným zvukom akustických gitár. Melodická stavba je jednoduchá, tradičná až na kosť. Piesne sa rýchlo vrývajú do pamäti. Možno preto oslovia väčšinu poslucháčov.

Sú to najmä radostná *Hey Caramba* s hitovým refrénom ideálne sa hodiacim do reklamného šotu na kubánsku tému, alebo evergreen *Chan Chan*, spopularizovaný pred tromi rokmi prvým albumom zoskupenia Buena Vista Social Club, na ktorom zohral Compay Segundo úlohu lídra. Pesničkovou perlo je *Orgullecida*, balada žánru „influencia“ vznikajúceho v rozpätí 30.–40. rokov pod vplyvom jazzu, ragtime a blues. Segundo ho pretvoril do fúzie bolera s blues. V dvoch citli-

vých baladách zvýšil Segundo pobobivosť duetom so speváčkou Omarou Portuondovou.

Ja som si z albumu *Cien Años De Son* vybral šesť nahrávok do zbierky nestarnúcich melódií. Nie je to málo. Takýmto množstvom sa v mojej domácej diskotéke pýšia len veličiny, preto tento album odporúčam čitateľom, ktorí by dostali chuť na kubánsku pop music. Alebo na world music?

MIRO POTOČEK



YAT-KHA

DALAI BELDIRI


Wicklow 1999, 0902663351-2

Opäť na seba upozornil Albert Kuvezin, muž, ktorý v roku 1990 na festivale Hlas Ázie v meste Alma Ata ohúrnil aj takú celebritu, akou je producent Joe Boyd. Kuvezin sa nestal doma v Tuve prorokom, ale podporilo ho fínske Globálne hudobné centrum vydaním jeho debutového albumu *Yenisei Punk* (1995), s alternatívnym rockom, rešpektujúcim tuvanskú tradičnú hudbu i dejiny, takže nechýbali ani nové verzie sovietskych budovateľských piesní v interpretácii, z ktorej by behal mráz po chrbtoch aj vyznávačom kultu slovin-ských Laibach. *Yenisei Punk* znel ponuro, tajomne, takmer ako etnický variant punk-metalu. Nie nadarmo si trio Yat-kha pozvali na vlastné vystúpenia skupiny Napalm Death a Shamen. Kuvezin potom v Anglicku vyučoval techniku tuvanského hrdelného spevu. Jeho basové tóny dunia, akoby vychádzali z hrdla stometorového obra, čo potvrdili členovia Ghymes, keď uvideli jeho predstavenie na fínskom festivale world music (na ktorom tiež účinkovali). Už sa zdalo, že Albert Kuvezin je iba sezónnou atrakciou, ale tento rok mu druhý album s názvom *Dalai Beldiri* vydala firma Wicklow, ktorej šéfuje Paddy Moloney, gajdoš írskych deduškov Chieftains. Kuvezinovu skupinu Yat-kha tvoria traja hudobníci: Albert Kuvezin, ktorý hrá na elektronické a akustické gitary, bendžo shanzi, khome (druh drumble), Aldyn-ool Sevek, majster viachlasného alikvotného hrdelného spevu a hráč na husle morin-huur a spevák a bubeník Zhenyn Tkach'v. Ostré metalové hrany sú obrúsené, elektronické gitary rezonujú striedmo, bez náznaku pozérstva. Naznačujú, čo má a čo nemá hudba prírodných národov spoločne s rockom. Paralela s Jimi Hendrixom či King Crimsom je zrejmä. Možno, že takúto

hudbu by hral Robert Fripp, keby bol Tuvancom. V popredí je lyrika, ponorenie sa do nádhernej prírody južnej Sibíri. Pieseň *Khaldak-khamar* ospevuje stavbu cesty, pretínajúcej zasnežené vrchy Tannu-ola, a drinu robotníkov. Táto cesta spojila Kyzyl (metropolu Tuvy) s Mongolskom. Text pôvodne napísal generálny sekretár komunistckej strany bývalej Tuvanskej ľudovej republiky. Rytmus najrockovejšie znejúcej nahrávky *Dyngyldai* pripomína kónský galop a slová sa kriticky dotýkajú industriálnej spoločnosti. Skladba *Ydyk buura* je venovaná Kaigalovi – tuvanskému Robinovi Hoodovi. Skrátko, láska k vlasti je prítomná všade: „Ó, rodný môj kraj! Dobytok sa pasie na radostné kvitnúcich lúkach“ (Höndergei). Už len plačlivo zanôtiť „dedinka v údolí, malé domčeky“ a – sme doma.



Lenže Západ sa týmto údernicko-vlasteneckým piesňam nepomieva. Sú podávané s úprimnosťou, nadhľadom a vyznievajú originálne. V jazyku anglickom neznie ani slabika a z celého projektu cítiť odstup od angloamerckej rockovej scény. Priam vtlačá do mysle úvahu o alternatíve budúceho smerovania rocku. Že by cesta viedla týmto smerom? Záverečná, desiatu skladba *Sodom i Gomora* je skobou zatľčenou na vrchole tejto úvahy. Vznikla hlboko v tajge. Medzi prítokmi rieky Jenisej totiž existuje zopár dedín obývaných tzv. starovercami, pôvodnými obyvateľmi, ktorí podľahli tlaku pravoslávnej cirkvi. Evokuje dobu Rasputina, pochod popov. Kuvezin najprv šeptom, modlitebne spieva, potom zníži tónový rozsah pod obvyklé možnosti basových spevákov a nakoniec kvíli, chrčí a „reve“ celé trio. Oznamuje rockovému Babylonu v jazyku ruskom, že prichádza zo Sodomy a prináša spasenie. Hm, zvláštni spasitelia. Asi ich postihne osud väčšiny spasiteľov – nepochopenie tých, čo majú byť spasení.

MIRO POTOČEK


HUDOBNÝ ŽIVOT - OBSAH 31. ROČNÍKA (1999)

ŠTÚDIE, ANALÝZY, ÚVAHY

Berger, R.: Inventúra 1999. Mr. Lynch či Herostratos. Predvianočné poznámky o závere medzinárodného festivalu Melos-Étos	12/20-24
Blaho, J.: Z opernej histórie I. Pred bránami opernej metropoly	4/32-33
Blaho, J.: Z opernej histórie II. Viedenské primadony v SND	5/32-33
Blaho, J.: Z opernej histórie III. Hviezdne večery v SND	6/36-37
Blaho, J.: Z opernej histórie IV. Legenda o dramaturgii	7-8/44-45
Blaho, J.: Z opernej histórie V. Zabudnutí rodáci?	9/34-35
Blaho, J.: Z opernej histórie VI. Českí speváci v SND	10/35-36
Blaho, J.: Z opernej histórie VII. Diamantový lesk „učňovských rokov“ Lucie Poppovej	11/38-39
Blaho, J.: Z opernej histórie VIII. Osobnosti svetovej opery v SND. Mosty	12/36-37
Dianovský, C.: Fryderik Chopin (1810-1849)	10/28-30
Draxler, V.: Orchester z éteru I, II	11/41-43; 12/38-40
Evrard-Bojnanská, Z.: Yehudi Menuhin. Virtuóz storočia – sláčík tolerancie	7-8/40-42
Francis Poulenc. K 100 výročiu narodenia takmer neznámeho skladateľa	5/20-21
Horkay, T.: Grazyna Bacewiczová (1913-1969)	12/48
Horkay, T.: Mieczysław Karłowicz (1876-1909)	11/46-47
Chalupka, L.: Od diela k dielu. Alexander Albrecht. Tri básne z cyklu Marientleben R.M. Rilkeho pre soprán, miešaný zbor a orchester	4/13-16
Chalupka, L.: Od diela k dielu. Alexander Moyzes. Dychové kvinteto B dur op. 17	5/16-19
Chalupka, L.: Od diela k dielu. Alexander Moyzes. 1. symfónia D dur op. 4/31	1-2/16-18
Chalupka, L.: Od diela k dielu. Dezider Kardoš. Suita pre klavír č. 2 op. 5	9/9-11
Chalupka, L.: Od diela k dielu. Eugen Suchoň. Baladická suita pre orchester (klavír) op. 9	7-8/12-16
Chalupka, L.: Od diela k dielu. Eugen Suchoň. Kvarteto pre husle, violu, violončelo a klavír op. 6	3/12-15
Chalupka, L.: Od diela k dielu. Eugen Suchoň. Sonatina pre husle a klavír op. 11	10/11-14
Chalupka, L.: Od diela k dielu. Eugen Suchoň. Žalm zeme podkarpatskej. Kantáta pre tenor, miešaný zbor a orchester op. 12	11/15-18
Chalupka, L.: Od diela k dielu. Jozef Kresánek. Trio pre klavír, husle a violončelo	12/13-15
Chalupka, L.: Od diela k dielu. Ladislav Holoubek. Piesne ľúbostné pre soprán (tenor) a klavír (orchester) op. 11	6/12-15
Martináková, Z.: Kapitoly z hudby 20. storočia. David Hykes.	10/37-40
Martináková, Z.: Kapitoly z hudby 20. storočia. George Crumb	12/44-47
Martináková, Z.: Kapitoly z hudby 20. storočia. Giacinto Scelsi	11/48-50
Piaček, M. - Zagar, P.: Orchester – čo s ním?	1-2/40-41
Starosta, M.: Umenie klavírnej hry. Béla Bartók	4/17-19
Starosta, M.: Umenie klavírnej hry. Carl Adolf Martienssen	1-2/19-23
Starosta, M.: Umenie klavírnej hry. Grigorij Michailovič Kogan	3/16-18
Zvara, V.: Richard Strauss (1864-1949)	9/30-32

KONCERTY

Bárdiová, M.: Bellovský koncert v Liptovskom Mikuláši	11/33-34
Bárdiová, M.: Hudba nestorov	11/33
Berger, I.: Koncert v opere	5/28-29
Berger, I.: Koncerty v Mirbachu	7-8/25-26; 9/15
Berger, I.: Nedel'né matiné	5/26-28

Berger, I.: Orchester Komornej opery	3/27
Berger, I.: Z nedel'ných matiné	4/26-27
Blahynka, M.: ŠKO vo Viedni	5/29
Cenková, K.: Klavírný recitál Vladimíra Martinku	5/30
Čížik, V.: Dni Európy	7-8/24
Čížik, V.: Dni Európy '99. Capella Instropolitana, Konvergencie	6/22-23
Čížik, V.: Ešte k letu	10/22
Čížik, V.: Klavír v Klariskách	7-8/24-25
Čížik, V.: Koncerty v Mirbachu	7-8/25; 9/14
Čížik, V.: „Mirbach“ do novej sezóny	10/22
Čížik, V.: Nevšední absolventi	6/23-24
Čížik, V.: Viedeň – Bratislava	4/27-28; 5/28; 6/21
Čížik, V.: Z nedel'ných matiné v Mirbachovom paláci	3/25-26
Demo, O.: Eugen Suchoň a ľudová pieseň	10/22-23
Javorský, I.: Dva pozdravy z aprílovej Reduty	5/26
Javorský, I.: Tri filharmonické večery	1-2/28-30
Javorský, I.: Z filharmonických koncertov	4/25-26
Kačic, L.: Dni Európy '99. Collegium flauto dolce	6/21-22
Kačic, L.: Musica aeterna	7-8/22
Kačic, L.: Musica aeterna v máji	6/21
Kačic, L.: Viedeň – Bratislava	7-8/22-23
Krekovič, S.: Fergusonova spomienka na Gershwinu	1-2/31
Krekovič, S.: Z nedel'ných matiné v Mirbachovom paláci	3/26-27
Kupkovič, L.: V stredobode záujmu: kontrabas	4/29
Lenártová, Z.: Začiatok koncertnej sezóny Štátnej filharmónie Košice	11/32-33
Martináková, Z.: Jubilejný koncert. Z tvorby Roberta Sutura	4/28-29
Medelský, B.: Jeruzalem Lyric Trio	9/15
MT: Dva pozdravy z aprílovej Reduty	5/26
Puškášová, M.: Dni poľskej hudby v Bratislave	7-8/23-24
Puškášová, M.: Radosť z hrania	6/23
Puškášová, M.: Z Reduty do Stoky	5/30
Rajterová, A.: „Premiérový“ Beethoven	6/24-25
Serečinová, A.: „Škampa quartet featuring Bittová?“	6/25
Šályová, S.: K jubileu VŠMU	12/30
Šályová, S.: Pocta Turinovi	12/30
Šebesta, R.: Viedeň – Bratislava	4/28
Šebová, E.: Absolvovaný koncert Michala Stáhela	7-8/26
Unger, P.: Dni chorvátskej kultúry	12/29
Ursínyová, T.: Koncert Miroslava Dvorského	12/29
Ursínyová, T.: Piano Bratislava	1-2/30-31

FESTIVALY, SÚŤAŽE, PREHLIADKY

Altán, Š.: ABB '99	7-8/27
Altán, Š.: BHS. Zborový úvod	10/18-19
Altán, Š.: Festival slovenskej zborovej tvorby predsa bol	12/28
Berger, I.: BHS. Komorné koncerty	11/20-21
Berger, I.: Týždne židovskej kultúry vo Viedni	12/27
Blaho, J.: Talianske festivalové leto 1999	9/23-24
Čížik, V.: Detská klavírna súťaž J.N. Hummela	12/3
Čížik, V.: Kultúrne leto v Bratislave	9/25
Čuchran, V.: Baltika – Garmonika v Sankt Peterburgu	6/5
Demo, O.: Folklorný festival Východná 1999	9/27
Dohnalová, L.: BHS. Dve komorné potešenia	10/19-20
Dohnalová, L.: BHS. Očakávaná premiéra. Český orchester a step	11/19-20
Dohnalová, L.: Bratislavská hudobná jar	6/26-27
Dohnalová, L.: Melos-Étos. Tri pohľady na festival	12/18-19
Elschek, O.: Grand Prix Svetozára Stračina	10/26-27
Frederiksen, O.: Prix Italia 1999	11/30-31
Horkay, T.: Melos-Étos. Tri pohľady na festival	12/16-17
Hrušovský, I.: Suverénne víťazstvo protinožcov. Veľká cena Slovenska – 2. medzinárodná súťaž speváckych zborov Trenčianske Teplice	9/28-29

Chalupka, L.: Melos-Étos. Tri pohľady na festival	12/17-18	Varga, J.: Prsteň v Budapešti	3/23
Javorský, I.: BHS. Prefestivalové vyznania	10/15-18	Varga, J.: Súčasné opery v Budapešti	5/24
Jurčo, M.: Lumen.	6/28-29	Zvara, V.: Marco Polo na opernej scéne	6/19
Kačic, L.: BHS. Mozarabské spevy	11/21-22	Zvara, V.: Stravinského Osud zhýralca na scéne viedenskej Komornej opery	4/24-25
Kačic, L.: Dni starej hudby '99	12/25-26		
Kalinayová, J. - Lehotská, M.: Mozartov týždeň '99	7-8/28		
Karlíková, M.: Čírenie talentov '99	6/6		
Kákoní, R.: Tvorivá akordeónová dielňa Dolný Kubín	4/6		
Kokavec, M. - Šályová, S. - Vujic, I.: Varšavská jeseň '99	11/28-29		
Krák, E.: Banskobystrické Hudobné salóny	6/28		
Litschauerová, N.: Haydn v Eisenstadte	10/25		
Martináková, Z.: Hudobné salóny	7-8/30-31		
Medňanská, I.: Trenčianske Teplice po festivale	9/26-27		
Polakovičová, V.: Kultúrne leto v Bratislave	9/26		
Polakovičová, V.: 4. medzinárodná klavírna súťaž Johanna Nepomuka Hummela	7-8/34-36		
Puškášová, M.: BHS. MTMI - jubilejne	11/22-23		
Puškášová, M.: Večery novej hudby	7-8/32-34		
Rajterová, A.: Salzburg - okná dokorán	9/20-21		
Ruščin, P.: Medzinárodný organový festival v Košiciach '99	11/26-27		
Sedlár, M.: Trnavské organové dni '99	11/25-26		
Serečinová, A.: 36. medzinárodný televízny festival Zlatá Praha	6/32-35		
Schmidtová, A.: IX. stredoeurópsky festival koncertného umenia	5/7-8		
Štruhárová, S.: Cithara aedicularae '99 Nitra	11/24-25		
Šebesta, R.: BHS. Stará hudba	11/21		
Šebesta, R.: BHS. Z tvorby Francisa Poulenca	10/20-21		
Unger, P.: BHS. Tri piesňové recitály	10/21		
Unger, P.: Talianske festivalové leto 1999. Arena di Verona. Sferisterio di Macerata. Rossini Opera festival Pesaro	9/22-25		
Unger, P.: Wiener Festwochen. Nenaplnené očakávania	7-8/29-30		
Urbančíková, L.: Detská klavírna súťaž v Košiciach	5/5		
Urbančíková, L.: Nezabudnuteľný festival	10/24		
Ursínyová, T.: 2. medzinárodná spevácka súťaž Lucie Poppovej	6/30-31		
Varga, J.: Záver sezóny v Bayreuth	9/17		
Vysloužil, J.: Bayreuth 1999	9/16		
Zvara, V.: Bregenz	9/18-19		

HUDBNÉ DIVADLO

Blaho, V.: Leoncavallova Bohéma	6/16
Blahynka, M.: Dve ukážky exotického divadla	12/35
Blahynka, M.: Mozartovo posolstvo dobra, krásy a ľudskosti	6/20
Dohnalová, L.: Krysař na Novej scéne	12/31
Glocková, M.: Ernani ako (farebné) hudobné divadlo	7-8/17-18
Glocková, M.: Její pastorkyňa stále aktuálna	1-2/26-27
Glocková, M.: V Banskej Bystrici uviedli svetový muzikál	3/20-21
Litschauerová, N.: Mozart na trochu inú nôtu	11/37
Marenčinová, D.: Obnovené či oprášené...?	7-8/18
Marenčinová, D.: Päťdesiat rokov spevohry v Prešove	7-8/19-20
Marenčinová, D.: Premiéra bez espritu	4/20
Marenčinová, D.: Tomu hovoríme stavovská česť	7-8/20
Polakovičová, V.: Gruberovej návrat do Francúzska	5/25
Polakovičová, V.: Predaná nevesta v Monte Carlo	9/13
Serečinová, A.: Nemý film (vs) živá hudba	3/24
Unger, P.: Fidikant ako posolstvo ľudskosti a tolerancie	3/22
Unger, P.: Kontroverzná Carmen podľa Bednárika	4/21
Unger, P.: Nová kapitola nabuccománie v SND	11/34-35
Unger, P.: Nový Mozart v starom štýle	3/19-20
Unger, P.: Pokrivkávajúci verizmus v SND	1-2/24-25
Unger, P.: Spomienky na Luciu Poppovú knižne	11/40
Unger, P.: Turíce v Berlíne zasvätené Mozartovi	6/17-18
Unger, P.: „Tutto nel mondo e burla“ alebo najtvrdší Verdiho oriešok	5/22-23
Unger, P.: Viedeň holduje grand opere	12/34
Unger, P.: Zürich - vitrína moderného operného divadla	4/22-23
Urbančová, H.: Hľadanie novej poetiky	12/32-33
Varga, J.: Gran Teatre del Liceu de Barcelona	11/36-37
Varga, J.: Hans Pfitzner: Palestrina	9/12
Varga, J.: Operné dojmy zo Sicílie	7-8/21

KONFERENCIE, SEMINÁRE, ODBORNÉ PODUJATIA

Dlháňová, B.: Tradičné stretnutie klaviristov - pedagógov	10/5
Kendrová, Z. - Grajcárová, Z.: Na margo muzikologickej konferencie v rámci BHS	10/5-6
Koptáková, S. - Žiaková, I.: Matematika a hudba	6/5
Koreňová, M.: Študentská konferencia	6/5
Kurajdová, E.: Filozofické koncepcie v hudbe a umení	7-8/31-32
Medňanská, I.: Medzinárodné hudobno-pedagogické aktivity na sklunku roka 1998	1-2/43
Pazúrik, M.: Ešte k rokovaniu 3. medzinárodného sympózia o zbo- rovom speve Cantus Choralis Slovaca '98 v Banskej Bystrici	3/6
Szórádová, E.: Muzikologická konferencia Hudobnohistorické pramene	4/6

ZO ZAHRANIČIA

Bokes, V.: Londýnsky Mozart dneška v Helsinkách	4/7-8
Evrard-Bojnanská, Z.: Hudba v Paríži. Kylián - Christie - Monteverdi. Magická Alcina	10/32
Evrard-Bojnanská, Z.: Les Indes Galantes v Paríži.	11/45, 47
Horkay, T.: List z Mníchova	9/33; 10/31; 12/42
Kákoní, R.: „Druhé housle“	1-2/44
Procházková, V.: Londýnske operné kráľovstvo	12/41
Serečinová, A.: Ladoborci. Icebreaker vo Viedni	11/51-52
Vítová, E.: Bubu ve Státní opeře	4/30
Vítová, E.: Jeremias v Národním divadle	4/30
Vítová, E.: Jeruzalémské kvarteto	11/44
Vítová, E.: Kubelíkovo trio	5/31
Vítová, E.: Leonidas Kavakos	5/31
Vítová, E.: List z Prahy	1-2/44; 3/28-29
Vítová, E.: Pád domu Usherů ve Státní opeře Praha	7-8/39
Vítová, E.: Pětletí Pražské komorní filharmonie	12/43
Vítová, E.: Pražské jaro 1999	6/38-39; 7-8/37
Vítová, E.: Prodaná nevěsta nově v Národním divadle	7-8/38
Vítová, E.: Recitál Z. Peterkové a J. Ardaševa	5/31
Vítová, E.: S Dagmar Peckovou	10/34
Zagar, P.: Made in America	10/33-34

JAZZ

Gunther Schuller o jazzovej melódii	5/37-38
Gunther Schuller o pôvode jazzovej harmónie	4/35-36
Gunther Schuller o pôvode jazzového rytmu	1-2/32-35
Gunther Schuller o pôvode jazzových foriem	3/30-32
Jurčo, M.: Fuse Jazz. Študentský jazz v Trnave	10/44
Jurčo, M.: Pane, neopúšťaj ma! Večer spirituálov	9/43
Krekovič, S.: BJD Horizont '99: Sobota a slovenskí interpreti	11/57
Rebro, A.: Bratislavské jazzové dni. Horizont 1999	11/56
Rebro, A.: Maria Schneider Jazz Orchestra vo Viedni	4/36-37
SC: Edward Kennedy „Duke“ Ellington	7-8/50-52
sc: Gunther Schuller	1-2/34-35
SC: Pezinský Jazz and Hot Dance Duel	5/42
Wasserberger, I.: Posolstvo jazzu I	4/37-39
Wasserberger, I.: Posolstvo jazzu II. Fenomén Frank Sinatra	5/39-41
Wasserberger, I.: Posolstvo jazzu III. Jazzový klasicizmus pre 21. storočie	7-8/46-48
Wasserberger, I.: Posolstvo jazzu IV. Mimohudobné väzby: finančné a organizačné marginálie	9/40-42
Wasserberger, I.: Posolstvo jazzu V. Mimohudobné väzby II: Image a fikcia	10/42-43
Wasserberger, I.: Posolstvo jazzu VI. Publicistika a knihy o jazze. 90. roky, 1. časť	11/53-55
Wasserberger, I.: Posolstvo jazzu VII. Knihy o jazze. 90. roky, 2. časť	12/50-53

WORLD MUSIC

Anketa (M. Jaslovský, I. Wasserberger, M. Potoček, P. Dorůžka, Ghymes)	1-2/36-37
as: Detour nie je žiadna obchádzka...	9/45
as: Hanibal Records	10/47
Doláková, J.: Robert Křestan a Druhá tráva World Music?	4/40
Dorůžka, P.: Nový festival na Morave	10/46
Dorůžka, P.: Průvodce po world music. Hudba budapeštské opozice a rumunských zbojníků	7-8/53
Dorůžka, P.: Průvodce po world music. Indičká hudba v Evropě	12/54
Dorůžka, P.: Průvodce po world music. Indie a Pákistan	11/58
Dorůžka, P.: Průvodce po world music. Keltská hudba	9/44-45
Dorůžka, P.: Průvodce po world music. Skandinávie	6/42-43
Dorůžka, P.: Průvodce po world music. Židovská hudba	10/45
Krekovič, S.: Vlasta Redl a skupina „Která se jmenuje každý den jinak“	5/43
Mačák, I.: Prekračovanie hraníc v hudbe. Meditácia a imaginácia	4/41
Pekáriková, M.: Na Morave hudba v pohybe. A na Slovensku?	12/55
Potoček, M.: Dychová hudba ako tanečný underground	11/59
Potoček, M.: World Music Live	10/46
Serečinová, A.: Hviezda Dobrofestu	9/46
Serečinová, A.: World Music vo viedenskom Konzerthause. Stepanida Borisova a Pavel Fajt	7-8/54

RECENZIE CD

Berger, I.: Rachmaninov Live in Bolshoi	5/44
Blahynka, M.: Václav Jan Tomášek. Eclogues	9/49
Burlasová, S.: Nejstarší zvukové záznamy moravského a slovenského lidového zpěvu (z folkloristické činnosti Leoše Janáčka a jeho spolupracovníků). Moravský a slovenský lidový zpěv 1909-1912	1-2/46-48
Čížik, V.: Len ty jediná. Operetné melódie	11/62
Dohnalová, L.: Fryderyk Chopin. Balady	9/50
Dohnalová, L.: Fryderyk Chopin. Complete Works. Polonezy 1	9/49-50
Horkay, T.: Mozart, Reger, Busoni. Music for Two Pianos	12/56
Horkay, T.: Piano Compositions by Wolfgang Amadeus Mozart	11/60
Chalupka, L.: Antonín Dvořák. Sláckové kvarteta - č. 4 e mol (sine op.), č. 5 f mol op. 9. Panochovo kvarteto	5/45
Chalupka, L.: Erotikon	7-8/55-56
Jiránek, J.: Fibich. Moods, Impressions and Reminiscences. Marián Lapšanský, klavír	1-2/45-46
Jurčo, M.: Berco Balogh. Hallo, Frankie Boy	7-8/59
Jurčo, M.: Marek Brezovský - Oskar Rózsa. Hrana	6/46
Kačic, L.: Jakub Jan Ryba. Pastorely, Česká mše vánoční	9/47-48
Kačic, L.: Masopust již nastal	9/51-52
Kačic, L.: P. Georgius Zrunek OFM. Missa I pro Natalitiis	9/48-49
Kajanová, Y.: Adriena Bartošová. Adriena	9/54
Kajanová, Y.: Hiroko Takada Quartet. A Song for Someone	10/49-50
Krekovič, S.: Astor Piazzolla. Tango Ballet	4/44-45
Krekovič, S.: Bireli Lagrene Ensemble. Routes do Django - Bireli Swing '81	5/46
Krekovič, S.: Brad Mehldau. Elegiac Cycle	9/54
Krekovič, S.: Čierny Peter (Lipa)	3/36
Krekovič, S.: David Sanborn. Inside	9/53
Krekovič, S.: Dežo Ursiny - Ivan Štrpka. Bez počasia	3/37
Krekovič, S.: Dunajská legenda Fermáta	3/37
Krekovič, S.: Francis A. & Edward K.	11/61
Krekovič, S.: Iva Bittová. Classic	5/46
Krekovič, S.: Jan Garbarek. The Hilliard Esemble Mnemosyne	6/44-45
Krekovič, S.: Jana Boušková. Solos for Harp. Ravel & Debussy	6/44
Krekovič, S.: John Cale. Dance Music	10/49
Krekovič, S.: Kronos Quartet Performs Alfred Schnittke. The Complete String Quartets	6/44
Krekovič, S.: L. Subramaniam. Global Fusion	6/46
Krekovič, S.: Peter Erskine - Palle Danielsson - John Taylor. Juni	6/45
Krekovič, S.: Piano Transcriptions by Ferenc Liszt	11/60

Krekovič, S.: Teagrass. Moravské písně milostné	9/52-53
Krekovič, S.: Zbigniew Preisner. Requiem for my Friend	1-2/48
Martináková, Z.: Miro Bázlik. Spectra	5/44-45
Martináková, Z.: Piano Concertos. Bořkovec & Eben. Rhapsodic Variations. Slavický	5/46
Martináková, Z.: Quarteto de cordas. Moyzesovo kvarteto. Guilherme Bauer, Harry Crowl	3/36
Martináková, Z.: Vladimír Godár. Music for Cello	5/44
Polakovičová, V.: Haydn - Mozart - Beethoven. Kwartet smyczkowy Radomiensis	9/50
Polakovičová, V.: Louis Spohr. Violin Concertos	9/51
Polakovičová, V.: Sergej Prokofiev. Instrumental Concertos	9/50-51
Potoček, M.: Buena Vista Social Club presents Ibrahim Ferrer	10/48-49
Potoček, M.: Cyrius. La Banda	1-2/50
Potoček, M.: Eleftheria Arvanitaki. The very best of 1989-1998	12/58-59
Potoček, M.: Huun-Huur-Tu. Where Young Grass Grows	7-8/57
Potoček, M.: Kate and Anna McGarrigle. The McGarrigle Hour	9/54-55
Potoček, M.: Maryam Mursal. The Journey	1-2/49-50
Potoček, M.: Orquesta Aragon. La Charanga Eterna	12/58
Potoček, M.: Squirrel nut Zippers. Perennial Favorites	7-8/57-58
Potoček, M.: Urna. Hödöd	10/48
Polakovičová, V.: Simply the Best Night at the Opera	9/47
Rebro, A.: Brandford Marsalis. Requiem	7-8/58
Rebro, A.: Bret's Frets. European Rendezvous	1-2/49
Rebro, A.: Fred Hersch - Bill Frisell. Songs We Know	4/45
Rebro, A.: Jaco Pastorius. Broadway Bluss and Teresa	3/37-38
Rebro, A.: Jaco Pastorius. Live in Italy & Honestly; Heavy'n Jazz & Stuttgart Aria	9/53-54
Rebro, A.: John Abercrombie. Open Land	11/61-62
Rebro, A.: John McLaughlin. Remember Shakti	6/45-46
Rebro, A.: Lester Bowie Brass. Fantasy. The Oddysey of Funks & Popular Music. Volume 1	7-8/58-59
Rebro, A.: Pat Martino. Impressions	10/48
Rebro, A.: Pharoah Sanders. Save our Children	1-2/48-49
Rebro, A.: Terence Blanchard. Jazz in Film	6/45
Rusó, V.: Alla Turca	11/61
Serečinová, A.: Augustín Barrios-Mangoré	12/57-58
Serečinová, A.: Brahms. Vengerov - Barenboim	4/44
Serečinová, A.: Casa de la trova	4/45
Serečinová, A.: Ceremony. Maya Homburger, Barry Guy	12/58
Serečinová, A.: Film/CD. Hilary a Jackie	7-8/55
Serečinová, A.: Reflections	12/56
Serečinová, A.: Taro	7-8/58
Serečinová, A.: Vadim Repin. Tutta bravura	4/44
Steinecker, A.: Peter Zagar. Apocalypsys	7-8/56
Steinecker, A.: Poulenc. Concerto for 2 Pianos, Piano Concerto, Aubade	7-8/57
Šebesta, R.: Antonio Vivaldi. Gloria, Magnificat	4/42
Šebesta, R.: Antonín Dvořák. Symfónia č. 8 op. 88 G dur, Polednice op. 108	11/60-61
Šebesta, R.: Francesco Gasparini. Amori e ombre, Duetti e cantate	4/42-43
Šebesta, R.: Francesco Geminiani. Concerti grossi op. 3	4/42
Unger, P.: Gaetano Donizetti. Adelia	10/49
Unger, P.: Giacomo Puccini. Turandot	5/44
Unger, P.: José Carreras. Pure Passion	12/57
Unger, P.: José Cura. Verismo	12/57
Unger, P.: Miroslav Dvorský. Arias	12/56-57
Unger, P.: Nemecká romantická opera. Ambert Lortzing - Conrado Kreutzer - Richard Wagner	4/43
Unger, P.: No Tenors Allowed. Thomas Hampson and Samuel Ramey	4/43-44
Unger, P.: Recital. Eva Urbanová. Smetana - Dvořák - Janáček	1-2/46
Unger, P.: Richard Strauss. Salome	9/47
Unger, P.: Rossini. Three Tenors	4/43
Unger, P.: A Tribute to Johann Strauss. Echoes from Vienna	7-8/55
Urbancová, H.: Jój, sokerava... Ľudová hudba Júliusa „Šuka“ Bartoša	9/52

Zagar, P.: György Ligeti. Le grand macabre	7-8/56-57
Zagar, P.: Maurice Ravel. Boléro, Pavane pour une infante défunte, Alborada del gracioso, Ma Mère l'oye, Daphnis et Chloé (1. suite), La valse	5/45
Zagar, P.: Philip Glass. Kundun	1-2/48
Zagar, P.: Reich Remixed	9/51

KNIHY

Acta Universitatis Matthiae Belli. Zborník Fakulty humanitných vied UMB. Banská Bystrica 1998. (M. Šípka)	1-2/51
Albrecht, J.: Erinnerungen eines Pressburger Musikers. In: Wiener Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft. Ed. O. Wessely. Bd. 35. Tutzing 1998. (S. Krekovič)	3/38
Appel, B.R.: Robert Schumanns Album für die Jugend. Einführung und Kommentar. Schott 1998. (r)	4/46
Burger, E.: Robert Schumann. Eine Lebenschronik in Bildern und Dokumenten. Schott 1998. (r)	4/46
Burlasová, S.: Katalóg slovenských naratívnych piesní. Zv. 1-3. Bratislava 1998. (H. Urbančová)	4/45-46
Caroli de Liechtenstein-Castelcornio Episcopi Olomoucensis Operum artis musicae collectio Cremsiri reservata. Praha 1998. (L. Kačič)	7-8/59-60
Dobříková, K.: Království houslového klíče. Praha 1999. (E. Kmeťová)	11/62
Kajanová, Y.: Rozhovory s Iljom. Bratislava 1997. (S. Krekovič)	3/38
Krenek, E.: Im Atem der Zeit. Erinnerungen an die Moderne. (r)	4/46
Gerhard, A.: The Urbanization of Opera: Music Theatre in Paris in the 19th Century. Chicago Press 1998. (R)	1-2/51
Sedlický, T.: K dejinám zborového spevu na Slovensku 3. O jubilujúcich skladateľoch, dirigentoch, speváckych zboroch. Banská Bystrica 1998. (M. Šípka)	1-2/50-51
Sources Readings in Music History. New York 1998. (LA)	1-2/50
Stenzl, J.: Luigi Nono. (r)	4/46
The New Bach reader. A Life of Johann Sebastian Bach in Letters and Documents. New York - London 1998. (LA)	1-2/50
Unger, P.: Spomienky na Luciu Poppovú	11/40

HUDOBNÝ PRIEMYSEL

AS: Nezávislí	5/35-36
(as): Nezávislí	6/41
AS: Veľká päťka	1-2/38-39
Serečinová, A.: ... vrátiť značke stratenú pozíciu. Rozhovor s Martinom Plchom, riaditeľom akciovej spoločnosti OPUS	3/34-35
Valentovič, I.: Fin de siècle hudobných vydavateľstiev?	4/34

NÁŠ HOŠŤ

Bratislavské jazzové dni (Y. Lábska-Kajanová)	10/6-10
James Judd (A. Rajterová)	1-2/9-15
Sergej Kopčák (M. Puškášová)	4/10-12
Peter Mikuláš (A. Rajterová)	3/7-11
Roger Norrington (A. Rajterová)	7-8/8-11
Slovenská filharmónia (A. Rajterová)	11/8-14
Štátna filharmónia Košice (L. Urbančíková, J. Klein)	5/9-15
Štátny komorný orchester Žilina (J. Tarinová, J. Búda)	9/6-8
Krzysztof Penderecki (A. Rajterová)	12/8-12
Bohdan Warchal (A. Rajterová)	6/7-11

HUDBA, KTORÚ MÁM RÁD

Ján Ďurovčík	9/39
Peter Klúčík	3/33
Zuzana Lacková	5/34
Beloslav Riečan	7-8/43
Július Satinský	10/41

Marián Slovák	1-2/42
Vincent Šíkula	12/49
Pavel Traubner	4/31
Aleš Votava	6/40-41

OSOBNOSTI, UDALOSTI

Blaha, V.: Pánu dirigentovi k osemdesiatinám	12/2
Blahynka, M.: Hudobné skúsenosti z krajiny vychádzajúceho slnka (Ladislav Špaček)	1-2/5-6
Čavojský, L.: Slová pod notovú osnovu (Jela Krčméry-Vrteľová)	1-2/3-4
Čížik, V.: Jubilujúca Ida Černecká	4/2
Čížik, V.: Prof.Dr. Ferdinand Klinda sedemdesiatročný	4/2
Čížik, V.: Tri decéniá Literárno-hudobného múzea v Banskej Bystrici	11/4-5
Drlička, P.: Michal Šťahel - Talent roku 1999	4/6
Filippi, E.: Ján Figura 75-ročný	10/3
Jartim, J.: Lesk a bieda Konzervatória v Bratislave	11/3-4
Jubileum Tibora Sedlického	5/3
Jurčo, M.: Jubilant Bohumil Trnečka	7-8/4
Laborecký, J.: Spomínáme... (Michal Vilec)	3/3
Martináková, Z.: K nedožitým osemdesiatinám prof. Jána Albrehta	4/3-4
Maťašova, H.: PaeDr. Emanuel Muntág	7-8/3
Medňanský, K.: 140 rokov hudobného školstva v Prešove	7-8/6
Miesto pre: Ing. Jozefa Tkáčika	7-8/7
Miesto pre: Mgr.art. Oľgu Smetanovú	12/6-7
Miniprofil. Petra Bachratá	12/4-5
Miniprofil. Gustav Beláčik	6/4
Miniprofil. Daniel Buranovský	11/6-7
Miniprofil. Branislav Kostka	5/4-5
Miniprofil. Henrich Leško	1-2/6
Miniprofil. Jozef Lupták	9/4-5
Miniprofil. Petra Noskaiová	3/5
Miniprofil. Michal Šťahel	7-8/5
Miniprofil. Mikuláš Škuta	4/5
Miniprofil. Vladimír Zvara	10/4-5
Nikolaus Harnoncourt 70-ročný	12/5
Pilka, J.: Petr Eben - sedemdesiatnik	1-2/4-5
r: Neznámy Alexander Čerepnin	3/4
r: Spoločný postup	3/6
Urbančová, H.: Spomienka na Sama Daxnera	4/2-3
Varga, J.: In memoriam Ladislav Schleicher	1-2/5
Varkondová, A.Ch.: Pedagogická mágia doc. Anny Korínskej	4/3

NEKROLÓGY

Marián Jurík	1-2/2
Janka Gabčová-Kamasová (A.Ch. Varkondová)	5/3
Róbert Hrebenár (P. Zelenay)	6/2
Gustáv Krajniak (L. Burlas)	6/3
Branislav Kriška (J. Blaha)	5/2-3
Rolf Lieberman	3/4
Yehudi Menuhin (r)	4/4
Juraj Oniščenko (A.Ch. Varkondová)	7-8/4
Zdeňka Pilková (L. Mokry)	5/3
Ladislav Slovák (ra)	9/3
Emil Schütz (J. Blaha)	7-8/4,6
Dagmar Sturli-Bellová (J. Lengová)	6/2-3

RÔZNE

Hudba namiesto zbraní	9/36-38
Komorná opera - kto má pravdu?	5/1, 6
Likvidácia operety a muzikálu?	4/1, 8-9
Národné hudobné centrum - a čo s ním?	4/1, 8
Zuzkin, E.: Posledné varovanie detskému spevu	7-8/2-3

Jazz:

- Pat Metheny - A Map Of The World (Warner, 9362473662)
 Jim Jall & Pat Metheny (Telarc, cd-83442)
 Bill Frisell - Good Dog, Happy Man (Nonesuch, 7559795362)
 Wynton Marsalis - Reeltime (Columbia, 051239-2)
 Chick Corea - Change (Concord, scd-9023)
 Dave Weckl - Synergy (Concord, scd-9022)
 Mahavishnu Orchestra - Between Nothingness And Eternity (Sony, 032766-2)
 Larry Coryell - Planet End (Vanguard, vmd 79367)
 Larry Coryell - Lady Coryell (Vanguard, vmd 6509)
 Oregon - The Essential Oregon (Vanguard, vcd 109)
 Oregon - Friends (Vanguard, vmd 79370)
 Michael Brecker - Time Is Of The Essence (Verve, 547844-2)
 Mino Cinelu - Mino Cinelu (Emarcy, 546403-2)
 Maria Joao/Mario Laginha - Lobos, Raposas e Coiotes (Verve/UM Portugal, 557616-2)
 Barbara Dennerlein - Out-hipped (Verve/UM Germany, 547503-2)
 McCoy Tyner - Live In Newport (Impulse, 547980-2)
 Quarteto Jobim - Morelenbaum (Emarcy/UM Brasil, 542215-2)
 Grant Green - Grant's First Stand (Blue Note, 521959-2)
 Morgan Lee - The Sixth Sense (Blue Note, 522467-2)
 Najponk - Ballads Blues And More (Prague Jazz, mj9905-2)
 Najponk - Going It Alone (Prague Jazz, mj9906-2)
 Svatopluk Košvanec - Košvanec Quartet (Prague Jazz, mj9904-2)
 Ján Hajnal - Monk's Tatra Dream (Hudobný fond, sf00272531)
 Zuzana Suchánková - Spiritual Way (AP projekt, ap0005-2/4)
 Don Byron - Romance With The Unseen (Blue Note, 499545-2)
 Elvis Costello & Bill Frisell - The Sweetest Punch (Decca, 5598652)
 Keith Jarrett - The Melody At Night, With You (ECM 1675)
 John Pizzarelli - P.S. Mr. Cole (RCA Victor, 09026635632)

World Music:

- Misia - Paixoes Diagonais (Detour, 3984281842)
 Paddy Moloney - Silent Night: A Christmas In Rome (Warner, 09026632502)
 Béla Fleck - The Bluegrass Session (Warner, Hussain Zakir - Vanaprastham (Emarcy/UM Brasil, 546501-2)
 Milton Nascimento - Travessia (Emarcy/UM Brasil, 558363-2)
 Tony Trischka Band - Bend (Rounder, roun0454)
 Alison Krauss - Forget About It (Rounder, roun0465)
 Ida Kellarová & Romano Ratt (Lotos, lt0074-2)
 Hradištan, Jiří Pavlica a hosté - O slunovratu (Indies, mam098-2/4)

K O N K U R Z] , K O N K U R Z]

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

- zástupca vedúceho skupiny flaut - I. flauta,
- hráč v skupine flaut - pikola s povinnosťou II. flauty,
- hráč v skupine klarinetov - II. klarinet s povinnosťou esklarinetu.

Podmienkou prijatia je absolútorium konzervatória, VŠMU, JAMU, AMU. Konkurz sa bude konať 6. marca 2000 o 10.00 h v skúšobni orchestra Opery SND, Gorkého č. 2, 815 86 Bratislava. Písomné prihlášky s krátkym životopisom posielajte na uvedenú adresu najneskôr do 5. 3. 2000.

Generálny riaditeľ Slovenského národného divadla v Bratislave vypisuje konkurz na obsadenie voľných miest v opernom zbere SND v hlasových skupinách

- soprán
- alt
- tenor
- bas
- barytón

Konkurz sa bude konať 2. marca 2000 o 10.00 h v skúšobni operného zboru na Gorkého ul. č. 4 v Bratislave. Na konkurz sa možno prihlásiť osobne v deň konkurzu na uvedenej adrese. Uchádzači si pripravujú 2 piesne alebo árie klasického repertoáru. Zborová prax je vítaná, nie je však podmienkou.

K O N K U R Z] K O N K U R Z]

Výhercovia súťaží HŽ 12 / 1999: MUSIC FORUM, Mária Haburčáková, Medzilaborce; DIVYD: Marta Šátková, Michalovce

SÚŤAŽ SLOVENSKÁ FILHARMÓNIA – HŽ

PRED NIEKOĽKÝMI MESIACMI OSLÁVILA SLOVENSKÁ FILHARMÓNIA VÝZNAMNÉ JUBILEUM. NAPIŠTE NÁM, O AKÉ VÝROČIE IŠLO A VYMENUJTE ASPOŇ TROCH ŠÉFDIRIGENTOV NÁŠHO NAJVÝZNAMNEJŠIEHO SYMFONICKÉHO ORCHESTRA.

Odpovede zašlite na adresu redakcie. Zo správnych odpovedí vylosujeme výherkyňu/cu, ktorá/ý obdrží dve vstupenky na koncert SF 17. marca o 19.00 hod. v bratislavskej Redute. Slovenskú filharmóniu diriguje Ch. Poppen, sólistkou je Isabelle Faustová. Na programe sú diela F. Mendelssohna Bartholdyho, L. v. Beethovena a A. Honeggera.

(Prosíme, oznámte nám aj tel., fax alebo e-mail, aby sme sa mohli dohodnúť na prevzatí vstupeniek.)

Oprava

V predchádzajúcich číslach – 11. a 12. – sme na pokračovanie uverejnili obsiahly materiál Vladimíra Draxlera *Orchester z éteru*, ktorý, ako titul napovedá, približuje históriu nášho najstaršieho symfonického telesa Symfonického orchestra Slovenského rozhlasu. Minulý rok sa vyznačoval nezvyčajnou hustotou jubilej inštitúcií, orchestrov. K najstarším z nich patrí práve spomínaný orchester. Možno práve tento fakt inšpiroval k „žičlivosti“ zavše škodoradostného tlačiarenskeho škriatka. Pridal... a tak sa v titulku zopakoval nadsadený údaj – namiesto 70. výročia, výročie 75. Za „pridanú hodnotu“ sa autorovi i čitateľom ospravedlňujeme.

REDAKCIA

BURZA] BURZA]

Predám kontrabas. Benjamin Patočka, tel. 0903 954423.

Predám klavír Steinway and Sons, mod. A (188 cm) po generálnej oprave. Cena 450 000 Sk. V cene je zahrnutý ročný servis a osemročná záruka. Kontakt: 0905 207592.

Predám bambusovú Panovu flautu z Južnej Ameriky. Rozsah 2 oktávy. Cena 1000 Sk. Kontakt: 07 / 65423853.

Hľadám všetky dostupné nahrávky na CD diel G. Mahlera a A. Brucknera na vzájomnú výhodnú výmenu. Kontakt: M. Hučko, tel. 095 / 768449.

BURZA] BURZA]

JUNGLE CLUB

Bratislava, Obchodná ulica každý pondelok o 20.00

JAZZ! JAZZ!
 JAZZ! JAZZ!

slovenskí a zahraniční interpreti

novinky v jazz-mixe
 Vlada Šmidkeho

world music? – jazz?

Počúvajte relácie trojice Vlado Šmidke - Igor Krempaský - Karol Navrkal na frekvenciách rádia

Hviezda FM

každý piatok o 23.00

- 100,3 MHz (Bratislava)
- 88,8 MHz (Nitra)
- 97,6 MHz (Banská Bystrica)
- 98,8 MHz (Liptovský Mikuláš)



ČASOPISY • MUZIKOLOGICKÁ LITERATÚRA • NOTY

ČASOPIS

Hudobný život 29.- Sk

MUZIKOLOGICKÁ LITERATÚRA

100 slovenských skladateľov 250.- Sk
 Slovník slovenského jazzu 150.- Sk
 J. Albrecht – Človek a umenie 350.- Sk
 J. Kresánek – Slovenská ľudová pieseň zo stanoviska hudobného 90.- Sk
 M. Filip – Súborné dielo I. 120.- SK
 M. Filip – Súborné dielo II. 150.- Sk
 L. Burlas – Hudba-komunikačný dynamizmus 50.- Sk
 Režucha-Parík – Ako čítať partitúru 45.- Sk

NOTY

NOVINKA

A. Albrecht – Sonáta F dur pre klavír 149.- Sk
 J. S. Bach – Malé prelúdia 60.- Sk
 J. S. Bach – Pätnásť dvojhlasných invencií 49 ✓
 Pätnásť trojhlasných sinfónií
 C. Czerny – Prvé cvičenia op. 599 80.- Sk
 S. Heller – Etudy 80.- Sk
 V. Kořínek – Slovenské ľudové piesne 80.- Sk
 J. F. Mazas – Melodické etudy pre husle, op. 36 80.- Sk
 F. Sor – Etudy 60.- Sk
 J. L. Bella – Komorná hudba pre sláčiky 150.- Sk
 J. L. Bella – Skladby pre husle, violončelo
 (fagot alebo harmónium) s klav. sprievodom 150.- Sk
 M. Schneider-Trnavský – Prelúdiá pre organ 120.- Sk
 E. Suchoň – Slovenská omša, Tri modlitby 30.- Sk

Hudobný život

HUDBA

MOLIÈRE

NÍČ NEOSOŽÍ ŠTÁTU
TAK AKO F

Predajne, v ktorých si môžete kúpiť časopis Hudobný život:

BRATISLAVA

MUSIC FORUM (Palackého 2)
PAVIAN MUSIC - ARTFORUM (Kozia 20)
SLOVENSKÝ TATRAN (Michalská 25)
BONTONLAND SLOVAKIA (Michalská 25)
KNÍHKUPECTVO ZEVA (Jesenského 12)
GUMP (Lazaretská 13)
DIVYD (Bartókova 6)
EX LIBRIS (Michalská 4)
Dr. HORÁK (Medená 19)
KONZERVATÓRIUM - HUDOBNÁ KNIŽNICA
THE JUNGLE CAFE (Obchodná 42)

KOŠICE

HUDOBNINY BARTHA (Komenského 5)

PREŠOV

KNIHY - PAPIERNICTVO (Hlavná 29)

POPRAĐ

KNÍHKUPECTVO CHRISTIANA (Sv. Egídia)

LIPT. MIKULÁŠ

KNÍHKUPECTVO NIKOLAUS (Štúrova 7)

ŽILINA

KNÍHKUPECTVO ARTFORUM (Bottova 2)

NITRA

ASPEKT (predajňa v budove Univerzity K. F.)

TRNAVA

REMEDIUM - KNIHA (Hlavná 29)

