

hudobné centrum
MUSIC CENTRE SLOVAKIA

hudobný život

9

2007 65,- Sk
ROČNÍK XXXIX

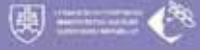
portrét: *I. Godin* / rozhovor:
L. Burlas / skladba mesiaca:
Berliozov Rímsky karneval /
história: *Hudba*
v koncentračnom tábore
Sachsenhausen / Kapitoly z dejín
jazzového saxofónu: *Hardbop...*

9 771335 414008 0 9

Strhujúca stará hudba

Miloša Valenta

37. MEDZINÁRODNÝ ORGANOVÝ FESTIVAL IVANA SOKOLA 2007



THE 37TH INTERNATIONAL ORGAN FESTIVAL OF IVAN SOKOL

Festival sa koná pod záštitou ministra kultúry Slovenskej republiky a primátora mesta Košice

Marek VRÁBEL / SR

9. 9. KOŠICE / Kostol sv. Košických mučeníkov o 19.30

OTVÁRACÍ KONCERT FESTIVALU
& INAUGURAČNÝ KONCERT NOVÉHO ORGANA

Spoluorganizátor: Rímskokatolícka cirkev,
farnosť sv. Košických mučeníkov, Košice

Vincent de POL / Nemecko

11. 9. KOŠICE / Dominikánsky kostol o 19.30

13. 9. SPIŠSKÁ NOVÁ VES / Evanjelický kostol o 18.00

Spoluorganizátor: Mestské kultúrne centrum Spišská Nová Ves

Anna PREDMERSKÁ-ZÚRIKOVÁ / SR

18. 9. LEVOČA / Chrám sv. Jakuba o 18.00

Spoluorganizátor: Správa účelových zariadení mesta Levoča

20. 9. POPRAD-VEĽKÁ / Evanjelický kostol o 18.00

Spoluorganizátor: Cirkevný zbor ECAV, Poprad-Veľká

Olena & Ihor MACELUCH / Ukrajina

23. 9. KOŠICE / Evanjelický kostol o 19.00

24. 9. PREŠOV / Evanjelický chrám sv. Trojice 19.00

Spoluorganizátor: Cirkevný zbor ECAV, Prešov

Aivars KALĒJS / Lotyšsko

1. 10. KOŠICE / Dóm sv. Alžbety o 19.30 Medzinárodný deň hudby

3. 10. KEŽMAROK / Drevený artikulárny kostol
a Nový evanjelický kostol o 19.00

Spoluorganizátor: Cirkevný zbor ECAV, Kežmarok

ZMENA PROGRAMU A ÚČINKUJÚCICH VYHRADENÁ!

Program festivalu a informácie o predaji vstupeniek nájdete na www.sfk.sk

PREDAJ VSTUPENIEK: **od 4. 9. 2007** v pokladnici **ŠfK-DU** (tel.: 055-622 07 63)

MIC Dargov, ICMK Hlavná 59 a na mieste koncertu hodinu pred začiatkom podujatia

si Vás dovoľuje pozvať
na koncerty novej
39. sezóny 2007/2008:

s orchestrom ŠfK sa predstavia
výnimoční interpreti:

Jiří **Bárta**

Juraj **Bartoš**

Peter **Breiner**

Gabriela **Demeterová**

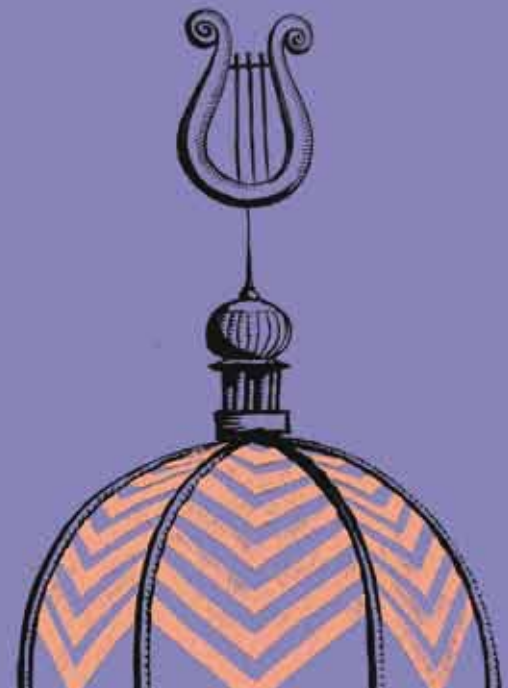
Giora **Feidman**

Eugen **Indjic**

Otokar **Klein**

Ivan **Kusnjer**

Stano **Palúch**



Predaj abonentiek A a B cyklu

od **3. 9. 2007** v pokladnici **ŠfK**

DU, Moyzesova 66, 040 01 Košice

tel: 055-6220763//po-št:14.00-16.00 h

rezervácia na: www.sfk.sk

Editorial

Vážení čitatelia,

aj napriek letnej generálnej pauze v koncertných a divadelných sezónach, bolo našim cieľom pripraviť čo najzaujímavejšiu ponuku textov o hudbe. V rámci Bratislavských korunovačných slávností zaznela začiatkom septembra Hummelova Missa solemnis v premiérovom predvedení na dobových nástrojoch. Pre nás to bola príležitosť stretnúť sa s umeleckým vedúcim súboru Solamente Naturali, **Milošom Valentom**, ktorému sa darí stále viac žiariť na prominentnej značke ECM Records. Čítajte rozhovor s hudobníkom, ktorého interpretácia starej hudby je nielen „poučená“, ale aj plná emócií a vášne... Portrét opernej hviezdy medzivojnového obdobia, **tenoristu Imricha Godina**, príbeh krátkej, no oslňovej kariéry dnes už zabúdaného speváka, je príspevkom do historiografie tzv. slovenskej opernej školy. Životného jubilea poprednej osobnosti slovenskej muzikológie a hudobnej tvorby, **Prof. Ladislava Burlasa**, sme sa už dotkli v štúdiu L. Chalupku. S jubilantom teraz prinášame rozhovor Aleny Čiernej v rubrike v Zrkadle času. V minulom čísle sme uverejnili posledný diel seriálu Agaty Schindlerovej o osudoch prenasledovaných hudobníkov v čase národného socializmu. Tému uzatvárame textom Jozefa Leikerta o hudbe v koncentračnom tábore Sachsenhausen. Čitatelia seriálu z histórie jazzového saxofónu sa pomaly dostávajú k hardbopu...

Zaujímavé čítanie praje

Andrea Serečinová



M. Valent

I. Godin

J. Griffin

Obsah

Miniprofil

Katarína Dučaiová – str. 2

Spravodajstvo, koncerty

Melos-Étos, Storočnica Eugena Suchoňa, Rozhovor so zbormajstrom M. Kolenom, Koncert najlepších účastníkov Musica Arvenzis 2007, Hommage à Bach 2007, Kurzíva – str. 3

Rozhovor

Miloš Valent: Jednoducho prirodzene! A. Serečinová – str. 6

Skladba mesiaca

Hector Berlioz: Rímsky karneval, predohra pre orchester op. 9 R. Kolář – str. 10

Hudobné divadlo

Portrét: Imrich Godin – kúzelník vysokého „cé“ M. Mojžišová – str. 12

História

Hudba a spev za ostnatým drôtom – Svedectvá zo Sachsenhausenu J. Leikert – str. 14

Zahraničie

P. Breiner: Z iného sveta, Boris Godunov vo Viedni so slovenskou účasťou, Letné operné festivaly v Taliansku, Festival a kompletne vydanie Bachovho diela v Lipsku, Drážďany... – str. 19

V zrkadle času

Ladislav Burlas A. Čierna – str. 24

Jazz

Kapitoly z dejín jazzového saxofónu IV. E. Rothenstein – str. 28
Bohemia Jazz Fest a Saalfelden Jazz Festival... P. Motyčka – str. 32

Čo počúva

fyzik Martin Mojžiš – str. 34

Recenzie CD, noty, knihy – str. 35

Kam/kedy, Informácie – str. 40

29. septembra budú udelené Ceny Hudobného fondu 2007:

Cena Jána Levoslava Bellu

Ivan Buffa – za Rituál pre komorný orchester

Cena Frica Kafendu

Boris Lenko – za výnimočné interpretačné výkony a prezentáciu pôvodnej akordeónovej literatúry

Cena Jozefa Kresánka

Eva Langsteinová – za dlhoročnú vedecko-výskumnú činnosť v oblasti hudobnej pedagogiky s prihliadnutím na sériu učebníc hudobnej výchovy pre základné školy (SPN – Mladé letá, 1997-2006)

Cena Ladislava Martonika

Ondrej Krajňák – za mimoriadny interpretačný a kompozičný prínos do slovenského jazzu s prihliadnutím na album Elements (nahrany v duu s Radoslavom Tariškom) a na živé koncerty, v ktorých sa prezentoval ako mimoriadny zjav slovenskej jazzovej scény

Cena Pavla Tonkoviča

Adriana Domanská – za dlhoročnú popularizáciu hudobného folklóru doma i v zahraničí

Hudobný život • Vychádza v Hudobnom centre, Michalská 10, 815 36 Bratislava

Redakčná rada:

Ladislav Kačic, Boris Lenko, Alžbeta Rajterová, Igor Wasserberger, Vladimír Zvara

Šéfredaktorka:

Andrea Serečinová (tel: +421 2 59204845, 0905 643 926, serecinova@hc.sk)

Redakcia:

Andrej Šuba (tel: +421 2 59204845, fax: +421 2 54430366, suba@hc.sk)

Externá redakčná spolupráca (jazz):

Peter Motyčka

Distribúcia a marketing: Hana Helemenská (tel: +421 2 59204846, fax: +421 2 59204842, distribucia@hc.sk)

Adresa redakcie: Michalská 10, 815 36 Bratislava 1, www.hudobnyzivot.sk • **Grafický návrh:** Peter Beňo • **Tlač**

a zalomenie: ORMAN, spol. s r.o. • **Rozširuje:** Slovenská pošta, a.s., Mediaprint-Kapa a súkromní distribúteri •

Objednávky na predplatné prijíma každá pošta a doručovateľ Slovenskej pošty • **Objednávky do zahraničia** vybavuje Slovenská pošta, a.s., Stredisko predplatného tlače, Námestie slobody 27, 810 05 Bratislava 15, zahranična.tlac@sposta.sk. Objednávky na predplatné prijíma aj redakcia časopisu. Používanie novinových zásielok povolené RPPBA

Pošta 12, dňa 23. 9. 1993, č. 102/03. • **Indexové číslo** 49215. ISSN 13 35 41 40 • **Obálka:** Peter Beňo, Na obálke:

Miloš Valent • Názory a postoje vyjadrené v uverejnených textoch nie sú stanoviskom redakcie. Redakcia si vyhradzuje právo redakčne upravovať a krátiť objednané i neobjednané rukopisy. Texty akceptujeme len v elektronickej podobe.

• Vyhľadávať v dátach uverejnených v tomto čísle môžete na adrese www.siac.sk

Tvoje rozhodnutie študovať zobcovú flautu prišlo v čase, keď sa tento nástroj u nás vyučoval len na základných umeleckých školách...

Lásku k zobcovej flaute vo mne prebudila moja učiteľka Magdaléna Rizmanová práve na LŠU v Košiciach. Hodiny s ňou boli nesmierne zaujímavé a motivujúce. Pod jej vedením a v spolupráci so školským sládkovým orchestrom som našťudovala aj náročnejšie diela, akými boli Vivaldiho sólové koncerty či Telemannove suity. V časoch gymnaziálnych štúdií som kdesi v kútiku duše snívala, že sa mi k zobcovej flaute podarí vrátiť. S otvorením hraníc sa otvorili aj možnosti študovať v zahraničí. Uspela som na prijímacích skúškach na Universität für Musik und darstellende Kunst vo Viedni, kde som vyštudovala koncertnú zobcovú flautu v triede Helmuta Schallera.

Zobcová flauta sa často vníma len ako prípravný hudobný nástroj pre iné dychové nástroje...

Predstava, že sa hráč, ovládajúci základy hry na zobcovej flaute, ľahšie naučí hrať na priečnej flaute, alebo inom dychovom nástroji, je mylná. Jediným „náskokom“ môže byť predošlá konfrontácia so základmi dychovej a prsťovej techniky. Samotná tvorba tónu na zobcovej flaute, hoboji, klarinete či priečnej flaute je však úplne odlišná. Istotne je jednoduchšie vylúdiť zvuk zo zobcovej flauty, ako na príklad z hoboja. Premena zvuku na kultivovaný tón však vyžaduje roky práce. Rovnako nesprávny je názor, že zobcová flauta je predchodcom priečnej flauty.



[foto: archív K. Dučaiovej]

KATARÍNA DUČAIOVÁ (1974)

zobcová flauta

Narodená: 1974, Košice

Štúdiá:

1981–1992 LŠU v Košiciach

1988–1992 Gymnázium v Košiciach

1994–2004 Universität für Musik und darstellende Kunst vo Viedni (prof. Helmut Schaller)

Interpretačné kurzy:

Akademie der Alten Musik Innsbruck (Han Tol, Joris van Goethem), kurzy komornej hudby pod vedením tria KTLW

Ocenenia: viacnásobné ocenenia na medzinárodných súťažiach komornej hudby, štipendiá z fondov Viktora Bunzla a Universität für Musik und darstellende Kunst vo Viedni

Koncerty a festivaly: spolupráca s viedenským súborom Bachgemeinde, zakladajúca členka tria Recordum, členka monodramatickej divadelnej scény Jungle Wien – MQ, organizátorka benefičných koncertov pre združenie Spina bifida, zakladajúca členka združenia Academia Musica Antiqua, umelecká vedúca interpretačných kurzov a koncertov Hudobné dni flauto dolce

Akú pozíciu má zobcová flauta v slovenskom koncertnom živote?

Na Slovensku pôsobia hudobné zoskupenia, interpretujúce starú hudbu na veľmi vysokej úrovni. Kvalitných interpretov na zobcových flautách je však stále málo. Súvisí to so skutočnosťou, že tento nástroj doposiaľ nebolo možné študovať na vyššom stupni. Aj v rámci výuky na ZUŠ je zobcová flauta vyučovaná absolventmi iných dychových nástrojov, častokrát intuitívne, bez znalosti

nástrojových špecifik. Zobcová flauta býva na našich koncertných pódiiach často nahrádzaná flautou priečnou napriek tomu, že tieto dva nástroje majú rozdielne výrazové možnosti a tónový charakter. Hudba by mala byť interpretovaná v závislosti od časového a geografického pôvodu konkrétnej skladby. Rovnakou technikou, nástrojovým obsadením a v tom istom hudobnom ponímaní nemožno interpretovať Palestrinu, Telemanna či Ravela. Poznanie historickej interpretačnej praxe pokladám za dôležité k získaniu akejsi empatie pre starú hudbu, schopnosti zžiť sa s danou dobou. Teoretické znalosti sa však nesmú stať dogmou a byť povýšené nad hudbu samotnú.

Študovala si vo Viedni, neskôr si koncertovala a žila v zahraničí. Od minulého roku ako prvá na Slovensku vyučuješ zobcovú flautu na bratislavskom Konzervatóriu. Čo ťa pritiahlo späť na Slovensko?

Tu som sa narodila, vyrastala a tu sa zrodila moja láska k tomuto nástroju. Ponuka viesť triedu zobcovej flauty na Štátnom konzervatóriu v Bratislave bola výzvou. Sama som pred niekoľkými rokmi túžila po možnosti tento nástroj študovať, ale na Slovensku taká možnosť nebola...

Na pôde Konzervatória organizuješ interpretačné kurzy zobcovej flauty. S akým ohlasom sa stretávaš?

Ohlas je skutočne veľký a rovnako bohatá je účasť na týchto podujatiach. Už na prvú konferenciu v novembri 2006 prišlo 90 záujemcov, o kurzy v marci 2007 bol podobný záujem. Je to znakom toho, že organizácia celého podujatia je zmysluplná. V októbri 2007 kurzy rozširujeme na trojdňové podujatie s koncertmi a výstavou nástrojov.

Tvoje ďalšie plány so zobcovou flautou na Slovensku?

Zobcová flauta má v hudobnom priestore mnohých európskych krajín svoje stabilné miesto. Je to nástroj, ktorý je možné študovať na vysokoškolskej úrovni a počúvať na koncertných pódiiach. Mojim snom je sprostredkovať tieto skutočnosti slovenskému publiku. Ďalším nemenej dôležitým plánom je napomáhať zvýšeniu odbornej kvality výuky zobcovej flauty na ZUŠ. Aj z tohto dôvodu sa pod názvom *Hudobné dni flauto dolce* zrodili spomínané interpretačné kurzy a podujatia. Organizujeme ich v spolupráci so špičkovými medzinárodnými interpretmi, pedagógmi a výrobcami kópií historických flaut. Teším sa na ďalšie stretnutie so všetkými záujemcami, či už na októbrových kurzoch, koncertoch, alebo výstave flaut z renomovanej Mollenhauerovej dielne. Pripravila **Andrea HAŠKOVÁ**

Hostom festivalu Melos-Étos bude Gija Kančeli

Od 7. do 16. novembra sa v Bratislave uskutoční 9. ročník Medzinárodného festivalu súčasnej hudby Melos-Étos.

Festivalový výbor (Ivan Marton – predseda, Olga Smetanová, Vladimír Godár, Adrian Rajter a Peter Zagar) vytvoril tento rok dramaturgiu, ktorej myšlienkovú líniu sa stala duchovná hudba 20. storočia. Otvárací a záverečný koncert festivalu už tradične zabezpečia **Symfonický orchester Slovenského rozhlasu** a **Slovenská filharmónia**, tento rok pod taktovkami uruguajského dirigenta **Josého Serebriera** a maďarského špecialistu na súčasnú hudbu **Zsoltu Nagya**. Z komorných združení sa na festivale predstaví vynikajúci francúzsky súbor bicích nástrojov **Les Percussions de Strasbourg** s dielami prevažne francúzskych autorov, z domácich zoskupení to budú **Melos Ethos Ensemble** pod vedením dirigenta a skladateľa **Mariána Lejavu**, **Cappella Istropolitana**, **Slovenský komorný orchester Bohdana Warchala**, **Zbor bratislavského konzervatória**, **Zwiebelovo kvarteto** a ďalší. Ako sólisti sa na festivale predstavia violista **Milan Radič**, americká sopranistka **Carole Farley**, huslisti **Juraj**

Čížmarovič, **Ivana Pristašová** a violončelist **Michal Stáhel**. So sólovými projektmi vystúpia klaviristi **Ivan Buffa**, **Veronika Lacková**, **Daniel Buranovský**, violončelist **Jozef Lupták**. Z množstva ďalších zahraničných i slovenských umelcov možno spomenúť dirigenta **Andrewa Parrotta**, violončelistu **Jána Slávika**, huslistu **Milana Paľu**, **Moyzesovo kvarteto** a i.

Hostom aktuálneho ročníka festivalu bude známy gruzínsky skladateľ **Gija Kančeli** (1935). Z jeho diel na festivale odznie liturgia pre violu a orchester *Oplakané vetrom*, komorné *Ranné, Denné, Večerné* a *Nočné modlitby*, *Time... and again* pre husle a klavír, klavírne kvarteto *In L'istesso tempo* a kompozícia pre sólové violončelo *Nach dem Weinen*. Širšia hudobná verejnosť sa bude mať možnosť stretnúť s hosťom festivalu pri odbornej diskusii, ktorá sa bude konať deň pred začiatkom festivalu – 6. novembra o 17. hod. v Účelovom zariadení Ministerstva kultúry SR na Bielej ulici v Bratislave.

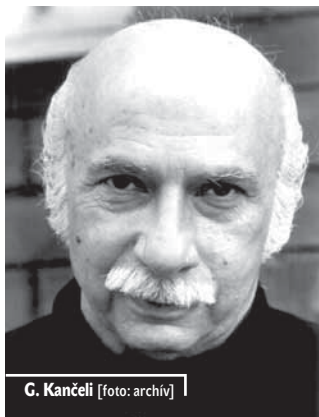
Na festivale odznejú premiéry objednávok festivalu – ansámblové kompozície slovenských autorov Jozefa Podprockého, Petry Bachratej a Petra Grolla, violončelová skladba Martina Burlasa a *Sonáta č. 23 pre klavír* Ilju Zeljenku. Z ďalších diel slovenských skladateľov to budú sláčikové kvarteta Ivana Buffu, Juraja Beneša, Ivana Hrušovského, Jozefa Sixtu, Dušana Martinčeka, sólové a komorné diela združenia skladateľského združenia SOOZVUK (Lucia Papanetová, Boško Milaković, Lucia Koňakovská, Marián Lejava), hudobno-scénické diela z pera Juraja Hatríka a Miloša Betka a i. Zo svetovej tvorby zaznie *Komorný koncert pre 13 nástrojov* od Györgya Ligetiho, *O King* Luciana Beria, *Hymny pre violončelo* a

komorný súbor od Alfreda Schnittkeho. Medzi náročnejšie projekty patria aj diela Edgarda Varése *Amériques*, Petra Eötvösa *Shadows* a Romana Bergera *Musica pro defunctis*.

Ani tento rok nebude chýbať medzinárodné muzikologické sympóziu (7.-9. 11.), na ktorom sa zúčastnia renomované osobnosti svetovej muzikológie ako Helmut Loos, Frieder Reininghaus, Wolfgang Dömling, Peter Andraschke, Hermann Jung, Mieczysław Tomaszewski, Annette Kreutziger-Herr a i.

Koncerty festivalu sa uskutočnia v koncertných sieňach Slovenskej filharmónie, Slovenského rozhlasu, v Pálffyho paláci na Zámockej ulici a v Moyzesovej sieni na Vajanského nábřeží.

DB



G. Kančeli [foto: archiv]

V rámci 9. ročníka Medzinárodného festivalu súčasnej hudby Melos-Étos bola vyhlásená **skladateľská súťaž** pre mladých slovenských skladateľov. Do 31. 5. 2007 mohli skladatelia, narodení po 1. 1. 1970, poslať partitúry na adresu festivalu. Päťčlenná porota, v zložení Vladimír Bokes, Miloš Betko, Vladimír Godár, Mirko Krajčí a Jozef Podprocký, hodnotila partitúry, ktoré boli do súťaže prihlásené anonymne, označené heslom. Komisia z piatich prihlásených partitúr nevybrala ako víťaznú ani jednu. Podľa výsledkov poroty nebude na otváracom koncerte festivalu uvedená víťazná partitúra skladateľskej súťaže. Jeden exemplár súťažných partitúr bude Hudobné centrum evidovať vo svojom archíve.

(db)

Opäť zastavená rekonštrukcia Reduty?

V HŽ 6/2007 sme písali o rekonštrukcii bratislavskej Reduty. Napriek tomu, že už v lete informovala Slovenská filharmónia o začiatku stavebných prác (s vyhladkou na ich ukončenie v r. 2011), začiatok sezóny preložila až na december a termín Bratislavských hudobných slávností je tiež posunutý, v budove sa stále nezačalo pracovať a nie je isté, či sa sa tak stane do konca tohto roka. Stále totiž nie je uzatvorené verejné obstarávanie, ktoré prevzalo pod svoju agendu Ministerstvo kultúry. Návrh na rekonštrukciu Reduty schválila vláda v roku 2002, no už v roku 2003 sa stavebné práce až na malé výnimky zastavili. Neustále odklady rekonštrukcie z roka na rok predražujú – už dnes sa odhaduje nárast z plánovaných 712 mil. na 900 mil.

AS (sme)

43. ročník **Bratislavských hudobných slávností** (23. 11.-7. 12.) si pripomenie jubileá E. H. Griega, J. Sibelia a slovenských skladateľov Ladislava Burlasa, Milana Nováka a Jozefa Grešáka. Okrem renomovaných domácich interpretov z medzinárodných hviezd do Bratislavy opäť zavíta huslista Gidon Kremer, klaviristi Rem Urasin a Boris Berezovskij, dirigenti Libor Pešek a Heinrich Schiff, Viedenská symfonia s Fabiom Luisim alebo vynikajúci belgickí špecialisti na starú hudbu Il Fondamento. Ako festivalová objednávka zaznie premiéra skladby *Arboretum* od Jozefa Kolkoviča. Nebude chýbať Medzinárodná tribúna mladých interpretov New Talent – Cena Nadácie SPP. Záverečný koncert, na ktorom zaznie o. i. premiéra *Husľového koncertu č. 3* (sólista Juraj Čížmarovič) od I. Zeljenku, bude patriť Slovenskej filharmónii a Slovenskému filharmonickému zboru pod taktovkou Petra Feranca.

(bhs)

Telesá Slovenskej filharmónie strávia jeseň v zahraničí. Slovenská filharmónia a Slovenský filharmonický zbor so sólistami (A. Kohútová, O. Klein, V. Chmel) vystúpia s Vladimírom Váľkom na festivale Moravský podzim v Brne, kde uvedú *Polní mši* od B. Martinu a *Carmina Burana* C. Orffa. Ten istý program zaznie od 25. 9. do 28. 9. vo švajčiarskych mestách Bazilej, Bern, Ženeva a Zürich. Koncom októbra odcestujú filharmonici do Japonska, kde budú pod taktovkou L. Svárovského a japonského dirigenta J. Hattoriho koncertovať v Tokyu, Osake a Akite (sólisti P. Paleczny, G. Lipkind). V krajine vychádzajúceho slnka uvedú filharmonici diela Smetanu, Dvořáka, Chopina, Mozarta a Brahmsa.

(sf)

Prípravy na Storočnicu Eugena Suchoňa pokračujú

Budúci rok si bude slovenská kultúrna verejnosť pripomínať 100. výročie narodenia jedného z kľúčových predstaviteľov slovenskej hudobnej moderny, skladateľa, teoretika a pedagóga Eugena Suchoňa (1908–1993). Jeho tvorba je jedným z pilierov slovenskej hudobnej kultúry a odzrkadľuje umelecké, národné i sociálno-kultúrne premeny našej spoločnosti. Pri tejto príležitosti sa začali prípravy rozsiahleho projektu podujatí s názvom **Storočnica Eugena Suchoňa** v spolupráci Ministerstva kultúry SR, Ministerstva zahraničných vecí SR a slovenských kultúrnych inštitúcií i spolokov. Koordinátorom týchto aktivít bude Hudobné centrum, iniciátor vzniku a realizácie projektu, nad ktorým prevzal záštitu minister kultúry SR.

Keďže Eugen Suchoň bol významným skladateľom, teoretikom i pedagógom, aj pripravované aktivity sa budú týkať každej z týchto oblastí. Samozrejmosťou je dramaturgické zohľadňovanie výročia kultúrnymi inštitúciami, organizátormi festivalov i ostatných hudobných podujatí. Odznie tak majstrova tvorba, zahŕňajúca orchestrálne, vokálne-inštrumentálne i komorné diela (napr. *Metamorfózy*, *Žalm zeme podkarpatskej*, *Baladická suita*, *Concertino*, *Malá suita s passacagliou* či *Nox et solitudo* a iné). Eugen Suchoň sa do povedomia širokej verejnosti zapísal ako tvorca slovenskej národnej opery *Krúžňava*, ktorá na našich scénach nebude chýbať (plánuje sa i premiéra jej pôvodnej verzie, rovnako ako aj premiéra ďalšieho významného scénického diela *Svätopluk*).

Prioritou sa stane i prezentácia Suchoňovej tvorby za hranicami Slovenska,

o. i. aj prostredníctvom spolupráce so slovenskými inštitútmi.

Okrem prezentácie skladateľovej tvorby sa uskutoční výstava, ktorá priblíži jeho životnú i umeleckú púť a tiež sa stane súčasťou pripravovanej zahraničnej prezentácie. Sté výročie majstra zároveň pripomenie i edičná tvorba (publikácie, zvukové nosiče), rozličné tematicky zamerané podujatia, odborné semináre a pod. Na pripomenutie teoretických a pedagogických aktivít skladateľa Hudobné centrum vypíše muzikologickú súťaž, ktorej propozície budú v dohľadnej dobe zverejnené. Všetky informácie o Storočnici Eugena Suchoňa sa záujemcovia dozvedia nielen na stránkach nasledujúcich Hudobných životov, ale údaje budú priebežne aktualizované i na samostatnej internetovej stránke.

EP

Viac na www.hc.sk/suchohn

Škola jubiluje

Základná umelecká škola v Poprade si tento rok pripomína 55. výročie svojho vzniku. Aj na základe iniciatívy jedného z jej významných absolventov, huslistu Quida Hölblinga, sa usiluje o to, aby toto významné kultúrne centrum regiónu bolo pomenované po prvom riaditeľovi, Františkovi Ascherovi. „Začal oslovovať hudobných nadšencov s akým-takým hudobným vzdelaním. Musel v nich vzbudiť záujem, dať im vieru vo vlastné schopnosti a potrebu ďalšieho rozvíjania sa,“ spomína Q. Hölbling. Na čele 9-členného učiteľského kolektívu začal F. Ascher s vyučovaním 216 žiakov v odboroch klavír, akordeón, husle a kontrabas začiatkom roku 1952. Založil tiež sláčikový súbor (znovuobnovený v roku 1996), neskôr orchester z pedagógov školy a milovníkov hudby i spevokol, s ktorými organizoval koncerty nielen v Poprade, ale aj v okolitých mestách a na vidieku. Na nich vystupoval ako dirigent, korepetitor i sólista. Škola počas jeho pôsobenia získala novú adresu – z pohostinstva Alfonz sa presťahovala do budovy katolíckej školy na Námestí sv. Egídia, kde pôsobila nasledujúcich 34 rokov. Od roku 2006 sídli v Dome kultúry na Štefánikovej ulici a naďalej poskytuje možnosť študovať v hudobnom, výtvarnom, tanečnom a literárno-dramatickom odbore. Najnovším prírastkom je Tanečné štúdio Super, na škole pracuje aj folklórny súbor Letnička. Okrem sláčikového, má škola aj dychový a akordeónový orchester a od roku 1976 na nej pôsobí známy Popradský detský zbor (zbormajster Jozef Búda). Zo zaujímavých podujatí školy, ktorej žiaci dlhodobo dosahujú výsledky na súťažiach doma i v zahraničí, možno spomenúť úspešnú Medzinárodnú akordeónovú súťaž alebo projekt Deti v múzeu. „55. narodeniny by sme z pohľadu človeka nazvali zrelými. Škola je však fenomén, pre ktorý zákonitosti biologického starnutia našťastie neplatia. Každý rok v septembri totiž podstupuje zračnú omladzujúcu kúru – víta pod svojou strechou nové šikovné deti,“ napísala pri príležitosti jubilea riaditeľka školy Katarína Kočišová.

(aj)



V Bratislave pribudne nový zborový festival

Počas posledných dvoch rokov zarezonovala na slovenskej hudobnej scéne činnosť Bratislava Choral Agency, z ktorej iniciatívy sa úspešne uskutočňujú viaceré medzinárodné festivaly zborového spevu. O jej aktivitách sme sa rozprávali s umeleckým riaditeľom podujatí, Milanom Kolenom.

K organizovaniu podujatí so spevákmi zbormi vás pravdepodobne priviedla súčasná situácia v oblasti zborového spevu...

Bratislava má tradície zborového spevu, ktoré chceme oživiť. Preto sme vytvorili štyri medzinárodné zborové festivaly. Festival Slovakia Cantat, ktorý sa v apríli v Bratislave uskutočnil prvýkrát a je určený pre všetky typy zborov. Zúčastnilo sa na ňom 20 zborov a približne 800 spevákov. Ďalším podujatím medzinárodného charakteru, ktorého 2. ročník prebehol v máji, je Musica sacra Bratislava. Prihlásili sa naň spevácke zbory zo siedmich krajín. Festival je tiež súťažou v sakrálnnej zborovej tvorbe. Jednotlivé koncerty sa konali v bratislavských kostoloch a súťaž v Zrkadlovej sieni Primaciálneho paláca. Vyvrcholením festivalu sa stala spoločná svätá omša, na ktorej spievali speváci zo zúčastnených zborov a celebraval ju biskup František Rábek. Priamy prenos vysielalo Rádio Lumen do celého Slovenska. Tento rok nás ešte čaká druhý ročník slubne sa rozvíjajúceho Medzinárodného festivalu adventnej a vianočnej hudby. Minulý rok sa na ňom zúčastnilo 25 zborov, teda opäť vyše 800 spevákov. Tento rok už máme prihlásené napríklad spevácke zbory zo Singapuru a Južnej Afriky.

V októbri sa bude v Bratislave konať 1. medzinárodný festival gregoriánskeho chorálu. Prečo takéto špecializované podujatie?

Sám inklinujem k spevu gregoriánskeho chorálu. Na Univerzite vo Viedni som v rámci doktorandského štúdia študoval gregoriánsky chorál štyri roky. Prednášam túto problematiku aj na VŠMU, napísal som knihu o jeho interpretácii, vediem gregoriánsku scholu. Organizovanie tohto festivalu je pre mňa určitým osobným poslaním, pretože je to hudba, ktorá aj v súčasnosti oslovuje poslucháčov a zachováva si hlbokú duchovnú i umeleckú hodnotu. Aj v Bratislave je o ňu veľký záujem. Festival bude prebiehať od 18. do 21. októbra a zúčastnia sa na ňom scholy z Česka, Poľska, Rakúska, Talianska a Slovenska. Jeho súčasťou sa stanú i spievané sv. omše s gregoriánskym chorálom, koncerty či prednášky. Aj toto podujatie ukončí spoločná sv. omša, kde budú spievať zúčastnení interpreti a ako dirigent vystúpi Prof. Franz Karl Prassl z Grazu.

Účasť na vašich festivaloch býva medzinárodná. Ako získavate zahraničných účastníkov?

Máme svoju internetovú stránku, ktorá o všetkých podujatiach podrobne informuje. Ako zborový dirigent a člen medzinárodných porôt do Bratislavy pozy-

vam kvalitné spevácke zbory, s ktorými som sa stretol na medzinárodných zborových festivaloch. Napríklad na aktuálnom ročníku Medzinárodného festivalu Bohuslava Martinů v Pardubicích prijali pozvanie na festival Slovakia Cantat 2008 spevácke zbory z Ruska, Izraela a Česka. Aj členovia medzinárodnej poroty na našich festivaloch sú výsledkom osobných kontaktov, vytvorených v prostredí medzinárodných zborových súťaží. Potom nie je problémom mať v porote renomovaných slovenských i zahraničných odborníkov.

Súťaž Musica Sacra sa konala už druhýkrát. V čom bol tento ročník iný?

Samotná koncepcia festivalu je už vyprofilovaná. Vždy však záleží na kvalite zúčastnených telies. Tento ročník bol zaujímavý práve tým, že bol skutočne medzinárodný – zúčastnili sa spevácke zbory zo 7 krajín. V rámci Musica sacra sme mali tento rok aj zaujímavý workshop o zvukovej stránke speváckeho zboru. Viedol ho Mike Brewer

spevák a tí spoločne nacvičovali štyri dni a pripravovali trojhodinový program. Bol to úžasný zážitok vidieť spievať naraz toľko spevákov, ich nadšenie, radosť, nesmierne národné cítenie, ktoré vyžarovalo z týchto mladých ľudí. Na Slovensku, možno v Bratislave, by bolo potrebné porozmýšľať o vytvorení jednotného národného festivalu pre deti, mládež a dospelých, pričom by s pomocou kultúrnych inštitúcií išlo o spoločnú prácu všetkých dirigentov Slovenska. Môže to pomôcť obroditiť zborový spev v jednotlivých mestách, regiónoch, možno by sa postupne vykrystalizovala aj nová koncepcia zborového života na Slovensku. Je najvyšší čas v tomto smere aktívne pracovať. Chcel by som vyzvať všetkých dirigentov, zbormajstrov, aby porozmýšľali nad týmto návrhom. Všetci zodpovedáme za to, čo sa u nás v zborovom živote deje.

Ako hodnotíte prínos nových festivalov?

Zborové festivaly sú prirodzenou súčasťou hudobného života okolitých hlavných miest – Prahy, Budapešti alebo Viedne. V



M. Kolena [foto: K. Kašák]

z Veľkej Británie, ktorý je významnou osobnosťou v celosvetovom meradle.

V čom vidíte u nás dôvody poklesu záujmu o zborový spev?

Zaujímavá otázka. Paradoxne, zatiaľ čo v okolitých krajinách záujem o zborový spev rastie, u nás stagnuje. V čom je problém? Faktom zostáva, že zborový spev sa vytratil z našich škôl, naše deti nepoznajú ľudové piesne, nespieva sa. V júli som navštívil národný festival v Litve, ktorý sa koná raz za štyri roky. Stretlo sa tam 35 000 účinkujúcich, z toho 17 000

Bratislave podobná iniciatíva chýbala. Je zaujímavé, že medzinárodné festivaly sa tu realizujú len druhý rok a je o ne veľmi veľký záujem. V priebehu dvoch rokov spievalo v Bratislave vyše 100 speváckych zborov zo Slovenska i zahraničia. Veľkým povzbudením pre nás je, že koncepcia medzinárodných festivalov si v Bratislave nachádza svoje miesto a veríme, že mesto bude ďalej znieť zborovým spevom a stane sa mestom hudby. Tento status Bratislave patrí.

pripravila **Eva PLANKOVÁ**

Podrobné informácie o festivaloch sú na internetovej stránke www.choral-music.sk

Milan Kolena – dirigent, umelecký vedúci Speváckeho zboru Apollo. Študoval na VŠMU v Bratislave, kde absolvoval aj postgraduálne štúdium zamerané na sakrálnu tvorbu. Na Universität für Musik und darstellende Kunst sa špecializoval na interpretáciu gregoriánskeho chorálu, o ktorom napísal monografiu *Súčasná smery v interpretácii gregoriánskeho chorálu*. Pôsobí ako zbormajster, organizátor a člen odborných porôt, nahráva CD a spolupracuje so zahraničnými odborníkmi na gregoriánsky chorál.

Koncert najlepších účastníkov Musica Arvenzis 2007

V horúci júlový večer (17. 7.) sa na záverečnom koncerte majstrovských kurzov Musica Arvenzis v Pálffyho paláci v Bratislave predstavilo 10 najlepších účastníkov 6. ročníka podujatia. Tento rok sa na ňom zúčastnilo 55 mladých umelcov vo veku od 13 do 23 rokov z 13 krajín. Vďaka nadšeným usporiadateľom (za všetkých spomeniem aspoň ZUŠ P. M. Bohúňa v Dolnom Kubíne, Konzervatórium v Bratislave, Nadáciu SPP, Ministerstvá kultúry a školstva SR) mali mladí umelci možnosť spolupracovať so špičkovými pedagógmi od nás i z okolitých krajín.

Veľmi silnou skupinou boli sláčikári, ktorých na koncerte reprezentovali huslisti **Karol Daniš** (Slovensko), **Martina Bačová** (Česko), **Eduardo Paredes** (Brazília) a **Alisz Szabó** (Maďarsko). Na kurze viedli mladých adeptov husľovej hry **Arkadi Winokurov**,

Anna Kandinskaia (obidvaja z Rakúska) a **Jozef Kopelman** (Slovensko).

Z huslistov jednoznačne najviac zaujala 17-ročná **A. Szabó** (J. Hubay: *Carmen fantázia*). Jej prednes bol nežný a precízny. Ide o veľmi talentovanú dievča, ktoré časom iste nadobudne potrebný nadhľad nad interpretovaným dielom. Ocenením jej talentu bol aj laureátsky titul, ktorý jej budúci rok umožní vystúpiť s Janáčkovou filharmóniou. Tento rok čaká rovnaká šanca **Karola Daniša**, ktorý sa stal laureátom minulý rok. Daniš sa predstavil dvomi časťami Bachovej *Partity d mol*. Vzhľadom na jeho vek (13 rokov) išlo o veľmi pekný výkon, ktorý však trpí jeho chronickým handicapom – nástrojom. Nedávno mal požíčaný dobrý nástroj za astronomickú cenu a stihol s ním vyhrať Kocianovu súťaž. Musel ho však vrátiť... Bačovej s Paredesom možno

vytknúť azda len absenciu väčšieho nadhľadu a ľahkosti v interpretácii, inak to boli tiež pekné výkony.

Zo sláčikárov je potrebné ešte vyzdvihnúť violončelistov **Lauru Szaboovú** (Maďarsko) a **Willema Stama** (Kanada), ktorých na kurzoch viedol **Dmitrij Fertschman** z Holandska. Najmä **Stam** sa prezentoval zreým výrazom a pekným tónom. Z Holandska pochádzalo aj dievčenské **Isis kvarteto** (pedagóg **Misha Furman**), ktoré zahralo *Finále z Kvarteta C dur op. 33 J. Haydna*.

Klaviristov zastupovala mladá **Nemka Luisa Imorde** a náš **Dominik Gál**, ktorých pedagógmi boli v Kubíne **Viktor Derevianko** (Izrael), **Peter Čerman** (Slovensko) a **Zuzana Čizmarovičová** (Nemecko). Obidvaja mladí klaviristi ukázali širokú škálu farieb a dynamiky, chybal mi len väčší ťah.

Najlepších účastníkov z kategórie dychochových nástrojov reprezentovala slovenská flautistka **Veronika Vitázková**, ktorú viedla **Marta Braunsteinerová**. Veronika ma zaujala už minulý rok – teraz len opäť dokázala svoju obrovskú muzikalitu a technickú vyspelosť. *Opernú fantáziu Traviatu* od W. Poppa odohrala s porozumením pre opernú frázu – človek si pri nej mohol priam pospevovať najznámejšie melódie...

Nemôžem nespomenúť výborné klavírne sprievody, o ktoré sa postarali **Valéria Kelly**, **Elena Händler** a **Iveta Sabová**. Všetky boli vynikajúcimi oporami a partnerkami pre mladých sólistov. Aktuálny ročník majstrovských kurzov i záverečný koncert opäť potvrdili, že hudba je síce veľmi ťažká, ale hlavne veľmi pekná, ak sa robí s láskou a s veľkým talentom.

Borivoj MEDELSKÝ

Hommage à Bach 2007 – Dialóg

19. augusta, Malý evanjelický kostol, Bratislava, Slovak Music Bridge, BKIS a AP projekt

Na koncerte v Malom evanjelickom kostole na Panenskej ulici v rámci bratislavského Kultúrneho leta som sa ocitla v podstate náhodou. Ako skladateľka píšem najmä noty a verbálne sa o hudbe vyjadrujem len nerada (aj autorské texty píšem iba v najnutnejšom prípade), no predsa som sa odhodlala vysloviť niekoľko myšlienok k vypočutému...

Úvodným impulzom projektu *Hommage à Bach* bola spoločná vízia Agentúry AP projekt a Komorných sólistov Bratislava, prezentovať diela J. S. Bacha v prirodzenom prostredí (tento kostol je skutočne pre hudbu príjemným miestom).

Koncert, jeden z dvoch v rámci 5. ročníka, bol príznačne pomenovaný *Dialóg*. Viedli ho medzi sebou dvaja vynikajúci sólisti. U nás častejšie koncertujúca **Ivana Pristašová** a mimoriadny hosť projektu, švajčiarsko-slovenský huslista **Igor Karško**. **Ivana Pristašová**, ktorá sa v zahraničí



etablovala ako vyhľadávaná interpretka súčasnej hudby, je u nás známa napríklad zo súborov Opera Aperta alebo ako koncertná majsterka Komorných sólistov. **Igor Karško** v súčasnosti pôsobí ako koncertný majster Luzernského symfonického orchestra a barokového orchestra La Scintilla, je tiež členom komorného súboru The Serenade String Trio.

Koncert nebol po každom diele prerušovaný potleskom. Možno aj tým sa vytvo-

rila očarujúca atmosféra, ktorá navádzala k stíšeniu a zamysleniu. Čas akoby sa spomalil a vytvoril priestor na meditáciu. V chráme interpreti i poslucháči silnejšie precítovali prirodzenú pokoru, ktorú so sebou prinášali prostredie, Bachova nadosobová hudba, ale aj diela ostatných skladateľov. Tu by som chcela zdôrazniť, že nielen vynikajúce výkony interpretov, ale aj premyslená a koncepcná dramaturgia prispeli k naozaj výnimočnému výsledku,

pretože harmonický dialóg prebiehal aj v rovine predvádzaných diel. *Préludium in memoriam D. Šostakoviča* pre dvojce huslí od Alfreda Schnittkeho na úvod koncertu, minimalistická kompozícia, využívajúca mikrintervaly, *L'ame ouverte* pre sólové husle od Giacinta Scelsiho, *Rulfo/Voces* pre sólové husle kolumbijského skladateľa, dirigenta a instrumentalistu Germána Toro Péreza, žijúceho v Rakúsku, *Eight Whisks* Johna Cagea a na záver opäť Alfred Schnittke a jeho *Moz-Art* pre dvojce huslí (podľa fragmentu *KV 416 d*). Diela súčasnej hudby striedali časti *Partity č. 2 d mol BWV 1004* od J. S. Bacha. Ich výber a interpretácia prispeli k tomu, že nová a stará hudba neboli na tomto koncerte v rozpore. Ostala len hudba. V tomto „dialógu“ s veľkým vhladom do „témy rozhovoru“ sa obidvaja hudobníci predstavili ako harmonickí, rovnocenní partneri.

Lucia PAPANETZOVÁ

kurzíva

Andrey SEREČINOVEJ



V mediálnom obraze letného festivalu *Viva musica!* často zaznievala veta o tom, ako chce jeho organizátor **Matej Drlička** dokázať, že „vážna hudba, to nie je len ušľachtilá nuda“. Poznala som bohumilú a v tom najlepšom zmysle osvetľujúcu **Drličku**, napriek tomu ma „ušľachtilá nuda“ provokovala...

Naozaj „nás“ takto vidia? Čo si o nás myslia, keď sa dobrovoľne a tak

radi „ušľachtilo nudíme“? A kto sú vlastne „oni“, kto sme „my“...?

Začala sa mi čítať predstava zvláštneho druhu, či skôr izolovanej skupiny so zreteľne odlišným, menšinovým správaním, ktorá sa snaží tých ostatných nielen presvedčiť o svojej „normálnosti“, ale ich aj vehementne pozýva do svojich radov. Sekta! V ďalšom zábere sa vynárali bytosti v kľestoch, spokojne si udržiavajúce vlastné každodenné rituály. Ohrozený druh, okolo ktorého prechádzajú nechápajúce davy – možno s obdivným, zato však nechápavým pohľadom. Naozaj sme takí? Toporní, nudní, elitárski, ...iní? Letný pohľad na najbližšie okolie mi prinajmenšom nahováral, že hľadám nie. Som teda súčasťou zaslepeného

sebaklamu alebo – v „lepšom“ prípade – máme iba takýto „mediálny obraz“? Ak na svet klasickej či „vážnej“ hudby takto nazerajú ľudia „zvonku“, musí to byť aj naša chyba. Pestujeme si imidž „iných“, nebudaj „lepších“ ľudí zámerne? Naschvál vzbudzujeme dojem, že to, čo robíme, je „náročné“?

Proti srsti sú mi aj opačné tendencie. Ak sme presvedčení o svojej „normálnosti“, nebudeme predsa o tom za každú cenu presvedčať celý svet...

Viva musica! v mediálnej prezentácii prestrelila. Nebola to zábavná akcia „do popuku“, bol to „len“ zaujímavý a miestami aj veľmi kvalitný letný festival. **Adriana Kučerová** či **World Quintet** naozaj nepotrebovali preexponované slogany. Bratislavské

Hlavné námestie by naplnili aj tak. Iní účinkujúci zase nespĺňali kritériá proklamovanej „svetoznamosti“. *Open air festival* s prevažne voľným vstupom lákal ľudí rôzneho „razenia“. Bola to naozaj dobrá šanca presvedčiť. Stačilo byť dobrý a normálny. Namiesto toho „pávy“ s úsmevom pozývali do svojich klieťok a presvedčali „kohútov“, že sú vlastne jedni z nich. Ten úsmev bol však prisladký na to, aby som mu verila.



[foto: archív M. Valenta]

Miloš Valent: Jednoducho prirodzene!

Huslista Miloš Valent sa nedávno ocitol v ponuke jedného z najprestížnejších svetových vydavateľstiev. Nahrávka *Teatro Lirico* so Stephenom Stubbsom ho katapultovala nielen k elitným hudobníkom vydavateľstva ECM, ale aj medzi európsku špičku súčasných protagonistov hnutia starej hudby. Miloš Valent je prirodzený, spontánny, žoviálny, ale aj melancholický a hlbavý. Presne taký, ako stará hudba v jeho podaní...

Pripravila Andrea SEREČINOVÁ

■ Stretávame sa pár hodín pred druhým nahrávacím dňom Hummelovej *Missa solemnis*. Do Bratislavy si kvôli Hummelovi doslova odbehol z Amsterdamu, kde účinkuješ so súborom Tragicomedia v Monteverdiho *Orfeovi*. Čo ťa zaujalo na hummelovskom projekte?

Bola to pre mňa výzva, postaviť takmer 40-členný orchestr s dobovými nástrojmi, čo na Slovensku zatiaľ nemá obdobu a Korunovačné slávnosti boli jedinečnou príležitosťou realizovať taký nákladný projekt. Nechcel som túto príležitosť prepásť. S dirigentom Didierom Talpainom sme spolu prišli k záveru, že program koncertu z diel bratislavského rodáka Jána Nepomuka Hummela by sa mal nahráť na CD. Oslovili sme producenta Pavla Maruščáka, ktorý nám už vydal úspešné CD *Mater V. Godára*. Som rád, že sa nám to podarilo, pretože je to prvá nahrávka tohto diela v historicky poučenej interpretácii na dobových nástrojoch.

■ Po skončení nahrávania sa vraciaš do Amsterdamu, kde De Nederlandse Opera uvádza unikátny monteverdiiovský projekt...

Pri príležitosti 400. výročia od prvého uvedenia Monteverdiho *Orfea* tu v septembri

niekoľkokrát uvedú všetky tri Monteverdiho opery a scénické úpravy madrigalov. Všetky predstavenia majú jednotný inscenačný rukopis Pierrea Audiho, ja hrám s Tragicomediou a Concertom Palatinom v *Orfeovi* pod vedením Stephena Stubbsa a v *Madrigaloch*.

■ V posledných rokoch je kľúčovou postavou v tvojej kariére práve prominentný lutnista a dirigent Stephen Stubbs...

Stretnutie so Stephenom bolo pre mňa naozaj kľúčové. Okamžite sme si porozumeli, a dodnes to vnímam ako veľmi ojedinelé a vzácné spojenie s človekom, ktorý má také isté názory na hudbu ako ja – rovnaký hudobný inštinkt. V súbore Musica Aeterna som sa ako hudobník cítil veľmi dobre, no keď som spoznal Stephena, videl som, že on a jeho spoluhráči vnášajú do barokovej hudby emocionalitu, na ktorú sme zvyknutí v romantickej hudbe. Zrazu som zistil, že taká emocionalita je aj v barokovej a vlastne v každej hudbe. Aj keď paradoxne – vypätú emocionalitu, vášeň, ktorá sa nám spája s romantickým repertoárom, nenájdete v zachovaných prvých nahrávkach z prelomu 19. a 20. storočia... Podľa mňa, Stubbsov prístup – najmä pokiaľ

ide o realizáciu barokovej monódie – nemá vo svete obdobu. Vtedajší hudobný zápis je často len v dvoch riadkoch – hore je melódia, pod ňou basová línia v polových hodnotách. Stephen v takomto zápise identifikuje recitatív a vzápätí povedzme len dvojtaktové arioso, v ktorom v jeho podaní máte dojem, akoby ste vzdialene počuli zrod talianskeho belcanta. Hudba má zrazu spád... Fascinujúce je to, keď hrá napríklad Monteverdiho. Aj s jednoduchosťou harmóniou pracuje tak, že dokáže slovo z ničoho nič oživiť.

■ Ako začala vaša spolupráca?

Naše „osudové“ stretnutie má na svedomí huslista Peter Spišský, ktorý žije v Dánsku. V roku 1991 ma pozval do Malmö, kde členovia súboru *Tragicomedia* viedli majstrovské kurzy, v rámci ktorých sa uvádzala Monteverdiho opera *Návrat Odysea*. P. Spišský ma sem zavolať, pretože im chýbal violista. Po tejto spolupráci ma S. Stubbs začal pozývať do projektov súboru Tragicomedia – najprv ako violistu, potom som „postúpil“ do druhých huslí. (smiech) . Aj vďaka spolupráci so Stubbsom a mojej vyťažnosti som napokon musel odísť zo súboru Musica Aeterna – vtedajšie vedenie

Slovenskej filharmónie mi neumožnilo prejsť na polovičný pracovný úväzok. Nezostávalo iné, než súbor opustiť, keďže časovo som to už nemohol zvládnuť. Bolo mi to ľúto, pretože som tu hral 17 rokov, ale nemohol som inak...

■ Bol za tvojím odchodom zo súboru Musica Aeterna profesionálny či ľudský spor s umeleckým vedúcim Petrom Zajíčkom?

Vôbec nie, môj odchod mal čisto praktický charakter. Musica Aeterna bola a zostáva mojim „materským“ súborom, to sa nezmení a veľa to pre mňa znamená. Tu sme sa všetko učili, v tej dobe ako autodidakti. Mali sme šťastie, že sme pôsobili na pôde Slovenskej filharmónie vďaka vtedajšej riaditeľke, p. Alžbete Rajterovej, ktorá bola modernou osobnosťou, nazerajúcou na veci v širších medzinárodných súvislostiach.

■ Z Aeterny si odišiel roku 1997, no už roku 1995 si založil vlastný súbor Solamente Naturali. Nebola za tvojím odchodom teda aj túžba robiť veci „po svojom“?

Nie, to prišlo až neskôr, keď r. 2000 vznikla orchestrálna podoba Solamente Naturali. Pôvodne však Solamente Naturali vznikol ako malý komorný ansámbl pre projekt cyklu komorných koncertov pod názvom *Musica poetica da camera* v Slovenskej národnej ga-

istoty, podobne ako to kedysi mohla robiť Musica Aeterna?

Je to handicap, ale zároveň je to dnes asi bežné. Istoty v súčasnosti poskytuje málokto, orchester nášho druhu vo svete, výnimkou je povedzme Freiburský barokový orchester, ktorý má dotáciu od mesta, garantovaný počet koncertov a pravidelne pracuje. Pochybujem ale, že jeho členovia nevyhľadávajú ďalšie možnosti zárobkov. Vo svete totiž nie je štandardom finančné zabezpečenie hudobníka len z jedného príjmu. Organizátorom sa zdáme drahí, pretože našu cenu porovnávajú s cenou štátnych orchestrov. Neuvedomujú si, že štátny orchester bude usporiadateľa stáť vždy menej, pretože jeho domovská inštitúcia znáša časť nákladov, ktoré nikto nevidí, lebo sú „skryté“. Zviditeľnia sa až pri zverejneniach výdavkov z verejných zdrojov – keď vidíme, koľko štát stojí konkrétna inštitúcia...

■ Dá sa ale pri blokovom systéme práce „od projektu k projektu“ hovoriť o jednotnom štýle, čítení, zvuku telesa?

Najdôležitejší je štýl, a ten hráčom sprostredkúvam roky ja. Nováčikov, ktorí prichádzajú do orchestra bez skúseností so starou hudbou, sám zaúčam. Ak sa chceme priblížiť k svetovým orchestrom „A kategórie“, musíme neustále pracovať na jednoliatom zvuku

■ V súbore Musica Aeterna si začal hrať už počas vysokoškolského štúdia – znamená to, že si od začiatku výrazne inklinoval k starej hudbe?

Nie, v mladosti býva človek málokedy hudobne vyhranený a v mojom prípade to platilo obzvlášť. Bol som typickým „mnohožánrovým“ hudobníkom, aktívne som sa venoval aj folklóru. Musica Aeterna ma skôr vytrhla z vnútorne komplikovaného obdobia vysokoškolského štúdia, z kríz, pod ktoré sa podpísal príchod zo Žiliny do veľkomesta, zmena pedagógov... Aj preto nedám na Aeternu dopustiť – atmosféra, v ktorej sme začínali, stretávanie sa s prof. Albrechtom, debaty s Petrom Zajíčkom... To bolo pre mňa v tej dobe veľmi dôležité a povzbudzujúce. Stará hudba však na mňa vplývala z dvoch strán – okrem prostredia Aeterny aj cez Bohdana Warchala, u ktorého som študoval.

■ Vidím v tvojom i Warchalovom hudobnom živote paralely: obaja ste profesionálny život zasvätili starej hudbe a obaja máte aj multižánrovú skúsenosť, najmä s ľudovou hudbou. Napriek tomu, že váš prístup je priam protichodný a delí ho odlišná dobová estetika, vkus i zdrojové informácie, ste si, podľa mňa, v mnohom podobní. Obaja – každý po svojom – hráte starú hudbu s obrovským ťahom a šťavou, dalo by sa povedať s nasadením ľudového primáša...

Nenapadlo mi to, ale niečo na tom asi bude.

Stretnutie so Stephenom Stubbsom bolo pre mňa kľúčové. Okamžite sme si porozumeli, a dodnes to vnímam ako veľmi ojedinelé a vzácne spojenie s človekom, ktorý má také isté názory na hudbu ako ja – rovnaký hudobný inštinkt.



M. Valent v kruhu orchestra Solamente Naturali [foto: archív M. Valenta]

lérii. Solamente Naturali ako orchester sa prvýkrát predstavil na koncerte v rámci festivalu Trnavská hudobná jar.

■ Nechýba ti pri takom obsadení nejaké inštitucionálne zázemie? Priestory na cvičenie, možnosť garantovať členom orchestra ekonomické

skupín, čo naozaj vyžaduje systematickejšiu prácu. Výhody nášho osobitého zvuku vidím v mäkkosti, emocionalite – to všetko nás robí inými. Počet koncertov Solamente Naturali sa stále zvyšuje – napríklad v októbri máme 6 koncertov s rôznymi programami – nie je to systematická práca?

■ Dokážeš ty, ako reprezentant tzv. poučeného prístupu k starej hudbe, nájsť dnes, s odstupom času, nejaký pôvab na Warchalových nahrávkach?

Dokážem. Napríklad pri počúvaní Händelových *Concerti grossi*. Samozrejme, že z dnešného pohľadu môžeme kritizovať zvolené tempá, alebo používanie vibrata. Ale celkové vyžarovanie, strhujúci prejav, ktorý viedol k tomu, že na koncerty SKO chodili ľudia ako na rockové koncerty – to nemôžeme ani dnes prehliadať. Hudba má byť predsa strhujúca. A my, čo hráme na dobových nástrojoch, tu máme trochu sťaženú situáciu – naše nástroje nemajú takú prieraznosť ako moderné, preto musíme používať iné prostriedky – artikuláciu, ozdoby, rétoriku...

■ Keď však počúvam tvoju nahrávku Teatro Lirico so Stephenom Stubbsom, ktorá vyšla minulý rok vo vydavateľstve ECM, ako prvé charakteristiky mi napadnú práve strhujúci prejav, vrúcnosť či nasadenie. To, že sa repertoár z Pestrého zborníka levočského, našej významnej hudobnej pamiatky zo 17. storočia, dostal na nosič prestížneho vydavateľstva, je zrejme tvoja zásluha...

Už dlhšiu dobu som chcel so Stephenom nahráť niečo slovenské. Spolupracujeme spolu roky a sám Stephen má k Slovensku vreľý vzťah. Na *Pestrý zborník* ma upozornil muzikológ Ladislav Kačic, ktorý realizoval prepis. Výber sme už

robili sami so S. Stubbsom. (*Väčší výber z repertoáru Pestrého zborníka nahráli Solamente Naturali pre Hudobné centrum – pozn. red.*)

■ Spôsob, akým tu znejú skladby z *Pestrého zborníka*, je „nadžánrový“: hýri farbami, je tu profesionálna erudícia, nadhľad ale aj správny pomer rustikálnej zemitosti. Akceptujem nahrávku na jednej strane ako aktualizáciu, lebo v tejto podobe bude určite ľahšie stráviteľná dnešným poslucháčom, ale verím jej aj ako rekonštrukcii dobovej podoby tohto tanečného, často „úžitkového“ repertoáru na danom území a v konkrétnom prostredí šľachtických a meštianskych obydlií. No výrazný interpretačný rukopis máš na celom CD – zaujmú rôzne zvukové efekty, najmä efekt oscilácie okolo presnej intonácie...

Ale s rôznymi efektmi sa už predsa stretávame v dobovej literatúre. Sú pre interpretáciu starej hudby typické – veď výrazové prvky, ktoré sú dnes súčasťou tónovej kultúry ako napr. vibrato, boli tiež len príležitostným efektom. Caccini vo svojom traktáte nabáda k rôznym tempovým výkyvom, ktoré majú byť výrazovým prvkom – dnes to ale klasicky školení hudobníci ťažko akceptujú. Spomínaný efekt s intonáciou však na nahrávke používam len v improvizáciách, dosť si dávam pozor na to, aby som si podobné efekty nedovolil v tradičnom repertoári.

■ Hral by si takto povedzme pred desiatimi rokmi?

Určite nie. Mám pocit, že lepšie rozumiem štýlu, ktorý hrám a v posledných rokoch som rozvinul muzikalitu a vkus práve vďaka kontaktom so Stephenom Stubbsom. Zatiaľ pre mňa najväčšou pochvalou, pokiaľ ide o CD *Teatro Lirico*, bola informácia z kritiky že Cacciniho *Amarilli, mia bella* v našej interpretácii je vzorovým príkladom toho, ako má znieť monódia („sprezatura“). Erin Headley, vynikajúca gambistka, založila súbor Tirami Su, kde sme mali priestor pre akúsi štúdiu toho, ako hrať na nástrojoch vokálne. Erin vyhľadávala vokálny repertoár a snažili sme sa o interpretáciu textu na nástrojoch. Nahráli sme niekoľko Monteverdiho diel pre vokálny súbor v inštrumentálnom predvedení, napr. CD *Che Soave Armonia*.

■ Pestrý zborník je pôvodne zapísaný v tzv. novej nemeckej organovej tabulatúre, ktorá je komprimovaným dvojriadkovým zápisom. Zvuková podoba na nahrávke ECM si teda vyžadovala veľký osobný vklad interpretov...

To je napríklad to, čo by som si určite netrúfol pred desiatimi rokmi – urobiť „skladbu“ z dvojriadkového zápisu. A preto sa iste nájdu aj takí, ktorí nebudú s našim pohľadom súhlasiť. Je to náročné, ale zároveň zaujímavé, lebo tento repertoár je nepopísanou tabuľou, nič podobné si nemožeme dovoliť napr. u Bacha. K dobovému „slovenskému“ repertoáru si nachádzam v posledných rokoch cestu a veľmi vrúcný vzťah. Nie je za tým žiaden kalkul, „povinnosť“ hrať slovenskú hudbu. Na *Pestrom zborníku*, *Vietorisovom kódexe*, ale najmä na *Uhrovej zbierke* ma fascinuje prienik ľudovej hudby a exotizmu do vtedajšieho repertoáru. Objavujem v tejto hudbe veľkú krásu, uvádzame ju aj s ľudovými nástrojmi...

■ Na CD *Teatro Lirico* je niekoľko improvizácií na slávny basový akordický model, známy ako *Folia*. Ide naozaj o vaše improvizácie v štúdiu?

Áno, sú to priame improvizácie. ECM vyhľadáva takéto projekty. Všetky nahrávky pre túto spoločnosť vznikajú v krásnej a pokojnej alpskej dedinke St. Gerold, v ktorej je kostol z 10. storočia s úžasnou akustikou. Hudobníci prídu do kostola, kde sa podlaha neustále kropí vodou, aby sa udržiavala potrebná vlhkosť, pripraví sa mikrofóny, nástroje a každá skladba sa väčšinou zahrá raz, ako na koncerte, aby to pôsobilo spontánne... Ale asi mojim doteraz najväčším zážitkom bolo nahrávanie ďalšieho CD pre ECM, ktoré vyjde na jeseň, so S. Stubbsom, Johnom Potterom a Johnom Surmanom, keď sme dopredu vedeli iba to, že budeme improvizovať na stredoveké trubadúrske piesne.

■ Do akej miery je z tvojho pohľadu médium prepojené s hudobným dielom? Patríš k fundamentalistom, ktorí akceptujú interpretáciu starej hudby len na dobových nástrojoch?

Médium je inšpiratívne a ja z neho vychádzam. Ale odpoveď na tvoju otázku závisí od konkrétneho repertoáru. Cacciniho monódiu si neviem predstaviť na modernom

nástroji, niektorú hudbu okolo roku 1750, napr. mannheimských skladateľov už áno. Tam sa zjavuje istý lesk, technika vo vyšších polohách, ktoré sa spájajú so zvukom moderného nástroja. Jediným problémom je vyváženie zvuku moderných dychových nástrojov so sláčikmi. Pri dobových nástrojoch tento problém odpadá.

■ Je dobový nástroj ťažšie ovládateľný?

Platí to v prípade dychových nástrojov, ktorým chýbajú klapky – ovládanie takýchto nástrojov je naozaj majstrovstvom. Ale hra na barokových husliach s črevovými strunami, po ktorých sa táhá kratším sláčikom, je naopak veľmi príjemná. Komplikácie nastávajú, keď v sále niekto otvorí dvere, alebo okno. (*smiech*) V miestnosti sa zmení teplota vzduchu a behom jedného taktu sa nástroje s črevovými strunami rozladia. Na túto labilnosť musí byť hráč na sláčikových nástrojoch pripravený.

■ Ktoré z umeleckých projektov či spoluprác v posledných rokoch si najviac ceníš?

Už 10 rokov hrám vo festivalovom orchestri Bostonského festivalu, ktorého riaditeľom je S. Stubbs. Vždy tu uvádzajú aj jednu operu vo fascinujúcom dobovom predvedení s dôrazom na všetky zložky – od hudby, cez choreografiu, kostýmy až po inscenačné špecifiká. Tieto inscenácie patria naozaj k mojim najkrajším zážitkom. Zaujímavým projektom bola spolupráca s nórskou jazzovou kapelou Jona Balkeho Magnetic North Orchestra, ktorá využíva aj zvuky starých nástrojov. Bol som s nimi na turné na veľkých jazzových festivaloch – Ferrara, Dublin, Kodaň, Enjoy Jazz Festival...

■ Svoj súbor si nazval *Solamente Naturali* – Jednoducho prirodzene. Prirodzenosť je však pre každého niečo iné. Ako by si vysvetlil tvoj prirodzený prístup k interpretácii?

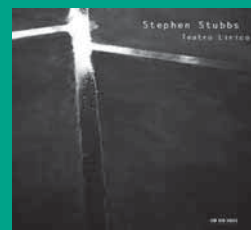
Pre mňa je najdôležitejšie zasiahnuť poslucháča. Prirodzenosť určite vyplýva z našich inštinktov a vkusu. Je to teda subjektívna kategória, no objektívna v tom zmysle, že na prvom mieste sú pre mňa všetky dostupné informácie. Až potom to v sebe všetko „premielam“... ┘



[foto: archív M. Valenta]

Miloš Valent (1960, barokové husle, viola)

V jeho prístupe k interpretácii sa spája analytický pohľad na diela a erudícia v tzv. historicky poučenej interpretácii s temperamentom, improvizácnou ľahkosťou a skúsenosťou s ľudovou hudbou. Študoval na Konzervatóriu v Žiline (B. Urban) a na VŠMU (P. Michalica, B. Warchal). V r. 1986–1997 bol členom súboru Musica Aeterna. V r. 1993 založil Solamente Naturali, kde pôsobí ako huslista a umelecký vedúci. Vystupuje so súborom Tragicomedia, bol koncertným majstrom v barokovom orchestri Teatro Lirico (S. Stubbs) a pôsobil v súbore Tirami Su (E. Headley). Spolupracuje s renomovanými špecialistami na starú hudbu (nahrávky pre Teldec, EMI, Virgin Classics, Vanguard Classics, ECM a i.). Na profilovom CD Solamente sa predstavil ako sólista v premiére huslových koncertov Josepha Umstatta (ORF Alte Musik, 2006). Vedie majstrovské kurzy v zahraničí. Okrem starej hudby uvádza aj diela súčasných skladateľov – s veľkým medzinárodným ohlasom sa stretla nahrávka i európske turné *Mater* (V. Godár, I. Bittová, Pavian Records/ECM, 2006). Po úspešnom titule *Teatro lirico* so S. Stubbsom mu vyjde v najbližších mesiacoch v ECM CD *Romaria*, vydavateľstvo Pavian Records pripravuje vydanie *Missy solemnis* od J. N. Hummela. V septembri uvedú Solamente Naturali novodobú premiéru diela *Oratorio per la Novenna di S. Francesco* Xaverio od G. Ch. Wagenseila, v októbri vystúpia v Šamoríne v rámci (new) music at home s výberom z *Uhrovej zbierky*, pokračovať bude aj úspešný cyklus Bach – Kantáty so Solamente Naturali...



Teatro Lirico, S. Stubbs, ECM 2006

september - december 2007

Galéria Hudby

Nitrianska galéria, Župné námestie 3, 949 01 Nitra
www.nitrianskagaleria.sk, tel. 037 / 657 96 41-3

ospelí 60 Sk
študenti a ZŤP 40 Sk
permanenka 390 / 240 Sk

26. september o 18⁰⁰

Arvo Pärt, Igor Stravinskij, Jevgenij Iršai

Jozef Lupták, violončelo

Ivan Šiller, klavír

Po koncerte Vás srdečne pozývame na pohár vína



10. október o 18⁰⁰

Ludwig van Beethoven,
Juraj Hatrík

Zwiebel kvartet

Marek Zwiebel, husle
Peter Mosorjak, husle
Peter Zwiebel, viola
Andrej Gál, violončelo

21. november o 18⁰⁰

Daniel Matej,
Ludwig van Beethoven,
Franz Schubert
Ivan Šiller, klavír

24. október o 18⁰⁰

Eugen Suchoň,
Béla Bartók,
César Franck

Pavel Burdych /ČR/, husle
Zuzana Berešová, klavír

5. december o 18⁰⁰

Martin Burlas,
Juraj Družecký,
Wolfgang Amadeus Mozart

Lotz trio

Róbert Šebesta, basetový roh I
Ronald Šebesta, basetový roh II
Andreas Fink /Rakúsko/, basetový roh III

7. november o 18⁰⁰

Béla Bartók,
Igor Stravinskij,
Charles Ives

Paul Klinck /Belgicko/, husle
Pedro Guridi /Chile/, klarinet
Ivan Šiller, klavír

*koncert je súčasťou projektu Stretnutia s hudbou,
v rámci ktorého sa uskutočnia tvorivá dielňa pre žiakov ZŠ*

19. december o 18⁰⁰

Loeš Janáček,
Igor Stravinskij,
Béla Bartók,
Johann Sebastian Bach
Enikő Ginzery, cimbal

Hlavní organizátori



InMusic, o.z.

Spoluorganizátori



Mediálni partneri



:H^UDBA
Spravodaj



hudobný život

Reklamní partneri



Festival finančne podporili



S FINANČNOU PODPOROU
MINISTERSTVA KULTÚRY
SLOVENSKEJ REPUBLIKY



Nitrianska
Galéria



Hudobný fond

Hector Berlioz (1803–1869)

Rímsky karneval, predohra pre orchester op. 9

Robert KOLÁŘ

Napriek tomu, že Hector Berlioz označoval povinný pobyt v Ríme, ku ktorému ho zaväzovalo získanie tzv. Rímskej ceny, za vyhnanstvo, bol Talianskom očarený. Zamiloval si Neapol, Florenciu, no najmä taliansku prírodu – divoké Abruzzo, kam podnikal dlhé a dobrodružné výlety, nadväzoval kontakty s domorodcami, spoznával tradície, sprevádzal ich tance svojimi gitarovými improvizáciami... Po celý život sa potom vracal v spomienkach k tomuto šťastnému obdobiu. Nie je teda prekvapujúce, že mnohé z jeho veľkých diel sa viažu k Taliansku – či už sa tam priamo odohráva ich dej (*Benvenuto Cellini* v Ríme, *Béatrice a Bénédict* na Sicílii, *Rómeo a Júlia* vo Verone; hlasy bohov v *Trójanoch* neustále pripomínajú hrdinom cieľ ich cesty – „*Italie, Italie!*“) alebo to aspoň naznačujú názvy (*Harold v Taliansku* či predohra *Veža v Nice*, po prepracovaní známa ako *Korzár*).

Medzi predohrou a symfonickou básňou

Berlioz býva považovaný za jedného zo strojcov tzv. programovej, ilustratívnej či dokonca deskriptívnej hudby. Je to zrejme dôsledok zverejnenia programu, ktorý napísal k svojej najslávnejšej symfónii. Ale pri bližšom pohľade na genézu *Fantastickej* sa ukazuje, že aj tu platí heslo „*prima la musica*“. Program či názvy skladieb by mali pôsobiť skôr voľne asociatívne než sugerovať nejaký konkrétny dej, resp. výjav (pravdaže, s výnimkou tých diel, kde obsah verbálne tlmočia spevácke hlasy ako napr. v *Rómeovi a Júlii* alebo vo *Fantázii na Shakespearovu Búrku*). To sa týka hlavne Berliozových orchestrálnych predohier. Väčšinou nesú názov literárneho diela niektorého z jeho obľúbencov (Scott, Shakespeare, Byron) – *Waverley*, *Rob Roy*, *Kráľ Lear*, *Korzár* – avšak ich hudobný materiál často vznikol už skôr, resp. neskôr bol použitý v úplne iných „programových“ súvislostiach. A väčšina z nich má formu talianskej predohry s dlhým pomalým úvodom (v prípade *Waverleyho* a *Kráľa Leara* tvorí približne polovicu trvania skladby) a následným allegrom. V tom sa Berliozove samostatne stojace predohry v podstate neodlišujú od predohier k jeho operám. Predohry k *Benvenutovi* a *Béatrice a Bénédictovi*, spolu s predohrou *Korzár*, majú pred pomalým úvodom ešte krátku vstupnú pasáž v rýchлом tempe, kde je letmo nadený materiál, s ktorým sa bude pracovať neskôr. Práve do tejto kategórie spadá aj zrejme najznámejšia z Berliozových predohier, *Rímsky karneval* (*Le Carnaval romain*). Korunuje rad skladieb, ktoré síce nepopierateľne ostávajú predohrami, invenciou a rozmanitosťou kompozičných riešení však každá z nich predstavuje osobitý a neopakovateľný typ. Sú dôležitým ohniskom v reťazi medzi Beethovenovými predohrami a symfonickými básňami Liszta, Smetanu či Richarda Straussa.

Rímsky karneval alebo čo zostalo z *Benvenuta Celliniho*...

Roku 1838 uviedli po prieťahoch prvú Berliozovu dokončenú operu, *Benvenuta Celliniho*. Úspech – aj vinou kolotoča intríg – nebol veľký a vyhladky na to, že by sa opera uchytila na dlhšie obdobie, boli v najbližších rokoch mizivé. *Benvenuto* však obsahuje množstvo skvostnej hudby a skladateľovi veľmi záležalo na tom, aby nezostala ležať ladom. Vybral z nej azda to najpôsobivejšie a najatraktívnejšie – scénu karnevalu v Ríme – a spolu s ďalšími motívmi ju spracoval vo forme predohry, teda vo forme, ktorú dôverne ovládal a ktorú mohol ľahko zaradiť do programu svojich symfonických koncertov. Zabezpečil si tým možnosť vlastného, autorského uvá-

dzania (čo bolo preňho veľmi dôležité), keďže v parížskej Opere nesmel dirigovať svoje vlastné diela.

Rímsky karneval vznikol na prelome rokov 1843/1844, teda v čase, keď bol jeho autor zrelým štyridsiatnikom a mal za sebou už všetky štyri symfónie, operu aj mohutné *Rekviem*. Je dôkazom nielen skladateľovho kompozičného majstrovstva, ale aj jeho schopnosti recyklovať staršie hudobné myšlienky a vytvoriť z nich celkom nové a pôvodné dielo s vlastnou logikou.

Introdukcia a Andante sostenuto



Príklad č. 1: úvodný motív, 1. a 2. husle hrajú unisono.

Rímsky karneval začína krátkou, 18-taktovou introdukciou v rýchлом tempe (*Allegro assai con fuoco*). Husle a violy skicovito nadhodia hlavný motív skladby a vzápätí ich voľne imitujú dreva (Pr. 1).

Tento motív pôvodne nemal nič spoločné s hudbou *Benvenuta Celliniho* – pochádza totiž z *Glorie z Messe solennelle*, slávnostnej omše, ktorú Berlioz skomponoval ako 20-ročný a uviedol roku 1825. Jej partitúra bola dlho stratená (Berlioz v *Pamätiach* spomína, že ju spálil, čo však nie je pravda...) a viaceré z jej hudobných myšlienok skladateľ spracoval a využil v neskoršej tvorbe. Aj strhujúce finále prvého dejstva *Benvenuta* (ak hovoríme o jeho dvojdejtvej verzii) je prerobeným záverom *Resurrexit* z tej istej omše...

Po generálnej pauze, trilkovaní sláčikov a trúbkovej fanfáre všetok ruch náhle utícha. K slabnúcemu dominantnému *e* sa doslova vkráda „cudzí“ tón – malé *g* v hlbokom registri klarinetu. Crescendo z *p* do *f* a následné decrescendo do pôvodnej dynamiky. Na kvalite tohto jedného tónu tu veľmi záleží, podobne ako v prípade hobojuvého *fis*, ktoré uvádza predohru *Waverley*. Berlioz takýmto rafinovaným (a pritom veľmi jednoduchým) spôsobom moduluje z *A dur* do *C dur*. Anglický roh, sprevádzaný jednoduchými harmóniami, akoby improvizovanými na gitare, prednáša

Príklad č. 2: Téma dueta z 1. dejstva *Benvenuta Celliniho*; anglický roh sólo.

lyrickú tému dvojspevu Teresy a Celliniho z prvého dejstva opery (Pr. 2).

Nemožno nespomenúť celkom jasnú podobnosť – čo do rytmu, melódie, harmónie, inštrumentácie, faktúry aj tóniny – so *Serenádou horala z Abruzzu*, treťou časťou *Harolda*. V ďalšej variante tejto melódie, v *E dur*, necháva Berlioz spievať svoje obľúbené violy a napokon v tretej, v *A dur*, využíva akordický charakter témy a uvádza ju v kánone s odstupom jednej štvrtky, podobne ako to urobil s hlavnou témou v prvej časti *Harolda*. Prítomnosť bicích nástrojov – tamburíny a triangu – už naznačuje (tak ako v *Rómeovi a Júlii*) blížiaci sa karnevalové veselie.

Allegro con fuoco

Po troch taktach, kde počuť „rozohrávky“ drier a lomoz bicích, začína samotný karneval. Najprv v tichosti, v sordinovaných sláčikoch, ktorým hneď odpovedajú drevá (Pr. 3).



Príklad č. 3: *Allegro con fuoco*, 1. a 2. husle.

Po päťdesiatich taktach konečne zaznie orchester v plnom zvu-ku, s motívom načrtnutým v introdukcii. Tieto pasáže sú prevzané z karnevalovej scény z *Benvenuta*, len transponované do *A dur*. Bujaré saltarello; defilé komediantov, tanečníkov, hemženie ľudskej masy podobiekanej do výstredných kostýmov... Po hudobnej stránke je to odozva scherz Beethovenových symfónií, ale aj finále Mendelssohnovej *Talianskej symfónie*.

Ďalej sa už Berliozova fantázia uberať iným smerom; predohra sa vzdaluje od operného výjavu a stáva sa autonómnou kompozíciou. Saltarello vyvrcholí v taktach 274 a 275 dominantným septakordom do *F dur*. Dynamická hladina náhle klesne na *pp*; počuť len tiché nepravidelné frázy – najprv drevá v *F*, potom sláčiky v *Des*. Hlas po hlase mĺkne, pohyb sa zastavuje. Je čas uviesť vedľajšiu tému. Rytmus saltarella ticho pulzuje v druhých husliach (malé *a*) a nad týmto ostinátom nastupujú fragmenty témy dueta Teresy a Celliniho. V rôznych tóninách, ktoré spája spoločný tón *a*.



Príklad č. 4: Vedľajšia téma nad ostinátom – fagoty v unisone a ostinato v 2. husliach.

Najprv znejú fagoty v *F dur* (Pr. 4), potom trombóny v *A dur*, hneď nato flauta a hoboje vo *fis mol*. Nástupy sú stále tesnejšie, faktúra hustne, až po efektnej gradácii znova prepuká veselie hlavnej témy. Netrvá však dlho – už v druhej fráze je v závere ostro odsekutá (akcent na poslednej osmine taktu, čo je Berliozova „špecialita“). Nasleduje krátke fugato a po ňom pasáž, v ktorej trombóny za skandovania zvyšku orchestra prednášajú incipity vedľajšej témy. Ďalej už takmer miznú stopy motivickej práce – všetko, aj hlavná téma, je zredukované na rytmus saltarella. Rytmické orgie sa spájajú s harmonickými, tak, ako sa patrí na dobrú predohru. Berlioz tu svojej fantázii nekladie skoro žiadne medze; s akordmi v terciových vzťahoch narába veľmi voľne. V taktach 387–396 si napríklad rezko

odpovedajú drevá a sláčiky – jedny ostávajú tvrdošíjne v *Des dur*, druhé v *A dur*. Pred definitívnym zakotvením v hlavnej tónine príde ešte niekoľko nečakaných a v dobe vzniku diela pomerne odvážnych harmonických vybočení (napr. 2/4 takty; 403–409). Berliozova vynachádzavosť, miestami možno až trochu výstredná, dokáže pôsobiť prekvapujúco sviežo dodnes.

Rímsky karneval ako prototyp

Premiéra skladby sa konala 3. februára 1844 v Salle Herz v Paríži pod vedením autora. Úspech bol podľa očakávania vynikajúci; obecenstvo si ihneď vyžiadalo opakovanie. Pre Berliozu bol veľkou satisfakciou – na koncerte bol prítomný aj dirigent Habeneck, ktorý pri naštudovaní *Benvenuta* v Opere nedokázal hudobníkov primäť, aby hrali saltarello dostatočne rýchlo, tak, ako požadoval Berlioz. Habeneck okrem toho predpovedal katastrofu – predstaveniu predchádzala len jedna skúška a hráči na dychových nástrojoch hrali svoje party z listu až priamo na koncerte... Obavy sa však nenaplnili a *Rímsky karneval* odvtedy preletel celou Európou, vždy s rovnako prenikavým úspechom. Stal sa jedným z najúspešnejších diel svojho autora. Berlioz ho uvádzal na svojich zahraničných turné, napr. vo Viedni alebo Löwenbergu, na zámku kniežata Hohenzollern-Hechingena, ktorému je predohra venovaná.

Rímsky karneval sa stal akýmsi prototypom pre podobné diela ďalších skladateľov. Spomeňme len Smetanu a jeho *Valdštyňův tábor* alebo jeho posledný orchestrálny opus, *Pražský karneval*. Ešte väčšími sú mu blízke dve diela, ktoré sa stali nemenej populárnymi a dodnes živými na koncertných pódiiach – *Karneval* Antonína Dvořáka a *Španielske capriccio* Nikolaja Rímskeho-Korsakova. Obidve skladby sa *Rímskemu karnevalu* podobajú formovým riešením, použitím bicích nástrojov v rýchlych, a anglického rohu v lyrických pasážach. Majú spoločný výbušný temperament a dokonca aj základnú tóninu, *A dur*...

Interpretácie

Nahrávok *Rímskeho karnevalu* existuje veľké množstvo. Nahráli ho snáď všetky významné symfonické orchestre s poprednými dirigentmi. Na trhu sú dostupné CD aj DVD s týmto titulom od viacerých nahrávacích spoločností, či už ide o remasteringy skôr vydaných nosičov alebo nové nahrávky. Z tohto nepreberného množstva vyberám na porovnanie dve maximálne kontrastné nahrávky – dobou vzniku aj interpretačne. Prvou je historická nahrávka z 1. augusta 1953, na ktorej Viedenských filharmonikov vedie legendárny Victor de Sabata (*Victor de Sabata & Wiener Philharmoniker. The Legendary Concert in Salzburg...* Dynamic, 2003); druhou je nahrávka Moskovského symfonického orchestra pod vedením Charlesa Ansbachera. (*Favourite Overtures Vol. I. Rossini, Beethoven, Berlioz, Tchaikovsky.* Art Classics, 2005). Najmarkantnejšie sú rozdiely v tempe. Berlioz pre allegro udáva metronómový údaj 156 na štvrtku s bodkou (resp. 152 na zodpovedajúcom mieste v *Benvenutovi*). De Sabatova nahrávka (trvá 8'29'') sa v saltarelle pohybuje v tempách vyše 170; v závere potom prekračuje hodnoty 190 až 200. Ansbacherova (10'17'') sa pohybuje v tempách okolo 130. Dva tempové póly reprezentujú aj dve odlišné interpretačné koncepcie. Prvá je romantická – vášnivá, temperamentná, výrazne agogická; druhá je, dá sa povedať, súčasná, „civilná“ – vyrovnaná, presná, uhladená, avšak nie sterilná. Prvá zaujme svojím strhujúcim, priam elektrizujúcim spádom, no trpí určitými nepresnosťami a mnoho z Berliozových farebných a frázovacích nuáns (aj vďaka veku nahrávky) sa tu stráca. Prednosťou druhej je pekný zvuk, dobre počuteľné drevá, starostlivé vypracovanie fráz, najmä v pomalých pasážach. V rýchlych pasážach je to presná, staccatová artikulácia, vďaka ktorej si hudba zachováva sviežosť aj napriek pomalším tempám. Plnohodnotný zážitok teda poskytujú obidve nahrávky; záleží už len na vás, čo zo spomínaného uprednostňujete. ┘

portrét

Imrich Godin – kúzelník vysokého „cé“

Dávno predtým, než slovenské operné umenie preslávili Lucia Poppová, Edita Gruberová či Peter Dvorský, spoznali európske operné javiská meno umelca, rodáka z malého mestečka blízko Nitry, Vrábľa. Bol ním Imrich Godin. Tenorista obdarený hlasom slnečnej farby a kovového lesku – kúzelník vysokého „cé“. Od jeho narodenia uplynulo 17. júla sto rokov.

Michaela MOJŽISOVÁ

Chlapec z dobrej rodiny

Spevákka kariéra Imricha Godina, potomka bohatého zemianskeho rodu, sa začala takmer náhodou. Na žiadosť rodiny vyštudoval poľnohospodárstvo v Debrecíne a v Kluži. V profesii sa však osobnostne nenašiel, a tak ho snaha po širšom vzdelaní a rozhlade priviedla do Viedne. Zlato vo svojom hrdle si mohol uvedomiť aj počas vystúpení na domácich hudobných večierkoch, kam ho ako chlapca z dobrej rodiny pozývali. Na jednom z nich spieval slovenské piesne. Ohlas poslucháčov bol zrejme natoľko inšpirujúci, že sa rozhodol pre súkromné spevácke štúdium. Absolvoval ho vo Viedni, Paríži, v Berlíne a napokon v Prahe u profesorky Kamily Steinbrückovej. Medzitým sa bezúspešne pokúsil získať angažmán v Slovenskom národnom divadle – jeho hlas bol síce pekný, no zatiaľ bez pevnejšieho školenia.

Hviezda európskych operných scén

Prelomovým medzníkom Godinového života sa stal rok 1935. Viedenská štátna opera hľadala na angažmán spinto tenoristu, alternanta k poľskému tenoristovi Janovi Kiepurowi, ktorý spolu s manželkou, sopranistkou Martou Egertovou, tvorili slávny filmový pár, a tak bol Kiepurowi priveľmi vyťažovaný. Viedeň v tom čase disponovala silnou speváckou garnitúrou: popri Janovi Kiepurowi a Marte Egertovej tu pôsobili Alexander Svéd, Mária Németh alebo Lotte Lehmann. Godinova kolegyňa z neskoršieho košického obdobia a dlhoročná rodinná priateľka Gizela Veclová spomína: „Godin predspieval Rudolfa z Pucciniho Bohémy. S držaným céčkom sa prechádzal po javisku. Komisia tomu nechcela veriť. Tak ho áriu nechali spievať ešte raz – a angažmán bolo jeho.“

Viedenský denník Die Stunde vtedy napísal: „Včera sa v Štátnej opere konala skúška s novým speváckym objavom. Volá sa Emmerich von Godin a 28. júla bude hostovať ako Rudolf v Bohéme. Godin ešte nie je hotový tenor, ale už pri prvej skúške vyvolal veľký dojem: Fenomenálny materiál.“ (Die Stunde, 22. 5. 1935)

Godin mal 26 rokov a Rudolf bol jeho prvým javiskovým vystúpením vôbec! Postava mu vyniesla päťročné angažmán vo Vieden-

skej štátnej opere. Zároveň hostoval na popredných operných scénach i koncertných pódioch – v Berlíne, Hamburgu, Mníchove, Ríme, Zürichu, Ženeve, Paríži, Budapešti, Amsterdame, v Salzburgu... Pod taktovkou Bruna Waltera, Artura Toscaniniho, Carla Böhma, Hansa Knapperstbuscha, Klementa Krausa, Josepha Kriepsa, po boku Lotte Lehmannovej, Elisabeth Schumannovej, Elisabeth Rethbergovej, Hilde a Anny Koneznych, Marie Némethovej, Alexandra Svéda, Anne Roselleovej...

Novinové články z tohto obdobia referujú nielen o vzácnom vokálnom materiáli, ale aj o príjemnom vystupovaní stredne vysokého svetlovlasého mladíka. „Je to predovšetkým spevák ‚z božej milosti‘, s mladistvým hlasom, aký sa vo svojej kráse a lahodnosti nerodí často. A aj keď sa každý tón strednej polohy ešte nerozoznie v rovnakej opájajúcej zvučnosti a lesku ako tóny najvyššie – medzi nimi aj bezchybné ‚vysoké cé‘, už dnes je to hlas dobre vyškolený. Ale je to tiež spevák sympatický zjavom i prostým, neafektovaným vystupovaním, ktorý dokáže svoj spev predchádzať čistotou, presvedčivou vrelou.“ (Národné listy, 9. 9. 1936)

„Emerich Godin z viedenskej Štátnej opery nie je v Prahe neznámy, ale po štúdiách v Taliansku sotva spoznávame jeho Rudolfa a Cavaradossiho. Zo širokej strednej polohy takmer barytonálneho timbru sa preklenie do žiarivých výšok, ktoré si bez námahy zachovávajú kovový lesk. Vyrovnanosť registrov a vzorové vedenie dychu umožňujú rozpriadanie kantilény a pravé muzikálne frázovanie. Vynikajúce hlasové a spevácke kvality navyše podčiarkujú sympatický vzhľad a nevšedné herecko. Taliansky spievajúci umelec rozdúchal v obecenstve talianske nadšenie.“ (Prager Mittag, 8. 9. 1936)

Kríza

Gizela Veclová osvetľuje ďalšie peripetie Godinového profesionálneho vývoja: „Oslnivé výšky boli Godinovou silnou stránkou. Spieval v Bohéme, Toske, Rigolettovi, Maškarnom bále... Potom však prišla kríza. Podpísali sa na nej nedostatočné vokál-



Imrich Godin ako sólista Viedenskej štátnej opery, 30. roky 20. stor. [foto: archív autorky]

ne školenie, ale zrejme aj jeho bohémny život, ktorý si vďaka majetku mohol dovoliť. Vo Viedni mal prenajatý nádherný dom s indickým sluhom. Po premiére zobral niekoľko áut a išlo sa na obrovskú recepciu na jeho statok do Vrábľa, s veľkolepými hodami a cigánskou kapelou. Keď sme sa v Košiciach spriatelili, premietal nám filmy, ktoré si z týchto osláv natočili.“ Hlasové problémy ohrozovali predĺženie zmluvy. Godin vedel, že potrebuje dobrého pedagóga.

Gizela Veclová: „Vtedy sa u neho objavil menší zavalitý čiernovlasý muž a ponúkol sa mu, že dá jeho hlas do poriadku. Bol to Enrico Manni, pôvodným menom Herz Sznajman, poľský Žid. Učiteľ spevu, ‚výrobca výšok‘. Z Talianska ušiel pred fašizmom a vo Viedni mal okrem Godina troch žiakov. Nestálo to málo, ale skutočne – Godinova hlas sa mu podarilo

technicky postaví a dostať ho z krízy, takže mu angažmán v Štátnej opere predĺžili na ďalšie dva roky. Po Anschlusse ušiel Manni z Rakúska naspäť do Milána, kde boli protizidovské represálie slabšie. Godin tam za ním raz týždenne dochádzal vlakom na hodiny.“

Popri Viedni a početných hosťujúcich vystúpeniach na operných scénach a koncertných pódiiach v Európe i zámorí mal Imrich Godin v rokoch 1939–1942 angažmán aj v Stuttgarte. Gizela Veclová: „Popri inom spieval pod taktovkou Franza Lehára hlavný part v jeho opere *Čárovič*. Godin od neho dostal plaketu „Ďakujem najlepšiemu Čárovičovi“. No napriek popularite nebol Stuttgart šťastným riešením pre ďalší Godinov vokálny vývoj. Tu sa skaza jeho materiálu zavráštila.“

Prvý tenor košickej opery

Zvyšok vojnových rokov prežil Godin v ústraní na opernej scéne v Kluži a po vojne prijal angažmán v novovzniknutom košickom Štátnom divadle. Keď sem roku 1946 prišiel na post prvého tenoristu, vokálny zenit mal za sebou. No hoci stredná poloha stratila veľa z farby, najmä v postavách, ktoré si doniesol z Viedne – v *Bohème* či *Rigolettovi* – stále ohuroval kovovými výškami a oslnivým „cé“. „Imrich Godin v ťažkej úlohe básnika Rudolfa dokázal, že je pánom svojho hlasu. Často sa jeho spevácky prejav vracal do štýlu jeho starej slávy. Čisto intonoval a vo výškach sa neraz priam zaskvel.“ (Demokrat, 25. 11. 1947)

Gizela Veclová bola od roku 1945 primadonou košického operného súboru. S Godinom vytvorili prvoodoborový pár. Stretli sa v *Bohème*, *Rusálke*, *Toske*, *Traviate*, *Maškarnom bále*: „Imrich Godin prišiel do Košíc roku 1946, mal vtedy necelých 40 rokov. Veľmi som sa čudovala – ten svetoznámy Godin v Košiciach?! Pamätala som si jeho meno ako dieťa: keď v 30. rokoch hosťoval v Bratislave, po celom meste viseli plagáty s menom Emmerich von Godin. Keď sme sa spriatelili, prezradil mi, že do Bratislavy chodil hosťovať za polovičný honorár ako satisfakciu za to, že Antonín Drašar umožnil malé úlohy jeho prvej manželke – ambiciózne, ale nevelmi perspektívnej speváčke.“

Počas siedmich košických sezón vytvoril takmer dve desiatky kľúčových postáv tenorového repertoáru. Do mladého, formujúceho sa súboru prišiel s Godinom závan veľkých operných javísk, profesionalita a elegancia. Gizela Veclová spomína: „Godin bol veľmi jemný, tichý, zlatý človek. V Košiciach nielen spieval, ale aj režíroval. Spravil tam napríklad krásnu *Madame Butterfly*, jemnú, poetickú. Nebola to jeho vlastná koncepcia, šlo o repliku inscenácie z Viedne, ale bolo to krásne.“

Pedagogická činnosť

Popri spievaní a sporadickom režírovaní sa v Košiciach začala aj pedagogická činnosť Imricha Godina. Košické divadlo bolo v začiatkoch

vo veľmi ťažkej pozícii. Súbor sa formoval prevažne z mladých umelcov bez väčšej profesionálnej praxe a nutne potreboval vokálneho pedagóga. Keď riaditeľ Janko Borodáč vybavil túto pozíciu na poverenie školstva, Godin navrhol vyhľadať Enrica Manniho. Podarilo sa, našli ho cez Červený kríž v Belehrade.

Gizela Veclová: „Svetobežník Manni prišiel do Košíc a odviedol tu obrovskú prácu. Keby nebolo jeho, nemohla by som v tom mladom veku spievať postavy, ktoré som spievala. Hoci sme mali zaplatené dve hodiny týždenne, mohli sme za ním prísť každý deň. Bol ochotný, pred pred-



S Gizelou Veclovou v Pucciniho *Toske*, ŠD Košice 1948 [foto: archív autorky]

stavením nás chodil rozospievať. Keď Enrico Manni roku 1951 umrel, povedala som Godinovi: „Imriško, my nemáme kontrolu. Čo urobíme?“ Druhý vokálny pedagóg opery bol Ladislav Boháček, ten však učil podľa ostravskej Vaškovej školy, ktorá nám nevyhovovala. Tak sme sa s Godinom dohodli, že sa budeme kontrolovať vzájomne. Spievali sme vtedy spolu Fausta a Margarétu.“

Postupne sa pod Godinovú kontrolu zverili aj ďalší kolegovia. Napokon, od roku 1948 viedol spevácke oddelenie na Hudobnej škole v Košiciach. K jeho súkromným žiakom patrili aj študent veterinárneho lekárstva, tenorista Andrej Kucharský a barytonista Juraj Oniščenko.

Imrich GODIN

17. júla 1907, Vráble – 13. apríla 1979, Bratislava

- spevák (tenor)
- absolvent štúdia na Vysokej škole poľnohospodárskej v Kluži
- súkromné štúdium operného spevu v Paríži, Berlíne, Viedni, Ríme a v Miláne
- 1935–1942 – sólista Viedenskej štátnej opery, súčasne 1939–1942 sólista opery v Stuttgarte
- hosť operných scén a koncertných pódii v

Vysoká škola múzických umení

Súkromná pedagogická činnosť v Košiciach vyústila do ponuky postu pedagóga koncertného a operného spevu na bratislavskej VŠMU. Tu pôsobil takmer dvadsať rokov a vychoval viacerých spevákov. Z Košíc za ním prišli Andrej Kucharský, neskôr medzinárodne renomovaný tenorista a Juraj Oniščenko, budúca dlhoročná opora súboru SND. Popri nich vychoval aj ďalších sólistov prvej slovenskej scény – barytonistov Juraja Hrubanta, Roberta Szücsa či tenoristu Vojtecha Schrenkela.

Andrej Kucharský svojho pedagóga v denníkovom rozhovore charakterizoval: „Imrich Godin sa mi stal nielen učiteľom, ale aj vynikajúcim starším priateľom, ktorý nenápadne vychovával, spoločensky cibril žiakov, svojím vynikajúcim rozhľadom a speváckymi skúsenosťami vnášal na hodiny tvorivú atmosféru. Vždy hovoril pravdu, hoci bola nepríjemná. Na pravidelné hodiny spevu som k nemu začal chodiť už v Košiciach. Pravda, nikdy neboli v tradičnom význame tohto slova. Stretávali sme sa u Imricha Godina dvakrát do týždňa, vždy viacerí. Naš pedagóg zaviedol „kolektívne vyučovanie“, ktoré podnes považujem – pri začiatkoch speváckej výučby – za ideálne, pretože na chýbách druhých sa možno najlepšie odučiť tým svojim.“ (Večerník, 31. 1. 1975)

A Godin dnes?

Mesto Vráble na svojho slávneho rodáka nezabúda. Od roku 1993 organizuje spevácku súťaž, ktorá sa z národného podujatia vyšpecifikovala na medzinárodné stretnutie mladých adeptov speváckeho umenia. Meno Imricha Godina nesie aj tunajšia Základná umelecká škola. Pri príležitosti stého výročia narodenia mu bola na rodnom dome odhalená pamätná tabuľa, mesto zorganizovalo slávnostný koncert, spojený s vernisážou výstavy Divadelného ústavu.

Veľká medzinárodná kariéra Imricha Godina bola ako kométa. Pomerne krátka, no hviezdna a jagavá. Hoci umelcovu meno možno rezonuje vo vedomí slovenskej spoločnosti menej, ako mená jeho generačných súptníkov, pôsobiacich na scéne Slovenského národného divadla, patrí mu pozícia prvého z radu slovenských operných svetobežníkov. ┘

Berlíne, Hamburgu, Norimbergu, Mníchove, Ríme, Zürichu, Ženeve, Paríži, Budapešti, Amsterdamu, Salzburgu

- 1942–1945 – sólista opery v Kluži
- 1946–1952 – sólista a súčasne hlasový pedagóg Opery Štátneho divadla v Košiciach
- 1953–1972 – pedagóg koncertného a operného spevu na Vysokej škole múzických umení v Bratislave
- autor pedagogickej publikácie *Technika spevu* (1952), spoluautor *Hlasovej výchovy* (1958)

seriál

Hudba a spev za ostnatým drôtom

Svedectvá z koncentračného tábora Sachsenhausen

Jozef LEIKERT

Človek sa hudbou vedome alebo podvedome obklopuje vo všetkých životných situáciách. Z mnohých príkladov vieme, že najmä v zložitých okamihoch dokáže pomôcť. Takto vnímali hudbu a spev aj študenti v koncentračnom tábore Sachsenhausen, ktorí sa tam ocitli po 17. novembri 1939, keď sa Adolf Hitler rozhodol v počiatočných Protektorátu Čechy a Morava zlikvidovať budúcu českú inteligenciu. Ako zámienku na zatvorenie českých vysokých škôl využil protest študentov na pohrebe Jana Opletala. Deviatich na výstrahu nechal popraviť a 1200 študentov, ktorých brutálne v noci prepadli v internátoch, prikázal odvliecť do koncentračného tábora.



Pamätník obetiam Sachsenhausenu. [foto: archív]

Ani českí študenti v Sachsenhausene nezapreli povestnú muzikalitu českého národa. Spievali radi a často, najradšej ľudové piesne a potom populárne piesne 30. rokov 20. storočia. Vtedajším hitom boli piesne Osvobozeného divadla, ktoré zložil Jaroslav Ježek, zvyčajne na veľavravné slová Voskovca a Wericha.

„Príjemne nás prekvapilo, že naše piesne sa hneď od začiatku zapáčili všetkým väzňom,“ povedal mi František Marušan. „Často chodievali za nami napríklad nemeckí politickí väzni a žiadali nás, aby sme niečo zaspievali. Nezáležalo im na tom, ktorú pieseň, páčili sa im všetky a radi ich počúvali. Tvrdili, že by nás dokázali stále počúvať. Z našich hlasov vraj cítiť veľkú silu, ktorá prechádza i na nich. Podľa nášho vzoru začali spievať aj Poliáci, ktorí mali bloky oproti nám, ale naše piesne sa páčili viac. Keď však spustili Góralu, czy ci ne žal, odchodziec od gór ojczystych, stíchli sme aj my a dojato počúvali. Toľko krásneho vedeli Poliáci vložiť do tejto piesne, že sme ich až obdivovali. To nebol len smútok po rodnej krajine...“¹

Esesáci pre spev väzňov nemali veľké pochopenie, stále v ňom videli určitú revoltu... Do napadnutia Poľska mohli mať väzni pri sebe hudobné nástroje, vtedy však boli v koncentrákoch sami Nemci. Prvým septembrom 1939 všetko padlo, ostalo len povinné spievanie. Vtedy musel spievať naraz celý tábor.

Podľa spomienok Josefa Jíru, Antonína Peřinu a Miroslava Klecana českí študenti počuli niekoľko dní po svojom príchode hrať na husliach nejakého Róma. Dodnes nikto nevie, kto mu to dovolil a odkiaľ mal hudobný nástroj, avšak na jeho plačlivú skladbu každý rád spomína. Bolo to niečo prenádherné a dojemné. Sem-tam ešte začuli ústnu harmoniku, na ktorej s obľubou zvykli hrať nemeckí väzni.²

Ťažko povedať, aký cieľ sledovali pohlavári Tretej ríše, keď nariadili v koncentrákoch povinné spievanie, ktorému sa žargónom hovorilo „mékanie na rozkaz“. Repertoár pozostával z niekoľkých oficiálne schválených nemeckých piesní. Aj keď niektorí väzni v Sachsenhausene spievali radi, išlo o prostriedok, ako ich ešte väčšmi týrať. Pamätníci spomínajú, že keď najviac túžili, aby „apel“ skončil, a zaznel rozkaz k rozchodu, esesák, prijímajúci hlásenia o celkovom počte väzňov, zakričal: „Haller, ein Lied!“ Haller bol väzeň – dirigent, ktorý sa v tej chvíli vyšplhal na vysoké schodíky, aby ho všetci dobre videli. Zahlásil názov piesne, odrátal a už rozhadzoval rukami. A osemnásťtisíc väzňov muselo povinne spievať. Často sa stávalo, že nástup sa nevydaril, posledné bloky nezachytili udaný tón. Za trest nechali esesáci všetkých stáť na apelplici, najväčšom priestore v koncentráku, kde sa robili pravidelné sčítania väzňov, aj niekoľko hodín. Pritom nezáležalo, aké bolo počasie... Pri spievaní sa zvykli prechádzať a kontrolovať, či všetci spievajú. Beda, ak niekoho prichytili, že iba otvára ústa. Stávalo sa, že kvôli spevu prišiel väzeň o život. Všetci však vedeli, že samotné piesne za nič nemôžu, ani dirigent Haller...

Keď v tábore pribúdalo veľa cudzích väzňov, ktorí nevedeli nemecky, museli sa povinne v barakoch učiť texty celých piesní. Nácvik býval v nedeľu po veľkom upratovaní. Skoro všetci českí študenti vedeli dobre po nemecky, takže s textami problémy nemali. Niektorí vtipkári dokonca skladali k piesňam parodické české texty. Napríklad pieseň *Sauerland* spievali ako *Ó, ty krás-*

ná země kyselá! Našťastie, rýchlo si uvedomili, že medzi barakmi sa občas zvyknú pohybovať esesáci, ktorí pochádzajú zo Sudet a rozumejú po česky.

Tu niekde treba hľadať zárodok budúcich recesistických a parodických programov, ktoré si študenti neskôr pripravovali. Prvý verejný program sa konal na bloku č. 52 a vtedy sa prvý raz predstavila spevácka skupina Sing-Sing-Boys.

„Vznikla za veľmi zvláštnych okolností,“ rozhovoril sa dnes už nežijúci JUDr. Miroslav Pilař z Prahy. „*Vojto Schnurpfeil po jednom dlhom a daždivom apeli spustil populárnu pieseň Sám s deťmi v dešti. Pridal som sa a spieval som druhý hlas. Leon Bíla, ktorého sme volali Floutas, len čo nás počul, hovorí: „S tým by ste mohli aj vystupovať, prípadne dať dohromady súbor!“ Zapáčilo sa nám to, prečo nie. Pridal sa k nám výborný klavirista Vláda Raška a začali sme po večeroch cvičiť. Na prekvapenie nám to šlo celkom dobre. Vojto priviedol svojho brata Karla, a už sme boli štyria. A so štyrmi hlasmi sa už dá niečo urobiť. Nepamätám si, kedy presne a kto vôbec dal dohromady na bloku č. 52 kultúrny program. Utkveli mi len verše Jura Zádrapu a Jaroslava Čermáka. Čermák svoje satirické básne nazval Spevy z vašraumu a uvádzal ich pod umeleckým menom Čaroslav Jarmák. Bolo to smiechu... Vojto Schnurpfeil vedel výborne napodobniť trúbku, a tak po básniach spustil Ellingtonovu Karavánu. Sám potom zaspieval Ježkovho Bujarého caballera. Konferenciér zahlásil svetovú premiéru speváckej skupiny, ktorú pomenoval Spevaví chlapci. Aby to lepšie vyzeralo, nonšalantne sa opravil na Singing Boys. Mirek Šaršoun v tej chvíli zakričal: „Lepší bude názov Sing-Sing-Boys!“ Ten pripomínal názov známej americkej väznice, všetci búrlivo zatlieskali a o názve skupiny bolo rozhodnuté. Zaspievali sme tri piesne. Jednu Ježkovu a dve Běhonkove. Ani sme nečakali, že budeme mať taký úspech. Hneď po skončení prišiel za nami Karel Štancel a ponúkol sa, že bude spievať chýbajúci bas. Ďalej sa prihlásil veterinár Jura Wolf, právnik Evžen Seyček a filozof Pepík Mlček. Dirigentom sa stal Kája Štancel. Cvičili sme vo „vašraume“, kde sa to pekne rozliehalo. Každý mal vlastný notový spevníček, kde sme si zapisovali svoje hlasy, ktoré nám Štancel rozpisal...“*

Medzi piesňami, ktoré skupina Sing-Sing-Boys spievala, bolo na ten čas niekoľko príliš odvážnych a ostrých. Také boli napríklad pesničky Osvobozeného divadla. Každým vystúpením išli s kožou na trh. Málokto tak riskoval ako oni. Stačilo, aby niektorý z esesákov čo len náznakovo pochopil, o čom spievajú.

Tichý svedok spomienok plných hudby

Vždy sa ma zmocní zvláštny pocit, keď sa mi dostane do rúk nejaká vec, ktorá vznikla v koncentračnom tábore a prežila ho. Vžívam sa do situácie, kedy a za akých podmienok sa zrodila. Kto ju zhotovil, prípadne používal, nehovoriac, ako sa ju podarilo preniesť bránou, kde ani myš neprekročila...

Keď som dostal spevníček Karla Štancela, niekoľko dní som sa naň len pozeral, ako keď sa bojíte vziať do ruky vzácnu vec, aby ste ju náhodou nepokazili. Viem totiž, čo tento spevníček pre členov skupiny znamená. Je v ňom zapísaná každá nota, ktorá sa v hrdle ôsmich väzňov-spevákov menila na hudbu.

Spevníček je zaviazaný v hneedom kartóne od krabice z kantíny. Na vnútornej strane ešte vidieť časť akejsi firemnej značky. Obal je už sčasti zničený, rohy ošúchané a chrbát po celej dĺžke predratý. Knižočka nemá rozmery knižočiek, ktoré sa nosili v koženej taštičke na krku. Je omnoho väčšia, jej rozmery sú jedenást krát šestnásť centimetrov. S dovoľením vedúceho bloku bývala medzi novinami v „špinde“, ako sa hovorilo väzenskej skrinke. Bezpečné miesto to nebolo, nejeden spevníček esesáci pri prehliadkach objavili a zničili... Tento však prežil všetky kontroly a šťastne sa ho podarilo vynieť až von.³

Môj otec robil celý život knižárskemu majstra, nedá mi, aby

som sa na spevníček nepozrel odborným okom. Vyrobený je na profesionálnej úrovni, inak by dodnes ťažko vydržal pohromade. Znamená to, že ho neviazal hocikaký amatér, ale knihár, prípadne ktosi, kto ovládal toto remeslo. Spevníček má dokonca predsádzku a odborne zošívane jednotlivé listy.

Notové osnovy sú nakreslené ceruzkou, rovnako ako noty, ktoré sú ešte obtiahnuté perom. Nie je to však pravidlo, viaceré skladby majú noty zaznačené atramentovým perom. Modrým, čiernym, fialovým. Prekvapuje ma, s akou precíznosťou je spevníček zostavený. Každý názov piesne je napísaný iným typom písma, takmer pred každou skladbou je farebná ilustrácia, ktorú vytvoril Evžen Seyček.

Privieram oči a predstavujem si, ako piesne zneli v koncentráku... Oceňujem muzikalitu Karla Štancela, ktorý bez akéhokoľvek hudobného nástroja urobil notový záznam a noty rozpisal pre všetky hlasy. A to všetko za podmienok, ktoré vládli v koncentráku. Aj to bol dôvod, aby som sa ho spýtal na všetko, čo si ešte o speváckej skupine Sing-Sing-Boys pamätá.

„Nikto z nás ôsmich, ktorí sme tvorili Sing-Sing-Boys, sme hudbu profesionálne neštudovali,“ hovorí. „Napriek tomu sme vytvorili súbor, ktorý, ako mnohí ešte i dnes hovoria, dosahoval profesionálne výkony. Našou najväčšou devízou bola láska k hudbe a k spevu. A potom tu bol spoločný osud. Priam bytostne sme chceli niečo urobiť proti neznesiteľnému životu, ktorý vládol všade okolo nás. Zmohli sme sa len na spev, avšak ako sme neskôr zistili, bolo to viac ako čokoľvek iné... Zakrátko sme si vytvorili osobitý štýl. Piesne som aranžoval pre štvorhlas, striedali sme spievaný text s napodobnením nástrojov jazzového orchestra. Každý hlas mal svoj part i dostatok priestoru na improvizáciu. Z našich necvičených hlasov vznikol veľmi rýchlo kultivovaný a dobre znejúci súzvuč i bez nástrojov,“ spomína Karel Štancel.

Sing-Sing-Boys do repertoáru najprv zaradili to, čo ako mladí ľudia mali radi a čo si s obdivuhodnou melodickou a harmonickou presnosťou zapamätali – popmusic 30. rokov a to najlepšie, čo vzniklo v tom čase vo swingovej ére, tiež piesne z filmov (napr. *Melódie sveta*, *Snehulienka*) a veľmi obľúbené trampské piesne.

„Najviac nás však fascinovali piesne Osvobozeného divadla, tie sme vedeli všetky naspamäť. Ježkove, Voskocove a Werichove pesničky sa stali ideovým jadrom nášho repertoáru. Zakaždým sme začínali piesňou Fúzatý svet, bola to naša znelka. A potom nasledovali piesne Nebo na zemi, Svitanie, Kat a blázon, Dovidenia v lepších časoch, Stopercentní muži, Španielsko a mnohé iné,“ rozhovoril sa Štancel. „Statisticky povedané: zo 150 zaznamenaných a rozpísaných piesní bolo 86 populárnych piesní, 35 ľudových piesní z Čiech, Moravy a Slovenska a 19 ľudových piesní iných krajín. Zvyšok tvorili piesne Osvobozeného divadla. Za protestsongy sme považovali táborové piesne Moorsoldaten a Und wenn wir marschieren. Zvlášť tá prvá je aj po hudobnej stránke výborná, znie skoro ako chorál či hymna. Slová poslednej slohy – „potom, už nepotiahnu vojaci s lopatami z bažín do bažín“ – sme zvýrazňovali rýznym dupnutím.“

Súbor postupne priberal nemecké ľudové a tanečné piesne, ale aj poľské, srbské a španielske piesne, ktoré priniesli bojovníci zo španielskej občianskej vojny. Spievalo sa po česky, nemecky, francúzsky, poľsky, slovensky, anglicky i španielsky.

Karel Štancel: „Medzi nemeckými spolupäťmi bola zvlášť obľúbená zmes piesní Rheinlieder, ktoré som upravil pre náš súbor. Často sme spievali aj Můj rodný kraj. Jednou z našich najmilších piesní sa stala pieseň Dorfglocken. Stará ruská ľudová pieseň sa ▶

► dostala do koncentračného tábora Esterwegen, kde na jej zádumčivú melódiu vznikol nemecký text o večernom zvone, ktorého zvuk doliehal do tábora zo vzdialenej dediny. K piesni som napísal český text. Na cudzie piesne, predovšetkým anglické, skladali okrem mňa texty aj ďalší kamaráti. Osobne som zložil dve piesne, ktoré boli veľmi populárne. Možno sa to nezdá, ale súborom sme boli ako posadnutí. Nevedeli sme, či sa dožijeme druhého dňa, a my sme sa ako malé deti tešili na chvíľu, keď rýchlo zhltneme večernú polievku a začneme cvičiť. Ja som nadšenie a radosť prežíval dvakrát. Prvýkrát, keď som pesničku zapisoval a rozpisoval pre jednotlivé hlasy, a druhý raz počas návratu... Pri našich vystúpeniach väzni sedeli, kde sa dalo. Na skrinkách, ba i na drevených rámoch držiacej celú strechu. Od vedúceho väzenskej samosprávy Harryho Naujoksa sme dostávali akési bojové úlohy, hovoril nám, do ktorých blokov máme ísť zaspievať, aby sme povzniesli pochmúrnú náladu. Prijímali sme to bez námietok, boli sme radi, že je o nás záujem, že máme úspech a naše spievanie má zmysel. Po každom vystúpení sme videli, že väzni, dovtedy pochmúrní a zamračení, sú akoby vymenení, oči im svietili nezvyčajnou radosťou. Bol to pre nás ten najkrajší pocit... V tábore sa bez nás neobišla ani jedna oslava narodenín významnejšieho väzňa, vystupovali sme v každom kultúrnom programe, ktorý v koncentráku bol. Všade sme rozdávali radosť a šťastie. Aspoň na chvíľu sme dávali našimi pesničkami zabudnúť na táborové peklo... Kedykoľvek dnes listujem v spevníčku, každú

vystúpenie. Na jednej lavici sedel oproti dverám rozvalený Fickert. Nohu cez nohu a v ruke kožený remienok, ktorým dával znamenie, kedy sa čo má začať. Karel Štancl dostal vysokú horúčku, a tak dirigentstvo v ten deň prevzal Evžen Seyček. Postavili sme sa do polkruhu, on pred nás. Ako zdvíhal ruky, spýtal sa, čo budeme spievať. Ktosi, myslím, že Láda Raška, pošepol Kat a blázon. Túto pesničku, ktorá bola namierená priamo na Hitlera, sme spievali viackrát, ale nikdy zoči-voči nejakému esesákovi. Cúvnuť sa už nedalo a Evžen odrátať. Pán Nikto, ktorý sa zmocnil vlády a vyhlásil sa za kráľa, blázna i kata, až sa z neho zrodil nový tvor – blázon diktátor, ktorým bol v tomto prípade nielen Hitler, ale aj Fickert. Pozerali sme sa mu do očí a z plných pľúc spievali „blázon dik-tá-tor!“ Od strachu sme nevnímali ani potlesk. Pochopil? Pýtali sme sa v duchu a čím skôr sme utiekli preč. Až v bloku sme si s plnou vážnosťou uvedomili, že čo sme spievali a hlavne komu... Koľkokrát naše vystúpenie mohlo byť posledným. Provokáciou bývali aj posledné slová z piesne, ktorou sme končili náš program: Možno, že sto let zmení celý svet a pak chceme ještě jednou žít... Alebo taká pesnička Modlitba za vlasť: Veliký Bože můj, prosbu k Tobě mám, Veliký Bože můj, nic víc už nežádám. Domov nám zachovej, požehnání dej. Vlast naši navěky zachovej ty nám!“

Z koncentráku sa podarilo vyniesť tri spevníčky, medzi nimi aj ten, čo som mal požičaný. Zaslúžili sa o to väzni z „efektnkamaru“, miestnosti, kde sa po príchode do koncentráku odkladali

Našou najväčšou devízou bola láska k hudbe a k spevu. A potom tu bol spoločný osud.

Priam bytostne sme chceli niečo urobiť proti neznesiteľnému životu, ktorý vládol všade okolo nás.

Zmohli sme sa len na spev, avšak ako sme neskôr zistili,

bolo to viac než čokoľvek iné.

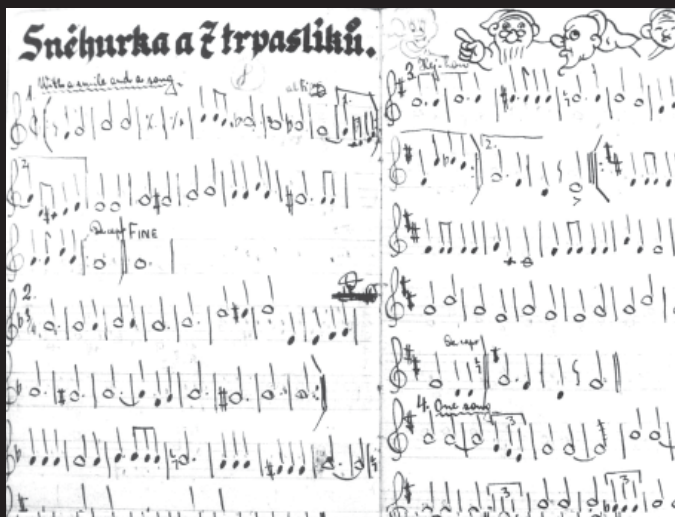
pieseň počujem znovu tak, ako sme ju vtedy spievali. Stále sa nemôžem ubrániť dojmu, že by sa mal zastaviť a vydať reprezentačný výber piesní i s notovým záznamom, akordovými značkami a textami. Nielen pre spomienku, ale aj ako druh boja proti fašizmu a vôbec násiliu.“

Na ostrí noža...

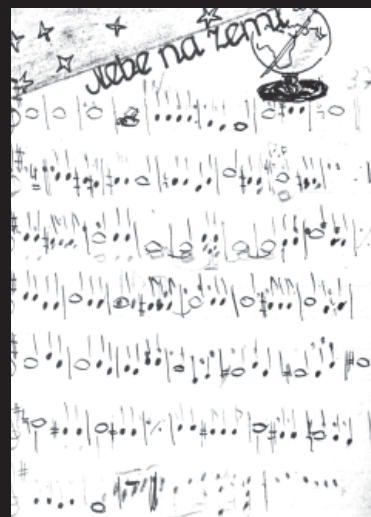
Medzi piesňami, ktoré skupina Sing-Sing-Boys spievala, bolo na ten čas niekoľko príliš odvážnych a ostrých. Také boli napríklad pesničky Osvobozeného divadla. Každým vystúpením išli s

kožou na trh. Málokto tak riskoval ako oni. Stačilo, aby niektorý z esesákov čo len náznakovo pochopil, o čom spievajú. Našťastie ich neprezradil ani nikto z väzňov, medzi ktorými určite bolo niekoľko donášačov a špiclov.

„Až dnes s odstupom rokov si uvedomujem, že naše vystúpenia išli neraz na hranu noža,“ spomína na neľahké obdobie JUDr. Miroslav Pilař. „Za všetky spomeniem len jeden príklad. Dobré si ešte pamätám na nedelňé vystúpenie v ktoromsi poľskom bloku. Oberführer Fickert, známy zabijak, zvykol organizovať boxerské zápasy bez rukavíc. Raz mu napadlo, že by na vyplnenie celého programu mohla zaspievať naša skupina. Keď sme pribehli do poľského bloku, všetko už bolo pripravené na zápas, ale aj na naše



Zápisy piesní zo spevníka Karla Štancľa...



Něbe na zemi – piesne J. Ježka, J. Voskovca a J. Wericha boli mimoriadne obľúbené.

šaty a osobné veci, čo bol barak, kde boli celý čas uložené civilné šaty. Keď odchádzali študenti domov, spevníčky im nebadane vložili do vreciek kabátov. Dnes je na svete už len jeden, ten Štancl.

Skupina Sing-Sing-Boys bola v tábore bezpochyby najpopulárnejšou. Okrem nej v kultúrnych programoch vystupovali aj ďalší študenti. Napríklad sólovo spieval Antonín Rubín, ktorý si spevom zachránil život. Známe boli aj pásma piesní v národných jazykoch s parodickými a satirickými textami, ktoré reagovali na rôzne udalosti v tábore. Program sa recesisticky nazýval Z heftlinských luhů a hájů. Medzi najznámejšie patrila aj kabaretná scénka Silvestrovská noc s parodickými básňami Jiřího Hájka.

Scénka končila slovy: *Půjdeme všichni, také vy, až povelí nám osud. To pěsti pevně sevrěme. A pevněji než dosud...*⁴

Sing-Sing-Boys vystupovali po oslobodení oficiálne len dvakrát. Prvýkrát 22. novembra 1945 na Spomienkovom večere v pražskej Lucerne, kde sa predstavili aj ďalší študenti s ukážkami programov, vytvorených v Sachsenhausene. Druhý raz to bolo v roku 1979 pri štyridsiatom výročí 17. novembra v Televíznom klube mladých. Na toto vystúpenie, ktoré bolo na jednej strane krásne, však pamätníci neradi spomínajú.

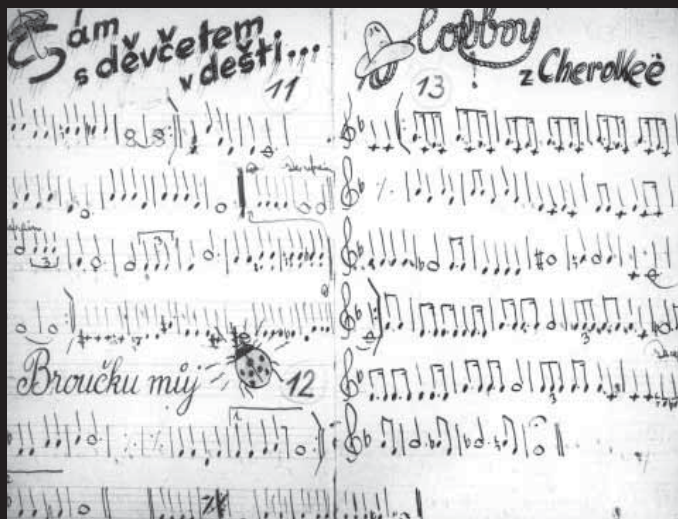
„Po jeho odvysielaní,“ povedal mi Karel Štancel, „sme ešte dlho mali na jazyku trpkú chuť. Mená niektorých z nás nesmeli byť uvedené. Komunistická cenzúra zasiahla aj do textu piesne Kat a blázon a do sprievodných slov Miroslava Pilařa, ktorý sa zmienil o Voskocvovi a Werichovi, čo sa v tom čase nesmelo. Aká to len bola smiešnosť a úbohosť zároveň...“

Spevácky zbor z bloku č. 52

Približne v rovnakom čase, keď sa formovali Sing-Sing-Boys, vzniklo medzi českými študentmi ďalšie umelecké teleso. František Marušan založil na bloku č. 52 spevácky zbor, ktorý mal až štyridsať členov. Aj on, ak chcel napísať zborovú partitúru, musel siahnuť hlboko do pamäti a spomenúť si, čo spievali pred vojnou iné zbory. Pre Marušana s absolútnym sluchom a vynikajúcou hudobnou pamäťou to až taký problém nebol. Pred zavtorením vysokých škôl spieval v brnianskom akademickom zbore Moravan, kde bol zbormajstrom jeho bratanec Josef Veselka. Dirigentské vlogy v sebe nezaprel ani František Marušan, no práca so zborom v koncentráku, to bolo čosi úplne iné.

Navštívil som ho v Příbore krátko pred smrťou: „*K dispozícii som nemal absolútne nič, vzácnosťou bol obyčajný papier. Začínal som s malou ceruzkou, ktorú som kdesi našiel. Predsa som sa ponú-*

som sa dohodol s vedúcim bloku, že ich budem nechávať v skrínke na časopisy. Niekoľkokrát sa stalo, že pri čistkách zmizli a celá robota vyšla nazmar. Ak sme chceli pokračovať, neostávalo mi nič iné, len sa znovu pustiť do zaznamenávania. Situácia sa aspoň trochu zlepšila, keď som získal papier. Zrekonštruoval som Foersterovho Oráča a Poľnú cestu... Niektorých z nás medzitým pustili domov, tak som odkázal po nich Josefovi Veselkovi, aby mi poslal niektoré partitúry. Netrvalo dlho a partitúry prišli, len ako ich dostať z miestnosti, kde boli uložené šaty a osobné veci. Nakoniec sa aj to podarilo. Cvičili sme v jednom veľkom bloku v malom lágri. Cvičiteľ Harry Naujoks zariadil, aby sa sušiareň zmenila na akúsi koncertnú miestnosť, ale najviac vystúpení sme mali v blokoch, kde sme sa cítili najlepšie. náš zbor začal získavať na mene, čo dopomohlo k vzniku ďalších národných zborov. Už ani neviem, na koho podnet, ale pravdepodobne na návrh Harryho Naujoksa, samospráva zorganizovala medzinárodný spevácky festival. Okrem nás sa na ňom zúčastnili Francúzi, Holanďania, Poliaci, Nóri a dva nemecké zbory. O víťazovi nebolo pochyb, náš zbor mal najlepší repertoár i spevákov. Dobrých spevákov mali aj Poliaci, ale mali omnoho horší repertoár. Výborný bol i židovský zbor, ktorý dirigoval profesor berlínskeho konzervatória. Po festivale všetky zbory nacvičili Jägerchor z Weberovho Čarostrelca, avšak samotný výsledok nebol taký, aký sme očakávali, a ani ohlas nebol bohvieaký. Našťastie, nášmu zboru to neubralo na chuti. Statočne sme cvičili a zdokonaľovali sa od jednej skladby k druhej. Spievali sme napríklad Smetanu, Dvořáka, Janáčka, Foerster a mnohých iných známych autorov. Nechcem sa chváliť, ale naše hudobné programy boli v tábore vždy veľkou udalosťou, dávali veľa nielen nám samotným, ale aj ostatným väzňom. Neraz som počul, ako sa o našom zbere rozprávali medzi sebou esesáci, raz dokonca prišiel na naše vystúpenie sám veliteľ koncentračného tábora, čo bolo dovtedy niečo neslýchané.“



Väčšinu notových zápisov dopĺňajú ilustrácie Evžena Sevčka.



J. B. Foerster: *Oráč* – repertoár väzňov siahala od populárnej hudby cez country až ku klasickej hudbe.

kol, že dám dohromady spevácky zbor... V našom bloku bolo niekoľko chlapcov, s ktorými som spieval v Moravane. A to bol základ, na ktorom som staval. Postupne sa pridali ďalší. Prvou skladbou pre jednotlivé hlasy bola harmonizácia Poláčkovej piesne Oj, letela biela hus. Jediné miesto, kde sa dalo po večeri cvičiť, bola umývárň. Prvé skúšky dopadli nad očakávanie a celý nadšený som pristúpil k rekonštrukcii ďalších skladieb. Bez hudobného nástroja som rozpísal Křížkovského Šatôčku a Odpadnutý od srdca, Zichovho Sedláka a Nešvarovu Moravu. Kde však skryť práce zhotovené partitúry a party s českým textom? V skrinke sa to nedalo, tam mohol byť len posledný list z domu, aj to písané nemecky. Neostávalo mi nič, len ich skryť do slamníka, čo bolo veľmi nebezpečné. Neskôr

Väzenská samospráva kde len mohla, tam českým hudobníkom pomohla a vyšla im v ústrety. Dobre si uvedomovala, čo pre vážňov hudba znamená, ako vie povzniesť pochmúrnú náladu. Aj preto pomohli členovia samosprávy dostať Marušanu do táborovej knižnice, kde mal na prípravu zboru viac času i pohody.

Hudobný azyl vo väzenskej knižnici

„Preradenie nepomohlo len mne, ale celému zboru,“ pokračuje František Marušán. „Veľmi som si vážil pomoc Harryho Naujoksa i jeho zástupcu Wernera Staakeho. Vynikajúci bol i môj šéf, knihovník Karl Schirdewann. Jedného dňa som pri

prekladani kníh objavil staré noty, od radosti som sa skoro rozplakal, toľko bohatstva som už dávno nevidel. Medzi papiermi som našiel 2. vetu Schubertovej „Nedokončenej“ v úprave pre husle a klavír. A vtedy mi napadlo: čo keby sa v tábore založilo sláčikové kvarteto? Čím dlhšie som nad tým rozmýšľal, tým menej absurdné sa mi to zdalo. Skladbu som rozpísal pre troje huslí a violončelo. Zároveň som navrhol, aby sme cez knižnicu objednali namiesto niektorých kníh malé vreckové partitúry a notový papier. Na založenie kvarteta nám chýbala len viola. Vtedy sme si povedali, že ak v kantíne dostať kúpiť ústnu



Jan Werich a Jiří Voskovec [foto: archív]

usporiadali veľký kultúrny program v sušiarni tesne pred Vianocami 1942, keď sa očakávalo prepustenie väčšej skupiny študentov. Pred stovkami známych i neznámych kamarátov posledný raz zaznelo Dvořákov kvarteto, Křížkovského Dar za lásku i Ježkov Fúzatý svet. Akoby to bolo včera, vidím pred sebou ostrihané hlavy v pruhovalých handrách s číslami na prsiach. V hlboko padnutých očiach sa ligotali slzy. To už neboli slzy zúfalstva, ale šťastia. Do tohto vystúpenia sme vložili všetko, čo v nás bolo...“

V roku 1942 povolili v koncentráku znovu hudobné nástroje. Povráva sa, že najväčšiu zásluhu

V roku 1942 povolili v koncentráku znovu hudobné nástroje. Povráva sa, že najväčšiu zásluhu mali na tom študenti, ktorí svojimi umeleckými vystúpeniami presvedčili esesákov a ich veliteľa, že hudba a umenie sú dôležité aj pre väzňov.

harmoniku, prečo by nejakým spôsobom nebolo možné dostať aj violu? Do projektu sme museli zapojiť viacero ľudí, od nás celú vec dostal na starosť Kuneš Sonntag, ktorý v tom čase už robil v SS-kantíne.“

Cez kantínu, kde sa dalo zohnať všetko možné i nemožné, sa Kunešovi Sonntagovi podaril husársky kúsok. Naozaj violu do tábora prepašoval.

„Škoda, že neviem, kto zo študentov ju kúpil za svoje peniaze...“, zamyslí sa Marušan. „Prvé husle hral vynikajúci koncertný majster Bohuslav Červinka, Mařákov žiak, ktorý bol tiež zatvorený v Sachsenhausene. Ani som sa mu nečudoval, že tak veľmi túžil po svojich husliach. Keby som ich tak mal v koncentráku, zvykol hovoriť... Harry Naujoks neľnil a vybavil, že cez miestnosť, kde boli odložené šaty a osobné veci, husle skutočne z domu dostal. Ťažko opísať, akú radosť sme s Bohušom všetci mali... Druhé husle hral Karel Štancel a violu obsadil Honza Škorpík. Len na violončelo sme nemohli nikoho zohnať. Nakoniec aj to sa podarilo, hral na ňom nemecký politický väzeň Eberhart Schmidt, ktorý sa po vojne stal významným hudobným pedagógom a skladateľom.“

Zo začiatku, keď neboli partitúry, noty rozpisoval Marušan podľa toho, čo našiel v knižnici. Neskôr cez knižnicu objednal Schubertovo, Griegovo, Borodinovo a Dvořákov kvarteto a začali cvičiť.⁵ Skúšky bývali v nedeľu popoludní v miestnosti takzvaného politického oddelenia, alebo v „entlauzunku“, čo bola odlišovacia stanica...

Karel Štancel k tomu dodáva: „Na naše skúšky sa chodili pravidelne pozerať starší kamaráti z táborovej samosprávy: Harry Naujoks, Werner Staaake, Rudi Grosse, Edgar Bennert, Hans Siegewaser, Fritz Selbmann a ďalší. Nemohli sa dočkať koncertu. Zo začiatku sme vystupovali tajne, až keď povolili v tábore hudobné nástroje, mohli sme vystupovať verejne. Málokterý komorný súbor na svete mal takých vďačných a pozorných poslucháčov ako my. Nejedna z nich sa rozplakal. Naposledy sme



Apelplatz v Sachsenhausene. [foto: archív]

mali na tom študenti, ktorí svojimi umeleckými vystúpeniami presvedčili esesákov a ich veliteľa, že hudba a umenie sú dôležité aj pre väzňov.

Istým dôvodom, prečo povolili kultúrne programy, bolo aj to, aby mohli do sveta rozkričať, že o väzňov, ktorí prišli do koncentráku na prevýchovu, je po každej stránke postarané. Tomuto účelu slúžila aj táborová dychová hudba, ktorá pravidelne každú nedeľu hrávala na najväčšom priestranstve. Musela hrať tak hlasno, aby ju počuli ľudia v neďalekom Oranienburgu.⁶

Doc. PhDr. Jozef Leikert, PhD. (1955) – pedagóg, historik, básnik a spisovateľ literatúry faktu. Je vedúcim Katedry kulturológie Filozofickej fakulty UKF v Nitre, vedeckým pracovníkom Historického ústavu SAV v Bratislave, predsedom Asociácie organizácií spisovateľov Slovenska a predsedom Klubu spisovateľov literatúry faktu na Slovensku. Jeho knihy, ktoré boli ocenené doma i v zahraničí, vyšli vo viacerých jazykoch.

Literatúra faktu: *Ráno prišla noc* (1989), *A deň sa vrátil* (1993, 1994), *Testament svedomia* (1996, 2001), *Čierny piatok sedemnásteho novembra* (2000, 2001), *Sny v okovách* (2003), *Návraty odchodov* (1997), *Osud tak chcel* (1999, 2000, 2003) a *Zákulisie slov* (2000) – posledné tri napísal s M. Mackovou.

¹ Rozhovory s F. Marušanom, M. Pilaňom, K. Sonntagom a K. Štancloem sú nahraté na magnetofónových páskach, ktoré sa nachádzajú v archíve autora.

² Spomienky Ing. Josefa Jíru, MUDr. Antonína Peřinu, JUDr. Miroslava Klecana, zdokumentované autorom.

³ Súkromný archív K. Štancela.

⁴ Štancel, K.: *Zpívání jsme o život aneb Jak jsem potkal osud*. Ústí nad Orlicí, 1993, s. 53.

⁵ Buriánek, F.: *Nepokořené mládí*. Vyprávění českých studentů z tábora Sachsenhausen. Praha: Naše vojsko, 1971, s. 166.

⁶ Rossa, B. (Ed.): *Sedmnáctý listopad*. Praha: Naše vojsko 1959, s. 126.

Viedeň Boris Godunov so slovenskou účasťou

Viedenská štátna opera siahla na sklonku sezóny po veľkom ruskom titule, po Musorgského *Borisovi Godunovi*. Dirigent **Daniele Gatti** pre túto príležitosť vytvoril doslova mix verzií opery (existuje ich šesť), pôvodnej z roku 1869 (prvé štyri scény) a štvrtej z roku 1872 (popri sebe necháva napr. existovať scénu pred katedrálou sv. Basilia, Borisovu smrť či revolučnú scénu). Ide o novú cestu interpretácie diela, so snahou zhrnúť všetky závažné skladateľove idey v tejto kompozícii do jedného, obsahovo i hudobne výstižného celku. Už táto skutočnosť predpovedala osobitosť výsledného javiskového kusu.

Po premiére 28. mája nasledovalo ešte päť predstavení (recenzia je z 1. júna) a ďalších repríz sa inscenácia dočká v decembri tohto roku. Snáď najdramatickejším prvkom opery je zbor, ktorému sú venované mohutné scény a symbolizuje ruský ľud v jeho biede. Spolu so zborom **Štátnej opery** (zbormajster **Thomas**

Lang) v predstavení úspešne účinkuje aj **Slovenský filharmonický zbor** (zbormajsterka **Blanka Juhaňáková**).

Najnovšiu viedenskú inscenáciu vystihuje viacero pozitívnych charakteristík, ale i pár sporných momentov. Inscenátorská stránka bola zverená do rúk gréckeho výtvarníka **Yannisa Kokkosa**. Jeho zrejme sporadickejšia skúsenosť s operou sa prejavila do réžie, o čom neraz svedčilo pre bezproblémový hudobný priebeh nevhodné rozostavenie umelcov na javisku. I napriek tomu, že tematika opery nie je práve najradostnejšia, scéna aj kostýmy pôsobili príliš tmavo a pochmúrne, iba s minimom oživujúcich prvkov (príležitostný, poväčšine čierno-biely či čierno-zlatý kontrast). K pozoruhodným okamihom sa ale zaradila pôsobivá úvodná scéna 3. dejstva, odohrávajúca sa v budoári Mariny. V nej režisér dospel k istej metaforickosti práve vďaka protikladom – čierne kulis, zisťná Marina v čiernych šatách, v opozícii veľký biely anjel so zopätými rukami, symbolizujúci božskú čis-

totu. Zaujala i na boku scény takmer permanentne prítomná socha, v záverečnom obraze zvrhnutá na zem na znak konca jednej hrôzostrašnej etapy a zároveň nádeje na lepšie časy. Celkovo mala inscenácia skôr statický charakter, jednotlivé postavy neboli prívelmi profilované a sólisti čerpali viacej z vlastných javiskových skúseností. Istá meravosť bola najmarkantnejšia práve pri zborových scénach, ktorých dramatickosti by možno nezaškodilo aj scénické umocnenie.

Jasné a zreteľné gesto Daniela Gattiho zabezpečilo plynulý priebeh hudobnej stránky a nesporne výborná bola aj zostava sólistov. **Ferruccio Furlanetto** sa zaskvel ako titulná postava sýtym, pekne znejúcim basom i sugestívnym javiskovým stvárnením. Mimoriadne zaujal podmanivý, zamatový hlas vynikajúco spievajúcej **Nadie Krastevy** v role Mariny, výborne sa prezentoval i **Marian Talaba** ako Grigorijs Otrepejev a d.

Eva PLANKOVÁ

Peter Breiner
Z iného sveta

Nie je orchester ako orchester...

Tentoraz to bude hneď z niekoľkých svetov naraz. Začneme na **Novom Zélande**. Krajina má štyri milióny obyvateľov a jediný štátny symfonický orchester, ktorý koncertuje po celej krajine. Nejak si spočítali, že je to takto lacnejšie. Okrem toho sú tu samozrejme aj mnohé ďalšie orchestre, ale tie už nefinancuje štát.

Orchester je prekvapujúco vynikajúci. Hráči sú z celého sveta (Slovensko bolo zastúpené prvým čelístom, ktorého matka pochádza z Myjavy, štvrtá flauta sa volala Jindriška Cihelka a nehovorí po česky) a konkurzy sú zrejme náročné – neviem si predstaviť, že by sme na Slovensku vedeli dať dohromady niečo podobné. Nahrávali sme Janáčka, čo nie je ľahký materiál. Orchester bol perfektne pripravený – podľa toho, ako nahrávka napredovala (dve CD, čiže 135 minút hudby, sa nahráli za 24 hodín), bolo zjavné, že sa takmer každý venoval materiálu vopred. Ak niekto urobil chybu, na ktorú som nereagoval ani ja, ani režisér, hráč zdvihol ruku a dožadoval sa opravy inkriminovaného miesta. Nikto z kolegovho nezahriakol, aby nezdržoval, ako býva dobrým zvykom niekde inde... Celému orchestru jednoducho nezáležalo na tom, aby čím skôr skončili, ale na tom, aby bola nahrávka

čo najlepšia. Treba už len dodať, že sa nenahrávalo za honorár, ale v službe. „Kakoj chaos.“ Teším sa na opätovnú návštevu.

Z Nového Zélandu som sa presunul do **Humeného**, kde miestna hudobná škola oslavovala päťdesiate výročie. Bolo to veľmi milé, stretol som sa s bývalými spolužiakmi, ba dokonca aj s učiteľmi (napríklad s pánom Polovkom, ktorý sa ma chvíľu márne pokúšal nakriatnuť na violončelo), škoda, že som sa musel hekticky presúvať v priebehu jediného dňa. Ale potešila naplnená sála, hrajúce deti, program, ktorý obsahoval všeličo, čo by sa ešte nedávno na podobnom pódii nemohlo objaviť a učiteľia, ktorí obetavo vládli nástrojom, predstavovali pódium a ešte stihli mať aj trénu za svojich zverencov.

Ďalší presun bol do **Ankary**, kde sme s Borisom Lenkom odohrali tangový koncert s miestnym symfonickým orchestrom a miestnou sólistkou. Myslím, že sme urobili všetko, čo sa od nás očakávalo. Bilkent Symphony nedosahoval úplne kvality Novozélandského symfonického orchestra. Nie je sponzorovaný štátom, ale nejakým miestnym naftovým magnátom, ktorý si vydržiava celú univerzitu a v rámci nej aj orchester. Tiež tu bolo medzinárodné obsadenie, väčšinou z bývalých stredoázijských sovietskych republík.

Z Ankary som odletel (vrátane otravy jedlom na palube lietadla Tureckých aerolinií) do **Nashvillu** v

Tennessee. Napriek tomu, že mesto je všeobecne známe ako centrum country hudby, majú tu veľmi dobrý symfonický orchester, krásnu novú sálu a konala sa tu konferencia American Symphony Orchestra League. Konferencia bola pozoruhodná – vidieť pohromade zástupcov takmer 1300 amerických orchestrov a uvedomiť si, čo sa za tým číslom skrýva... Pozoruhodné bolo, že napriek faktu, že všetky tieto orchestre žijú z 97 percent z toho, čo si sami zarobia a pozháňajú, hlavným heslom konferencie bolo dostať čo najviac kultúry medzi ľudí. Primátor Nashvillu mal prejav, v ktorom povedal, že každé väčšie mesto by malo mať vlastný orchester, a to nielen v prípade, že na radnici vytryskne náfta, ale aj vtedy, ak je peňazí pomenej, lebo vie, aké je to dôležité pre budúcnosť toho mesta a celej krajiny. Nejdeme porovnávať, škoda reči...

Ďalším pozoruhodným poznatkom bolo, že label, s ktorým spolupracujem už 20 rokov a ktorý bol v počiatkových štádiách predmetom najrôznejších úšklabkov, sa stal svetovou jednotkou. **Naxos** už nie je názov, ale sloveso, ktoré sa citovalo v každom diskusnom príspevku. Okrem Slovenskej filharmónie už na zeme neexistuje orchester, ktorý by s nimi odmietol spolupracovať. Ale nad chorými rozhodnutiami manažmentov dvoch popredných slovenských orchestrov som sa už prestal vzrušovať. Aj lekári posielajú na smrť nemocných pacientov domov, keď vidia, že rakovina zachvátila celý organizmus a každá terapia je zbytočná. Na rozdiel od rakoviny, tie dva slovenské orchestre nemali šťastie ani na lekárov, ktorí by sa podujali na vyrezanie zhubných nádorov, ani na samoliečiace schopnosti orchestrálného organizmu...

Taliansko Letné operné festivaly

V letnom Taliansku si možno opernú trasu zvoliť podľa ľubovoľného kľúča. Kto baží po večeroch pod voľnou oblohou, rozhodne sa medzi arénami vo Verone a Macerate či Caracallovými kúpeľmi v Ríme. Ten, kto preferuje monotematickosť, núka sa mu rossiniovské Pesaro a pucciniovské Torre del Lago, kto zatúži po raritách, navštívi na podpätku talianskej „čížmy“ ležiaku Martina Franca. A to je len zlomok prázdninovej ponuky z Apeninského polostrova. Ponúkame zápisky z dvoch festivalov – Sferisterio Opera Festival v Macerate a Rossini Opera Festival v Pesare.

Hry mocných v Macerate

Od vlaňajška, keď sa do čela operného festivalu v Macerate postavil svetoznámy režisér **Pier Luigi Pizzi**, dostáva každý ročník konkrétny dramaturgický náboj. Mottom poslednej letnej sezóny boli „hry mocných“, tematicky naplnené trojicou talianskych titulov. Belliniho *Normu*, Verdiho *Macbetha* a Donizettiho *Máriu Stuartovú* spájajú dominantné ženské hrdinky, platiace za osobné, mocenské a náboženské prehrešky vlastnými životmi. Norma umiera, lebo sa kvôli láske k nepriateľovi spreneverila viere, lady Macbeth šílenstvom pyká za vraždy, ktoré spáchala alebo zosnovala a Máriu Stuartovú vyradi jej kráľovská rivalka. Ideou Piera Luigiho Pizzii bolo spojiť tri inscenácie (okrem *Normy* ich sám aj režíroval) jednotným výtvarným riešením. Žiadne pompézne kulis, len minimalistický náznakový pôdorys, dotváraný svetelnou réžiou. Netypické javisko arény (Sferisterio je elipsa v neoklasicistickom slohu, slúžiaca opere 43. sezónu, má javisko dlhé 90 metrov a ohraňované 18-metrovým múrom) sa s týmto riešením dokáže stotožniť a napomôcť k pôsobivým, horizontálne členeným produkciám.

V *Norme* si režisér a výtvarník **Massimo Gasparon** pridal úlohu navyše: našiel analógiu medzi pôvodným dejom opery, Gáliou z roku 100 n. l., a ideológiou tibetského budhizmu. Vo veľmi prostom javiskovom riešení, s dominantným bielym oltárom uprostred, nájdeme teda rad tibetských symbolov. Hoci ako mimoriadne výkladové obohatenie jeho koncept nevnímam, rozhodujúci priester ponechal našťastie spevákom. *Macbetha* si Pier Luigi Pizzi priniesol z veronskej Arény, kde ho uviedol pred desiatimi rokmi. Upravená verzia nestratila z dramatickej údernosti, hlavne vďaka symbolike dvoch základných farieb, červenej a čiernej, ako aj dejohybné choreografii scén bosoriek.

Oba večery mali veľmi dobrú hudobnú úroveň, miestne telesá **Orchestra Regionale delle Marche** a **Coro Lirico Marchigiano**



Olga Peretyatko a Juan Diego Flórez v *Otellovi* [foto: archív]

V. Bellini muzicírovali v duchu štýlových a výrazových požiadaviek renomovaných talianskych dirigentov **Daniela Callegariho** (*Macbeth*) a **Paola Arrivabeniho** (*Norma*). Vokálna úroveň bola však rozdielna. Vďaka dvom fascinujúcim protagonistkám **Dimitre Theodossiouovej** (*Norma*) a **Daniele Barcellonaovej** (*Adalgisa*) ožil Bellini ako esencia čistého bel canta, vláčný v mezza voce a dramatický vo vrcholoch, legátový aj ozdobný, naplnený obrovskou dávkou emocionality. Zodpovedné výkony podali aj **Carlo Ventre** (*Pollione*) a **Simon Orfila** ako Oroveso. Škoda, že *Macbeth* ani zďaleka neposkytol porovnateľný zážitok. Manželský pár vytvorila mladá ukrajinská sopranistka **Olga Zhuravel** (predčasne rozkolísaná, nevyrovnaná, málo dramatický hlas) s talianskym barytonistom **Giuseppe Altomare**m (farebne suchší a be-

nevolentne frázujujúci tón), ktorý lepšie hral než spieval. Najpôsobivejší hlas večera ponúkol **Rubens Pelizzari** ako Macduff, nevýrazný bol tiež Banco **Pavla Kudinova**.

Pesaro vážne, polovážne a veselé

V rodisku Gioachina Rossiniho, na 28. ročníku festivalu nesúceho meno skladateľa, pannovali toto leto všetky nálady. Mieru úsmevu ovplyvnil do istej miery dramaturgický výber, reflektujúci tri základné žánre Rossiniho javiskového dedičstva – veselý, polovážny a tragický. Rozhodujúcim faktorom však bola úroveň produkcií. Z trojice ťažiskových inscenácií boli dve nové – opera semiseria *Straka zlodějka* (*La gazza ladra*) a „dramma per musica“ *Otello* –, v repríze sa vrátil komický *Turek v Taliansku*.

Strakou zlodějkou sa začali v roku 1980 písať dejiny festivalu a v Pesare sa nehrala takmer

dve desaťročia. Ani na svetových scénach sa neobjavuje pričasto, hoci hudobne majstrovsky spája pátos vážnej opery s komickými prvkami a príbeh, kde je zdrojom peripetií kradnúca straka, je tiež roztomilý. Kľúčovým problémom bývajú zrejme vokálne nároky takmer 4-hodinovej opery. S nimi sa rossini-ovský festival dokáže vysporiadať, veď práve tu sa stretávajú najpovolanejší interpreti belcanta. Vtipný výkladový kľúč našiel režisér **Damiano Michieletto**, keď straku personifikoval a mladá tanečnica vniesla akrobatickým výkonom do diania sympatický humor. Scéna bola jednoduchá, s prvkami symboliky a celé 2. dejstvo sa odohrávalo na javisku naplnenom vodou. Pod svižnou a kontrastnou taktovkou Číňana **Lu Jia** zaujalo viacero speváckych výkonov. Sviežou, technicky zdatnou Ninettou bola **Mariola Cantarero**, žiarivý tenor **Dmitrija Korchaka** sa pohrával s výškami Gianetta, tri parádne basbarytónové hlasy ponúkli **Michele Pertusi** (Gottardo), **Alex Esposito** (Fernando) a **Paolo Bordogna**

(Fabrizio). Slabšia bola len **Manuela Custer** v „nohavičkovom“ Pippovi.

S *Otelom* si po deviatich rokoch na Rossiniho festivale zmeral sily režisér **Giancarlo del Monaco**. Nový pohľad na predlohu a nové výtvarné riešenie (scéna **Carlo Centolavigna**) sa ani len nepriblížili bývalej Pizziho verzii. Monotónna bleďomodrá morská kulisa, stereotypne vysúvané kabínky s dverami a balkóny, minimálna osobná réžia, to sú najzraniteľnejšie miesta inscenácie. Od dramatickej atmosféry mala ďaleko aj záverečná scéna, v ktorej Otello zaškrtenú Desdemonu vložil do jednej z takýchto búdok. V hudobnom naštudovaní **Renata Palumba** prevládali vládnejšie tempá, čo príliš nudnej réžii nepomohlo. Záchranou večera mohli byť sólisti. Nie všetci však excelovali tak ako **Juan Diego Flórez**, ktorého Rodrigo svietil nádherným timbrom, excelentnými výškami a ozdobami. Ďalšie veľké tenorové roly zvládli s dôrazom na kresbu charakterov **Gregory Kunde** (Otello) a **José Manuel Zapata** (Jago). Vonkoncom nepre-

svedčila lyrická a výrazovo mdlá Desdemona **Olgy Peretyatkovej**.

Inscenácia *Turka v Taliansku* si ponechala vizuálny tvar **Guida de Monticelliho**, ktorý bez ambície objavovať násilné výkladové vrstvy ostal príjemným, oddychovým divadlom. Briskné tempá a skvelí hudobníci (**Haydnov orchester** z Bolzana a Trenta hral aj *Straku zlodějku*, zatiaľ čo *Otella* sprostredkoval orchester bolonskej opery), ako aj **Pražský komorný zbor**, zabezpečili pod vedením **Antonella Allemandiho** príjemný rossini-ovský večer. Na javisku zažiarila nová hviezdička – 21-ročná **Alessandra Marianelli** bola skvelou Fiorillou a hlbšie mužské party štýlovo a technicky bezo zvyšku naplnili **Marco Vinco** (Selim), **Andrea Concetti** (Geronio) a **Bruno Taddia** (Prodocimo). Všetky predstavenia, či už v divadelných sálach Adriatic Areny, alebo v historickom Teatro Rossini, boli vypredané. Záujem o festival z roka na rok stúpa. Budúce leto avizuje *Ermiona, Mohameda II.* a buffu *Výstředné nedorozumenie*.

Pavel UNGER

Lipsko

Festival a kompletne vydanie Bachovho diela

„**O**d Monteverdiho k Bachovi“, tak znelo motto tohtoročného Bachfestu (7.–17. júna), podujatia mesta Lipsko, ktoré osvedčeným spôsobom plánuje, organizuje a realizuje nadácia Bachov archív. Skúsenosť, pohotovosť a vysoká odbornosť charakterizujú snahu organizátorov ponúknuť početným hosťom zblízka i ďaleka nezabudnuteľné zážitky. Osemdesiat podujatí v priebehu jedenástich dní – to neboli len dobre navštívené koncerty na najvyššej umeleckej úrovni (napríklad dva večery s motetami a kantátami Bachovej rodiny, ktoré ponúkli **Monteverdi Choir** a **English Baroque Soloists** pod vedením ich zakladateľa a dirigenta **Sira Johna Eliota Gardinera**), ale aj ranné omše, operné predstavenia, promenádne koncerty, podujatia pod holým nebom („Bachfanfest“ na námestí pred operou), cesty za koncertmi do blízkych miest, filmové matiné či prednášky vedeckých pracovníkov Bachovho archívu.

Priamočiara a bezprostredná cesta od Monteverdiho k Bachovi určite neexistuje. Saského kantora deli od benátskeho kapelníka a operného pioniera viac než sto rokov a aj ich kultúrne a geografické zázemia boli celkom odlišné. Ale predsa, mnohostrannosť žánrov a štýlov v dielach vyše 100 skladateľov, ktoré v tých dňoch zazneli, ozrejmiло, aké rozmanité boli súvislosti a spojitosti medzi bohatými klenotami európskej hudobnej kultúry tej doby. Vrcholné diela ako *Mariánske nešpory* Claudia Monteverdiho z roku 1610 (zazneli na otváracom koncerte v podaní lipského chlapčenského zboru **Thomanerchor**

pod taktovkou **Georga Christopha Billera**), Buxtehudeho pašiová hudba *Membra Jesu nostri* (**Cantus Cöln**) a Bachova *Omša h moll* (chlapčenský zbor **Tölzer Knabenchor** na záverečnom koncerte) sú poznávacími bodmi v širokom poli vokálnej a inštrumentálnej hudobnej praxe, kde hrá významnú úlohu aj opera, spoluzaložená Monteverdim. Aj keď sám Bach tento žánr vynechal, sú tu predsa jeho kantáty a oratóriá, určite ovplyvnené aj operou Monteverdiho doby. V rámci festivalu sme zažili predvedenia rekonštruovaných alebo upravených verzii Monteverdiho oper a scén (*Orfeo, Il ritorno d'Ulisse in Patria, Il Combattimento di Tancredi e Corinda*), Purcella (*Dido and Aeneas*) a Tellemanna (*Germanicus*). Vo viacerých koncertoch zazneli madrigaly, árie a ódy. A že nechýbala komorná a hlavne organová hudba, je len samozrejmé.

Okrem už menovaných prispeli k úspechu festivalu ďalší významní interpreti: viedenský **Arnold Schoenberg Chor** a **Concentus Musicus**, ktorého dirigent **Nicolaus Harnoncourt** bol za svoje zásluhy o historickú interpretačnú prax poctený medailou mesta Lipsko 2007. Laudatio predniesol prvý nositeľ tejto medaily (2003), **Gustav Leonhardt**, ktorý svojím čembalovým recitálom ponúkol pre milovníkov i odborníkov jeden z vrcholov tohtoročného festivalu. Treba spomenúť aj **Musica fiata**, **Les Talens Lyrique** i mnohých lipských sólistov a ansámble, ktoré sa dôstojne a štýlovo isto včlenili do radu špičkových medzinárodných osobností: **Capella Fidinia** pod vedením **Martina Krumbiegl**a, **Sächsischer Barockorchester** s vedúcim

Gottholdom Schwarzmom, **Probsteichor** a ďalšie lipské cirkevné zbory, tomášsky organista **Ullrich Böhme** a mnohí ďalší. **Orchester Gewandhausu** pod taktovkou **Riccarda Chaillyho** priniesol vo „veľkom koncerte“ Bachove diela v úprave Gustava Mahlera a Arnolda Schönberga.

Súčasnou festivalu bola aj slávnosť pri príležitosti ukončenia nového vydania Bachovho diela (*Neue Bachausgabe*). Podnetom k tomuto veľkolepému podujatiu bol Bachfest v roku 1950 (200. výročie úmrtia J. S. Bacha). Po 50 rokoch sa vedcom z Bachovho inštitútu v Göttingene a Bachovho archívu v Lipsku podarilo – napriek obrovským politickým i hospodárskym ťažkostiam – doposiaľ jedinečné a na dlhú dobu smerodajné dielo. V prameňnej edícii vydavateľstiev Bärenreiter Kassel a Deutscher Verlag für Musik Leipzig, graficky realizovanej takmer výlučne lipskými notarytami v majstrovskej remeselnej práci, leží vo viac ako 100 zväzkoch kompletne dielo Johanna Sebastiana Bacha, starostlivo kriticky redigované a precízne datované, čiastočne na základe nových vedeckých výskumov. Pre hudobnú vedu a interpretačnú prax je to svetový výkon nedoceneniteľného významu.

Umelecká úroveň Bachfestu ako aj nával 49 000 návštevníkov z celého sveta (tým sa návštevnosť z minulého roka podstatne zdvihla) vzbudzujú obdiv, aj keď si usporiadatelia želali ešte vyššiu návštevnosť. Snáď sa im to splní pri budúcoročnom festivale s mottom „Bach a jeho synovia“, ktorý sa uskutoční v Lipsku od 13. do 22. júna 2008.

Eberhard LIPPOLD

Drážďany Najkrajší obchod s klavírm

V bezprostrednej blízkosti znovuvybudovanej mohutnej drážďanskej barokovej katedrály, známej pod názvom Frauenkirche, sa vyníma nedávno otvorený Steigenberger Hotel de Saxe i **Coselpalais**. Tri budovy v centre mesta, ktoré boli v roku 1945 totálne zbombardované, dnes priťahujú svojim skvostným vzhľadom pohľady domácich i stoviek turistov obdivujúcich prekvitajúce mesto. Podobne ako centrum, ktoré je už viac ako štyri storočia svedkom a miestom vývoja nemeckej kultúry, architektúry, maliarskeho umenia a hudby.

Jedinečná, múzami obdarená klíma Drážďan, so Semperovou operou, fungujúcou od roku 1841, fascinovala aj Roberta Schumanna, ktorý sa sem prisťahoval z Lipska s manželkou Clarou roku 1844. Manželia Schumannovci strávili v Drážďanoch šesť plodných rokov a založili tu tradíciu abonementných koncertov. Už v sezóne 1845/1846 zorganizoval Schumann so skladateľom a dirigentom Ferdinandom Hillerom v slávnostnej sieni Hôtela de Saxe abonementné orchestrálne koncerty, ktoré striedavo obaja i dirigovali. 4. decembra 1845 premiérovala Clara Schumannová vo veľkej sieni Hôtela de Saxe (dnes exkluzívny 5-hviezdičkový hotel Steigenberger Hotel de Saxe) slávny klavírny koncert svojho manžela. Od roku 1846 organizoval Robert Schumann v Drážďanoch i komorné abonementné cykly. Spočiatku vo svojom byte, neskôr aj v slávnostnej sieni Coselpalais, s jedinečným výhľadom na očarujúce barokové okolie.

Napriek tomu, že Coselpalais bol po zbombardovaní jednou z prvých historických budov, ktoré boli znova vybudované (definitívne ukončenie 1999), slúžil predovšetkým pre lepšiu kancelársku klientelu. Slávna hudobná minulosť nehrala v jeho priestoroch žiadnu úlohu. Ale od začiatku roku 2007

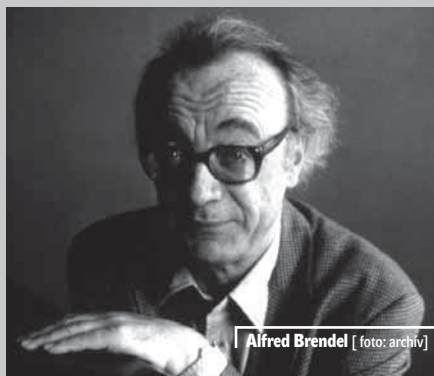


Coselpalais a Frauenkirche ako jedny z dominant centra Drážďan [foto: A. Schindler]

Na margo Drážďanských hudobných slávností

V minuloročnej bilancii Drážďanských hudobných slávností som informovala o starostiach ich vedenia: o avizovanom krátení finančného príspevku mesta na tento medzinárodne známy festival. Jeho jubilejný 30. ročník (17. 5–3. 6.) žiaľ potvrdil, že nešlo o starosti neopodstatnené.

Tohtoročný festival bol podstatne chudobnejší, programovo zdecimovaný na minimum, čoho logickým dôsledkom bola i zredukovaná návštevnosť. A tak je minulosťou fakt, že Drážďany majú – čo do počtu návštevníkov – najväčší hudobný festival vážnej hudby v



Alfred Brendel [foto: archív]

Nemecku... Z minuloročných vyše 100 koncertov ostalo tohto roku len 64. Kým minulý rok napočítali usporiadatelia 140 000 poslucháčov, teraz

ich bolo iba 60 000 tisíc. Mesto – a v nadväznosti naň aj ďalší partneri festivalu – znížili svoje dotácie spolu o 800 000 eur (cca 26 miliónov slovenských korún), a festivalu tak zostalo 1, 87 miliónov eur (cca 61 miliónov slovenských korún). Samozrejme, že chýbajúci obnos sa musel v dramaturgii festivalu odraziť, že museli chýbať finančne náročné podujatia, ku ktorým patria hostovania veľkých a kvalitných orchestrov a hudobných divadiel. Takých bolo tohto roku ako šafranu. I keď hostujúca krajina, ktorou bolo Fínsko, poslala na festival veľa súborov a málo známej hudobnej literatúry, tie z festivalu nemohli urobiť ozajstnú hudobnú slávnosť. Ani osobná prítomnosť vdovy po švajčiarskom skladateľovi Frankovi Martinovi, sledujúca predvedenie Martinovho diela *In terra pax*, nemohla nahradiť skutočný hudobný festivalový lesk

patrí vďaka privátnej iniciatíve jeho druhé podlažie, po ktorom kráčali osobne manželia Schumannovci, opäť hudbe. Slávnostná sieň, dnes najexkluzívnejšia komorná sála v Drážďanoch, je vybavená excelentným koncertným krídlom C. Bechstein. A navyše, sídli tu „najkrajší obchod s klavírmí v Nemecku“ – **Dresdner Piano Salon**. Reprezentačné priestory sú priam stvorené na ponuku a prezentáciu množstva historických, i tých práve vyrobených klávesových nástrojov prominentných firiem, ku ktorým patrí i celý rad lesknúcich sa koncertných krídiel značiek *August Förster*, *C. Bechstein* a *Yamaha*. Na troch elitných krídlach týchto značiek zaznel i koncert pri príležitosti slávnostného otvorenia podniku. Traja klaviristi (Richard Vardigans, Kateryna Titowa a Dirk Ebesbach) ponúkli početnému publiku klavírne diela Mozarta, Rachmaninova, klasickú salónnu hudbu i jazz. Pastvu pre oči znásobili jedinečné a perfektné zvukové farby i ďalšie špecifické vlastnosti vynikajúcich nástrojov. Počas koncertu mi na chvíľu kacírsky napadlo, že orchestre vlastne vôbec

nepotrebujeme, lebo na stvárnenie Beethovenovej či Schumannovej symfónie by stačil jeden koncertný Bechstein... Veď pre Franza Liszta, ktorého klavírna hra mala orchestrálne dimenzie, bol práve Bechstein jediným klavírom, ktorý za jeden večer nerozbil. Idea majiteľa obchodu, klavírneho majstra Berta Kirstena, oživiť v Dresdner Piano Salon i cykly komorných, hlavne klavírných koncertov, má určite zaujímavú budúcnosť.

Koncerty bude organizovať spolu so svojím hudobným susedom, sídlacim pod tou istou strechou. Takmer súčasne s obchodom s klavírmí otvorili totiž v Coselpalais aj špecializované oddelenie pre klaviristov firmy **Bauer&Hieber**. V regáloch nájdete množstvo nôt a zvukové nosiče s nahrávkami snád všetkých špičkových klaviristov. Jednoducho, všetko pre profesionálnych či začínajúcich klaviristov. Mníchovská firma Bauer&Hieber patrila dlhé roky k popredným nemeckým obchodníkom s hudobníkmi. V roku 2003 sa

tento, i pre medzinárodnú hudobnú klientelu dôležitý obchod, dostal do finančných ťažkostí. Spoločnosť nakoniec prevzali pod svoje krídla firmy Schott a MGS Halbig. Ako výsledok novej koncepcie vybudovali medzičasom celú sieť obchodov s hudobníkmi v Nemecku a Bauer&Hieber už možno nájsť dokonca aj v anglickom Birminghame. Výborná bola aj myšlienka, otvoriť obchod v nadväznosti na predajňu klavírov a komornú koncertnú sieň v drážďanskom Coselpalais.

Agata SCHINDLER



Koncertná sála a expozícia klavírov v Coselpalais [foto: A. Schindler]

špičkových umeleckých výkonov renomovaných telies, dirigentov a sólistov. Účinkovanie viacerých sólistov muselo festivalové vedenie dokonca odrieknuť, pretože ich nebolo z čoho zaplatiť. A výhľad do budúcnosti nevesť nič dobrého. S avízom ďalších finančných redukcií mesta ide ruka v ruku i redukovanie príspevkov z celoštátnej pokladne. Tá sa na financovaní festivalu v roku 2009 nebude podieľať už vôbec. Ak sa nenájdu privátni sponzori, ktorí by festival postavili na nohy, podarí sa možno niekdajšiu hudobnú festivalovú metropolu pochovať kompletne.

Takých koncertov, akým bolo na tohtoročnom festivale vystúpenie klaviristu **Alfreda Brendela**, nebude už pravdepodobne v rámci festivalových podujatí veľa. V Semperovej opere sa uskutočnil pod mottom „Wiener Musiklandschaften“ jeho

unikátny recitál z diel Haydna (*Sonáta pre klavír c mol Hob. XVI:20*), Beethovena (*Sonáta č. 31 As dur op. 110*), Schuberta (*Impromptu č. 1 f mol op. 142 posth. D 935* a *Impromptu č. 3 B dur op. 142 posth. D 935*) a Mozarta (*Sonáta pre klavír c mol KV 457*). Takmer 80-ročný umelec je dnes už asi jediným žijúcim klaviristom, ktorý prichádza na pódium preto, aby viedol so skladateľmi a ich dielami dôverný rozhovor. Haydna nepoužil, ako je to bežné, iba „na rozohranie“, ale vytvoril prostredníctvom jeho hudby intímnu atmosféru dialógu, ktorej myšlienkovú hĺbku neustále stupňoval. Tá vyvrcholila v prvej polovici koncertu v pomalejšej pianissimovej časti Beethovenovej sonáty. Počas jeho dialógu s Beethovenom v tejto časti prosil kašľajúceho človeka, sediaceho v publiku, dvíhnutím pauzujúcej ľavej ruky úpenlivo o ticho,

ktoré potreboval k rozhovoru. Ak použijeme pre charakteristiku Schubertovej hudby výraz „nádherná“, tak Brendel jej nádhru niekoľkonásobne umocnil. Na povrch vychádzali skryté myšlienkové nuansy, aké nenájdeme v žiadnej z dostupných nahrávok uvedených Schubertových diel. Myslím tým hlavne na *Impromptu č. 3*, jeho tému z *Rosamundy* a následné variácie. Genialita Alfreda Brendela našla na záver pendant v genialnej hudbe Wolfganga Amadea Mozarta, vo vyváženom stvárnení jej klasickej expanzie a citu, doslova vyrážajúcom dych. Alfred Brendel, čestný doktor rôznych univerzít, klaňajúci sa dlhé desaťročia publiku na celom svete, ďakoval za neutíchajúci potlesk skromne, ba až rozpačito, akoby ani nepatril jemu...

Agata SCHINDLER

V zrkadle času

Ladislav Burlas

Pripravila Alena ČIERNA

Dielu skladateľa, muzikológa a pedagóga Ladislava Burlasa patrí pre jeho široký záber, erudíciu a inšpiratívnosť osobité miesto v slovenskej hudobnej kultúre. Jeho hudba znie na koncertných pódioch a hudobnoteoretické práce získali status „povinného čítania“ v tom najlepšom zmysle slova.



[foto: P. Kastl]

■ Začnime spomienkami. Aké udalosti, prípadne osoby formovali váš vzťah k hudbe?

Asi to bol nesplnený životný sen môjho otca, ktorý po niekom z rodiny doma schovával husličky a veľmi mu záležalo na tom, aby som sa už ako žiak základnej školy venoval hudbe. V Trnave mi preto našiel súkromného učiteľa. Keď som ako gymnazista nadobudol určitú technickú úroveň, dostal som sa do kontaktu s Mikulášom Schneiderom-Trnavským, ktorý do orchestra Cirkevného-hudobného spolku v Trnave hľadal hudobníkov. Začal som v ňom pravidelne hrať, najprv druhé husle, potom aj prvé. Keď Schneider-Trnavský videl, že prejavujem aj hlbší záujem o hudbu, posledné dva ročníky pred maturitou mi dával privátne lekcie z náuky o harmónii a kontrapunkte. Na základe osobných skúseností mi tiež rozprával o slovenskom hudobnom

živote i o štúdiách v Budapešti, vo Viedni a v Prahe. Keď som prišiel do Bratislavy, poznal som už kontexty hudobného prostredia, hoci ostatných skladateľov a pedagógov som osobne nepoznal. Na Konzervatórium som prišiel s odporúčajúcim listom pre prof. Eugena Suchoňa. Keď si ho prečítal, opýtal sa: „Nuž, keď ste tak dobre zmaturovali, prečo chcete študovať hudbu? Veď to je nerentabilné remeslo! Chodte študovať právo alebo medicínu... s hudbou sa možno len veľmi ťažko uplatniť.“ Na intervenciu rodičov som sa preto zapísal na Filozofickú fakultu UK v Bratislave s prísľubom, že si spravím učiteľskú aprobáciu – dejepis a filozofia, a popri tom budem študovať hudobnú vedu. V 2. ročníku ma potom prijali aj na Konzervatórium v

Bratislave. Keď vznikla VŠMU a ja som absolvoval Filozofickú fakultu, prijal ma tam prof. Alexander Moyzes na štúdium kompozície. V roku 1951 som teda ukončil hudobnú vedu a estetiku na FiF UK, v roku 1955 kompozíciu na VŠMU.

■ Ako by ste charakterizovali svojich učiteľov hudby – Schneidera-Trnavského, Suchoňa a Moyzesa?

Mikuláš Schneider-Trnavský bol veľmi komunikatívny a empatický. Pre žiaka mal porozumenie, vyučoval s nadšením a bez očakávania finančného ohodnotenia. Prof. Moyzes bol veľmi kritický. Nielen k žiakom, ale aj ku kolegom. Nuž a prof. Suchoň bol ako pedagóg veľký „puntičkár“. S ním som sa však stretol až na Pedagogickej fakulte UK. Na konzervatóriu som sa spoznal tiež s prof.

Jánom Cikkerom, ku ktorému som chodil na vedľajšie predmety. Prof. Moyzes mal na študentov veľký vplyv a dbal na to, aby človek komponoval podľa jeho predstáv a podľa jeho štýlovo-technického myslenia. Napriek tomu to bol profesionál, ktorému z odbornopedaagogického hľadiska nemožno nič vytknúť.

■ Nebolo pre študentov deprimujúce komponovať v jeho štýle, najmä ak mali iné predstavy a chceli vykročiť iným smerom?

Na škole som študoval spolu s Ivanom Hrušovským a obaja sme po absolvovaní VŠMU niekoľko rokov prežívali tvorivú krízu. Nevedeli sme sa postaviť na vlastné nohy, čo asi nie je pre absolventov školy ideálne.

■ Absolvovali ste štúdium filozofie, histórie a muzikológie. Ako sa dnes pozeráte na vysokoškolskú prípravu muzikológa?

Keď som začal študovať hudobnú vedu, niekoľko špecializácií (dejiny opery a ľudových pieseň) prednášal prof. Konštantín Hudec a prof. Jozef Kresánek bol ešte asistentom. Vzhľadom na vývoj historiografie na Slovensku pokračoval prof. Hudec vo vedecskom výskume v tradícii Dr. Dobroslava Orla, ktorý robil základný prieskum hudobných pamiatok na Slovensku. Prvá Hudecova syntetická práca o dejinách slovenskej hudby bola teda výsledkom primárneho poznania. Z metodologického hľadiska prevládala skôr pozitivizmus. Prednášky z metodológie vedy, ktoré boli súčasťou prednášok v odbore filozofia, do oblasti slovenskej hudobnej vedy ešte neprenikli. Dominovala heuristika, pričom absentoval širší pohľad na vývin európskej hudby. Je nutné si však uvedomiť, že tesne po 2. svetovej vojne boli prerušené všetky kontakty, nebola k dispozícii súčasná literatúra a výsledky európskeho muzikologického bádania. Dlhý čas sme žili v izolácii a vlastne len z knižnice, ktorú ešte za prvej republiky vybudoval Dr. Dobroslav Orel.

■ Zdá sa, že dnes je príprava muzikológov podstatne lepšia.

Základy, ktoré môže študent získať, sú podstatne lepšie. No ani dnes nie je stav ideálny vzhľadom na to, čo všetko na Západe vychádza. V minulom režime bol regulovaný príviv

odbornej literatúry, fungovala cenzúra a ideologické zábrany. Dnes je možnosť zadovážiť si publikácie z popredných zahraničných vydavateľstiev otázkou financií.

■ Hudobnovedný výskum pokrýva široké spektrum muzikologických disciplín – od etnomuzikológie, cez hudobnú teóriu, dejiny hudby, hudobnú sociológiu a psychológiu až k hudobnej pedagogike. Ktorá disciplína je vám najbližšia?

Moje priority sa časom menili. Zo začiatku to bol hudobnohistorický výskum, ktorým som nadviazal na svojho učiteľa. Neskôr som prechádzal od hudobnej historiografie k dejinám hudobných štýlov. Pokúšal som sa uplatniť syntézu skúseností z hudobno-kompozičného i muzikologického vzdelania, aby som sa nakoniec dopracoval k hudobnej teórii a k hudobno-pedagogickým problémom.

spracovať hlbšie, ako len upravovaním a štylizáciou folklóru. Existuje cesta, smerujúca k tvorbe umelých modov, kde sa uplatňuje progresívnejšie narábanie s hudobnými zložkami (výškovou, metroritmickou, farebnou...). Folklór potom prestáva byť markantne poznateľný a umožňuje vznik rôznych individuálnych štýlov, ktoré sú určitou alternatívou k tomu, čo Schönberg vytvoril na rýdzo racionálnej báze. Empíria z hudobnej tradície a domácich koreňov vytvára niečo, čo je regionálne a národne autentické. Súčasná hudobná tvorba má niekoľko vrstiev – regionálnu, etnicko-národnú, stredoeurópsku, európsku, medzikontinentálnu a nakoniec sú tu aj globalizačné tendencie. Úmernosť a vyváženosť prijímania podnetov aj z nových prúdov svetovej hudby obohacuje domácu tvorbu, ale neneguje a nemusí negovať regionálno-národný element. Múdry nadhľad v tejto oblasti je pochopenie, že zo sociokultúrneho

■ V súčasnosti sme svedkami návratu k starým hudobným štýlom a ich vyjadrovacím prostriedkom...

Na filozofii nás učili, že negácia negácie vytvára predpoklady pre návrat k tomu, čo bolo negované. Kontinuita európskej kultúry zákonite vedie k tomu, že sa niektoré predtým zamietnuté prvky opäť obnovujú v novom kontexte, v nových súvislostiach. Tento proces je teda zákonitý a má svoje odôvodnenie. Nemusi to alebo nemalo by to znamenať úplný návrat k starým štýlom, ale k využitiu tých prostriedkov z minulých epoch, ktoré majú novú koncepciu. Sú použité v novom kontexte a v nových súvislostiach.

■ Nesúvisí to aj s tým, že skladatelia chcú, aby ich diela boli opätovne prijímané širším poslucháčskym zázemím?

Áno. Je to problém adekvátnosti vzťahu medzi náročnosťou hudobnej tvorby a percepčnými

Hudobná tvorba je integrálnou súčasťou osobnosti človeka, jeho pohľadu na svet, etiky, konania, pohľadu na súčasnosť, minulosť i budúcnosť. Technické otázky sú sekundárne a majú slúžiť vízií, ktorú by každý talentovaný autor mal mať. V tom je asi základ kreativity, ktorá, ako často spomínam, je nielen strategickou otázkou umenia, ale ľudstva všeobecne.

■ Ktorú muzikologickú disciplínu by bolo z aspektu ďalšieho vývoja muzikológie na Slovensku vhodné posunúť vpred?

Mohla by to byť akási „hudobná kulturológia“, problémy hudobnej recepcie a dôraz na väčšiu znalosť hudobných štýlov, ale aj syntéza rôznych disciplín. Do hudobnej kulturológie by sa zbíjali všetky aspekty tvorby, interpretácie aj percepcie (sociálne, sociologické i psychologické). Súčasne by sa viac malo prihliadať na komplexnosť bádania, aby boli vo výskume zastúpené najdôležitejšie disciplíny hudobnej vedy a aby sa umožnila integrácia poznatkov od tvorby až k spoločenskému a psychologickému uplatňovaniu hudby. Táto integrácia je dlhodobý proces. Naša hudobnovedná komunita – aj keď je oveľa početnejšia ako v čase, keď som začínal – nemá ešte možnosti rozvíjať napr. experimentálnu hudobnú psychológiu, nerobia sa exaktné sociologické výskumy (okrem počítanosti rozhlasu či rôznych peplemetrov a i.). Chýba spoločenská objednávka.

■ Koncom 50. rokov 20. storočia ste v štúdiu Myšlienky o vývine národnej hudby konštatovali, že orientácia na slovenský folklór a jeho nekritické používanie môže mať aj negatívny dopad na ďalšie smerovanie slovenskej hudby. Boli tieto obavy reálne?

V tom čase slovenská hudba už dosiahla syntézu ľudovej hudobnej tradície s európskymi kompozičnými technikami. Bolo to v dielach zakladateľov a predstaviteľov slovenskej hudobnej moderny. Vtedy sa mohlo zdať, že ak by sa tento stav zakončovalo, prípadne devalvoval, nie je to cesta vpred. Potom som ale spoznal tvorbu iných európskych skladateľov, napr. Bélu Bartóka. Zistil som, že určité modálne rady, ktoré abstrahoval z ľudovej hudby, je možné

a hudobného hľadiska je hudba viacvrstvovou záležitosťou, má svoje opodstatnenie.

■ Nie je dnes v dobe globalizácie tzv. národná hudba prežitkom?

Myslím si, že toto je individuálnou záležitosťou každého autora, ktorý má slobodnú voľbu vybrať si a preferovať určitý prístup. Dôležitá je osobná identita a umelecká autenticita. Človek, žijúci v určitom prostredí, chciac-nechciac reaguje aj na to, čoho je súčasťou. Napríklad regionálnu alebo národnú kultúru. Táto reakcia však nemusí byť iba citovaním alebo nadväzovaním na tradičný folklór.

■ Šesťdesiate roky boli aj z hľadiska vývoja slovenskej hudby búrlivým obdobím. Keď po roku 1956 prišlo k uvoľneniu a prieniku nových kompozičných techník, poukazovali ste v súvislosti so sociálnym kontextom doby na nebezpečenstvo ich nekritického a jednostranného preberania. Ako sa dnes pozeráte na tzv. alternatívne prístupy k hudbe?

Alternatívne prístupy vždy závisia od tvorivej schopnosti jednotlivých autorov. Môžu siahať od epigónstva a samoúčelnosti až po podnetné a invenčné inšpirácie, na základe ktorých skladateľ tvorí vlastnú autentickú hudbu. Podnety sú vždy vítané, ale výroba kópií z toho, čo už bolo vytvorené, asi nie je tým prvoradým cieľom nadväzovania na európske a svetové podnety. Z hľadiska historizmu ako poznávacej metódy je jasné, že vývoj má svoju určitú dynamiku, ktorá je poháňaná autonómnymi a heteronómnymi činiteľmi. Určitá snaha po inovácii a po vzdalo- vaní sa od toho, čo existuje, je stále prítomná. Ak tvorcovia nechcú vyrábať kópie toho, čo už bolo, nevyhnutne musia uvažovať, ako ďalej. Závisí len od nich, ako prijímú podnety a ako sa vyhnú epigónstvu.



Slávnostné udeľovanie titulu Doctor honoris causa v Nitre. [foto: archív UKF v Nitre]

Prof. PhDr. Ladislav Burlas, DrSc. Dr. h. c. (1927)

Po štúdiách pracoval v r. 1951–1954 ako historik na SAV, v r. 1954–1960 ako asistent v Hudobnovednom seminári Katedry vied o umení FiF UK v Bratislave. V r. 1964 sa stal riaditeľom Ústavu hudobnej vedy SAV (s ktorým spolupracuje dodnes), po jeho zrušení bol do r. 1988 vedúcim Sekcie hudobnej vedy Umenovedného ústavu SAV. Od skončenia štúdia pôsobil súčasne takmer nepretržite ako vysokoškolský pedagóg na FiF UK, VŠMU v Bratislave a na viacerých pedagogických fakultách. V r. 1966 sa habilitoval ako docent hudobnej teórie v Prahe, v r. 1985 získal titul DrSc., v r. 1993 sa stal profesorom. V máji r. 2007 mu Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre udelila titul Doctor honoris causa. Od r. 1997 pôsobí ako interný pedagóg na Fakulte múzických umení Akadémie múzických umení v B. Bystrici, od r. 2001 bol jej dekanom.

Zdroj: SAV

schopnosťami obecnstva. Ak tam nie je určitá komplementárnosť, prichádza k diskontinuite, ktorú z dejín európskej hudby 20. storočia poznáme. Niektorí skladatelia boli presvedčení, že ich tvorba bude pochopená časom. U veľkých autorov s veľkým poslanstvom sa to potvrdilo. Stáva sa však aj opak. Ukáže sa, že niektoré diela boli slepou uličkou. Tvorba vždy prináša určité riziko, či nová cesta bude perspektívna a či sa uplatní v kultúrnom kontexte.

■ Mali vaše kritické názory v minulosti aj negatívny dopad na vaše profesionálne uplatnenie?

Táto otázka súvisí s osobným osudom človeka. Samozrejme pri konfrontácii individuálneho názoru a všeobecne postulovaných dobových predstáv, neprichádza vždy k zhode. Pokiaľ ide o totalitný režim, ten vždy rád nastoľuje normy, ktoré sú prioritné. Nesúhlas v takomto zriadení má nevyhnutne vplyv na spoločenské postavenie a ocenenie práce.

■ Bol to dôvod, prečo ste sa vo svojich prácach obrátili k sociologickým, psychologickým a hudobnoteoretickým otázkam?

Ási áno.

■ Od roku 1987 až do jeho transformácie na Spolok slovenských skladateľov ste boli posledným predsedom Zväzu slovenských skladateľov. Ako sa dnes pozeráte na jeho funkciu v minulosti, akú úlohu by mal podobný spolok plniť dnes?

Zväz slovenských skladateľov bol zo začiatku hlavne ideologickým usmerňovateľom skladateľov, čo vyvolávalo nevôľu v členských radoch najmä v čase, keď sa skladateľská obec začala štýlovo a názorovo diferencovať. V čase, keď som sa stal predsedom ZSS, sa už podľa môjho presvedčenia neperzekvovala ani neodsudzovala žiadna tvorba. O vysielanosti alebo hranosti skladieb ZSS nerozhodoval, nevydával ani nijaké pokyny. Niektoré porevolučné osobnosti si predstavovali, že médiá a kultúrne inštitúcie dostávali konkrétne pokyny,

čo sa smie a čo sa nesmie hrať. Toto sa odchodom niektorých „bigotne“ orientovaných funkcionárov definitívne skončilo. Za môjho pôsobenia už ZSS do ničoho nezasahoval. Naopak, snažil sa podporovať všetky hudobné aktivity a jeho pozornosť sa rozšírila na spoločenské uplatňovanie nových diel a hudobnej tvorby. Ak k obmedzovaniu napriek tomu prichádzalo, nebolo organizované, ale bolo výsledkom činnosti jednotlivcov a zlých medziľudských vzťahov.

■ Mohol by dnes Spolok slovenských skladateľov v hudobnom živote zohrávať významnejšiu úlohu?

Po tzv. Nežnej revolúcii som zaznamenal výrazný odpor voči takémuto typu organizácie. Mnohí ho považovali za spolok, ktorý bude opätovne vydávať príkazy a rozhodovať o prerozdelení peňazí, povoľovaní festivalov či iných aktivít. Hoci sa SSS snažil nadviazať na pozitívne stránky činnosti ZSS v zmysle podpory uplatnenia hudobnej tvorby v spoločnosti, v orchestrálnych telesách či hudobných inštitúciách, postupne sa akosi jeho činnosť zmenšovala. Dnes jeho prítomnosť nepociťujem ako relevantnú, ktorá by prispievala k výraznejšej prezentácii pôvodnej hudobnej tvorby. Stratil autoritu.

■ Myslíte si, že v zahraničí podobné združenia majú pri formovaní hudobného života väčšie slovo?

Myslím si, že skladatelia nezaťažení totalitnou minulosťou sami pochopia, že v niektorých otázkach je výhodné udržiavať kontakt a prijímať spoločné stanoviská. Napríklad vo Fínsku sa skladatelia raz do mesiaca schádzajú na báze dobrovoľnosti, aby pri káve prediskutovali konkrétne otázky uplatnenia tvorby alebo napr. vydavateľské problémy. Keď skladatelia pochopia, že spolupracovať a byť v kontakte je užitočné, začnú sa stretávať aj bez nutnosti príkazu.

■ V roku 1987 ste sa v publikácii *Pohľady na súčasnú slovenskú hudobnú kultúru zamýšľali nad konzumným spôsobom života a prístupom ľudí ku kultúrnym hod-*

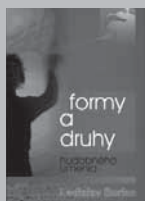
notám, nad prevahou gýča a nízkou úrovňou poznania tzv. vážnej hudby či nad preferenciou nižších vkusových hodnôt. Možno kvôli nutnej dobovej rétorike, nebola táto práca prijatá s pochopením. Aj dnes sú tieto otázky aktuálne. Existuje vôbec nejaké riešenie tejto situácie?

Myslím si, že dnes je táto otázka ešte aktuálnejšia ako v čase, keď som spomínaný text písal. Myslím si, že to súvisí s celkovou vkusovou a umeleckou orientáciou, recepciou skúsenosťou a kultúrnou vyspelosťou spoločnosti. Z tohto hľadiska je u nás určitá strata orientácie v hudobných hodnotách. Tým sa otvára priestor pre komerčné, lacné a umelecky často pochybné produkty, ktoré sa uplatňujú na úkor vážnejších a serióznějších ponúk. To je však už vecou slobodného výberu – dnes už nemožno prikazovať, aby mal niekto rád nejaký typ hudby. Je to vec dobrovoľnej selekcie, ktorá závisí od celkovej skúsenosti, vzdelanosti a pripravenosti spoločnosti. Preto si myslím, že primárnou je v súčasnosti otázka umeleckej i špeciálnej hudobnej výchovy a prípravy, a tá nie je len otázkou intervalov a stupníc, ale skúseností či schopností diferencovať kvalitu od nekvality. V tomto smere máme veľké rezervy.

■ Aké je vaše životné umelecké krédo?

Myslím si, že hudobná tvorba je integrálnou súčasťou osobnosti človeka, jeho pohľadu na svet, etiky, konania, pohľadu na súčasnosť, minulosť i budúcnosť. Technické otázky sú sekundárne a majú slúžiť vízií, ktorú by každý talentovaný autor mal mať. Skladateľ by mal byť predovšetkým schopný reflektovať súčasnosť a mať aj víziu do budúcnosti. V tom je asi základ kreativity, ktorá, ako často spomínam, je nielen strategickou otázkou umenia, ale ľudstva všeobecne. Škola môže naučiť techniku, ale čo a ako komponovať, skladateľa nenaučí nikto. To musí nosiť v sebe. Len budúcnosť ukáže, či moja tvorba alebo muzikologická práca budú mať nejakú kontinuitu. Uvedomujem si, že všetko je vo vývoji a vedecké práce môžu byť prekonané. V tvorbe však existuje kúzlo, že aj keď pridú nové techniky a nové estetické pohľady, ak ide o kvalitu a autentický pohľad na svet, dielo prežije. ┘

Vo svojej tvorbe Ladislav Burlas spojil vplyvy domácej tradície (chromaticky a modálne rozšírená tonalita), voľnú inšpiráciu hud. myslením veľkých syntetikov 20. stor. (Bartók, Šostakovič a i.) a postupy tzv. Novej hudby (serializmus, dodekafónia, sonorizmus). Sugestívny výraz, často s výrazným meditatívnym podtónom, vzniká ako výsledok kompozície, ktorá je tzv. expresívnou konštrukciou.



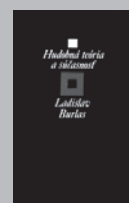
Výber: *Koncertná sonáta* pre husle (1974), *Sonáta pre sólové husle* (1975), *Sláčikové kvarteto č. 3* (1977), *Planctus* pre sláčikový orchester (1968), *Hudba* pre husle a orchester (1977), *Koncert* pre organ a orchester (1984), *Metamorfózy krás* pre ženský zbor a husle na poéziu J. Smreka (1964), *Zvony*

pre miešaný zbor na poéziu M. Rúfusa (1985), *Svadobné spevy z Horehronia* (1957).

Široký záber muzikologických tém L. Burlasa, ktorými sa zaoberal v početných článkoch, úvahách, štúdiách a monografiách, je orientovaný ťažiskovo na staršie i novšie dejiny slov. hudby, hud. teóriu, hud. pedagogiku a otázky metodológie hud. vedy. Už v r. 1954 publikoval rozsiahlu kapitolu o duchovnej piesni v publikácii *Hudba na Slovensku v XVIII. storočí* (ed. L. Burlas, J. Fišer, A. Hořejš), bol tiež koordinátorom akademického projektu *Dejiny slovenskej hudby* (1957). Súčasne sa profiloval ako publicista a teoretik, ktorý reflektoval vznik slov. národnej hudby, štýl tvorcov slov. hudobnej moderny (profily Bella, Suchoň, Moyzes) i orientáciu svojej generácie na moderné smery európskej hudby. Od 60. rokov sa čoraz intenzívnejšie venoval hudobnej teórii a ďalším disciplinám

systematickej hud. vedy, analyzujúc hudobnú kultúru na Slovensku, čo ho privádza k záujmu o problémy hud. pedagogiky. Je autorom kapitoly o slov. hudbe v 1. pol. 20. storočia v *Dejinách slovenskej hudby* (ed. O. Elschek, Bratislava: Asco, 1996).

Výber: *Alexander Moyzes*. Bratislava: SVKL, 1956. *Formy a druhy hudobného umenia*. Bratislava: ŠHV, 1962 – 4. vyd. Žilina: Katedra hudby FPV ŽU, 2007.



Hudobná teória a súčasnosť. Bratislava: Tatran, 1978. *Slovenská hudobná moderna*. Bratislava: Obzor, 1983. *Teória hudobnej pedagogiky*. Prešov: PU, 1997. *Hudba – komunikatívny dynamizmus*. Bratislava: NHC, 1998. *Dejiny európskej hudobnej teórie*. Žilina: Katedra hudby FPV ŽU, 2007.

Koncert pri príležitosti 20. jubilea rakúskeho
mládežníckeho orchestra

Wiener Jeunesse Orchester

Herbert Böck – dirigent

Annette Markert – alt

Damenchor des Concertus Vocalis
Mozart Knabenchor Wien

Gustav Mahler: Symfónia č. 3 d moll

Nedeľa, 30. september 2007, 19.30 h
Veľká koncertná sála, Wiener Konzerthaus

Utorok, 2. október 2007, 19.00 h
Veľké koncertné štúdio Slovenského rozhlasu



HUDOBNÝ FOND

Termíny na podávanie žiadostí o tvorivé podpory Hudobného fondu:

Granty (všetky oblasti tvorivej činnosti) – **12. 10., 9. 11., 7. 12. 2007**

Prémie za hudobné diela (vážna hudba) – **31. 10. 2007**

Prémie za hudobnovedné diela (vážna hudba) – **31. 10. 2007**

Prémie za publicistickú činnosť (vážna hudba) – **31. 10. 2007**

Prémie (všetky oblasti tvorivej činnosti) – **12. 10., 9. 11., 7. 12. 2007**

Ceny fondu na súťažiach (všetky oblasti tvorivej činnosti) – **12. 10., 9. 11., 7. 12. 2007**

Účasť na interpretačnej súťaži (všetky oblasti tvorivej činnosti) – **12. 10., 9. 11., 7. 12. 2007**

Študijné štipendiá (džez) – **12. 10., 9. 11., 7. 12. 2007**

Cestovné štipendiá (všetky oblasti tvorivej činnosti) – **12. 10., 9. 11., 7. 12. 2007**

Tlačivá a podrobné informácie: www.hf.sk

Kontakt: Hudobný fond, Medená 29, 811 02 Bratislava 1, tel: (02) 5920 7407, (02) 5920 7408



Johny Griffin [foto: archív]



Dexter Gordon [foto: archív]

Kapitoly z dejín jazzového saxofónu IV.

Hard bop – nová generácia boperov

Erik ROTHENSTEIN

Koncom 40. rokov sa definitívne presadzuje bebop, ktorý presúva jazzovú hudbu na vedľajšiu koľaj popularity u širšieho publika. Jazz nabera čoraz abstraktnejšie kontúry a prestáva sa podobať na čokoľvek, čo poslucháč dovtedy počul.

Objavujú sa noví hudobníci, ktorí, brániac svoju pravdu, nadväzujú na odkaz svojich predchodcov, pretrvávajúci až do súčasnosti. Popri akademickejšom cool jaze sa jedným z dominantných štýlov stáva hard bop. „*Hardboperi*“ neznali kultivované a uhladene ako hráči cool jazzu. Vychádzajúc z bebopu, rozšírili svoj prejav o nové črty – zemité funkové frázy, prameniace z blues, gospelu a ďalších pôvodných vokálnych foriem afroamerického folklóru.

Bebop, rovnako ako z neho priamo vychádzajúci hard bop, bol svojím novým revolučným melodickým a rytmickým konceptom pre širšie publikum omnoho ťažšie stráviteľný, ako jeho štýloví predchodcovia. Napriek tomu opisuje Jack Kerouac v jednej časti svojho diela *Na ceste* (1957) energiu návštevy bopového koncertu, ktorá ho donútila tancovať. Jeho označenie *Beat Generation* symbolizovalo niečo euforické a v spojení s hudbou, najmä bebopom, niečo „*presne v rytme*“ – „*being*

on the beat“ a „*s dobou*“ (*beat*). Beatníci boli, podobne ako boperi, v podstate malou skupinou autorov, zväčša alkoholikov a narkomanov. Generačným vymedzením však chcel Kerouac podčiarknuť vážnosť, nárok na reprezentatívnosť a dôležitosť vývoja nového smeru, analogického s medzivojnovou *Lost Generation*.

Ku koreňom hard bopu

Hard bop začal o niečo neskôr ako cool jazz. Hladko „vychádzal“ z bopu a kryštalizo-

val sa na samostatný štýl. Trombonista J. J. Johnson, trubkár Kenny Dorham, saxofonista Sonny Rollins a bubeník Max Roach mali už medzi hudobníkmi reputáciu, ktorú si pridáním nových štýlotvorných aspektov utvrdili aj v hard bope. Novými črtami sa stalo používanie zemitých funky fráz a harmónie, odvodené z gospelovej hudby. Charakteristickou sa stala zvukovosť trúbky a tenorsaxofónu, hrajúcich unisono, prípadne v harmónii. Predvedenie tém sprevádzali oproti cool spôsobu hry omnoho väčšie nasadenie a naliehavosť, tzv. *hard-driving*, odkiaľ vzniklo

aj pomenovanie samotného štýlu. Hardbopoví bubeníci hrali na rozdiel od coolovej rytmiky viac interaktívne a vyplňali pauzy v melódii témy. Tieto rytmické vsuvky, alebo dokonca časti chorusov boli neraz dopredu pripravené a pri improvizácii sa pravidelne opakovali. Oproti bopovému spôsobu „štart – stop“ (bez väčšej aranžérskej koncepcie) to bol posun, ale v porovnaní s coolom nekládol hard bop taký značný dôraz na aranžmány. Naďalej sa však pokračovalo aj v bopovom spôsobe hry a „spor“ Lester Young versus Coleman Hawkins bol naďalej aktuálny. Vzdušné melodické hranie coolových muzikantov kontrastovalo s tmavou, častokrát ostrou farbou tónu hard-boperov, hrajúcich energické a melodicky komplexnejšie sóla. Tieto charakteristiky však platili len všeobecne a hudobníci, nehľadiac na to, naďalej spolupracovali so svojimi predchádzajúcimi partnermi. Protagonista cool jazzu Miles Davis pozýva do svojej kapely tenorsaxofonistu Sonnyho Rollinsa a ten na druhej strane nahráva so zoskupením Modern Jazz Quartet. Množstvo hudobníkov, ignorujúcich akúkoľvek kategorizáciu, je schopných štýlovo zapadnúť do oboch smerov.

Inšpiračným prameňom hardbopových saxofonistov boli predovšetkým boperi Charlie Parker, Sonny Stitt, ale aj o niečo starší Coleman Hawkins a jeden z najmenej stereotypných tenorsaxofonistov Dexter Gordon. Poprední hráči, napríklad Joe Henderson, George Coleman, alebo Frank Foster uvádzajú **Sonnyho Stitta** ako vzor a vplyv svojej hry. Stitt nebol natoľko výrazným inovátorom ako napríklad Don Byas, alebo Dexter Gordon, mal však perfektnú kontrolu nad svojím nástrojom. Svojou ľahkosťou a precíznosťou dotiahol Parkerov spôsob hry takmer k dokonalosti. Systematizoval množinu patternov charakterizujúcich bop, a tie sa stali vzorom pre väčšinu mainstreamových hráčov. Sú prehľadné a logické, možno si ich osvojiť jednoduchšie ako menej predvídateľné, zato rytmicky komplexnejšie Parkerove frázy.

Štýlotvorný **Dexter Gordon** oproti tomu kombinoval klasické bopové klišé s vlastnými nápadmi. Často využíval citácie zo štandardov a populárnych piesní, ktoré včleňoval do svojich improvizácií. Jeho tón charakterizovali šírka a hutnosť. Napriek v určitom zmysle agresívnemu štýlu pôsobila jeho hra nespornie ľahko a elegantne. Často využíval spodný register svojho nástroja a

podobne ako napríklad trubkár Chet Baker zvykol hrať s „laid back feelingom“ (oproti rytmickej sekcii, ktorá sa nachádza presne „na dobe“, je sólista akoby mierne vzadu).

Sonny Rollins

Jednou z vedúcich osobností hardbopovej saxofónovej školy, čerpajúcej najmä z Charlieho Parkera, Colemanu Hawkinsa či Illinoisu Jacqueta, sa stal **Sonny Rollins**. Patril ku skupine hráčov, ktorí ako prví pretavili Parkerov štýl hry pre tenorsaxofón. Pri porovnaní nahrávky skladby *Half Nelson* (1947), kde hral Parker na tenorsaxofóne, s nahrávkami, ktoré neskôr, v roku 1949 nahral Rollins s Budom Powellom, alebo po roku 1951 s Milesom Davisom, pozorujeme, ako až mátku podobne oba tenory znejú. Rollins si neskôr vypracoval vlastný sound a štýl, tu však môžeme sledovať, ako hlboko zostáva zakorenený v tradícii bopu.

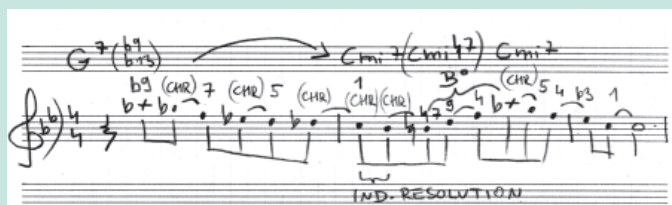
Nasledujúce ukážky sú fragmentmi Rollinsovho sóla jeho skladby *Airegin* (čítaj odzadu ako Nigeria) z albumu *Bags' Groove* (1954), ktorý nahral s Milesom Davisom. Rollinsov zvuk zatiaľ nie je taký vyprofilovaný ako v neskoršom období. Striktne vychádza z bopu, využíva nádherne melodické linky, za ktoré by sa nemusel hanbiť ani samotný Parker. Pre tenorsaxofón je skladba písaná v *g mol* (*aiolská*). Na dominantnom akorde (G^7) molovej subdominanty na štvrtom stupni IV^{-7} (C^{-7}) využíva Rollins v bop tradičný mixolydický modus (G^7) s tenziami Tb^9 a Tb^{13} . Pre ostatné „cudzie“ tóny sa v hudobnej teórii, vychádzajúcej z bopovej praxe, ustálili pomenovania *passing* (prechodné), alebo *approach notes* (približovacie). Melódia sa v tomto zmysle skladá na jednej strane z akordických tónov a tenzií (tie môžu mať aj dlhšie trvanie) a na strane druhej z *approach notes*. *Approach notes* sú tóny krátkeho trvania, postupujúce buď krokom, chromaticky (*passing tones*), alebo nečakane bez prípravy po tónovom skoku, prípadne pomlčke. Pre konkrétne situácie sa okrem toho používajú termíny *double chromatic approach* (dvojité chromatické priblíženie) a *indirect resolution* (dvojica tónov krátkeho trvania, z ktorých sa každý z opačnej strany rozvádza do cieľového tónu). Na prvý pohľad je to možno trochu

komplikované, avšak tieto princípy tvoria základ bopovej „hudobnej gramatiky“.

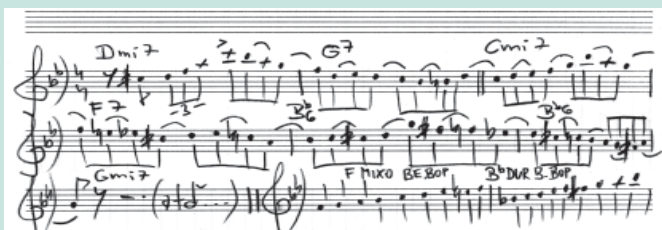
Vráťme sa k Rollinsovmu sólu – linka dominantného G^7 akordu, ústiaca do molovej subdominanty, je tvorená tenziami a akordickými tónmi väčšinou na dobe (*down beat*), alebo prechodnými tónmi na „zdvihu“ (*up beat*). As je tenziou b^9vG^7 , *Ges* je chromatickým prechodným tónom k septime F , *Es* chromatickým prechodným tónom do D , *Des* chromatickým prechodným tónom k prime C v ďalšom takte. Ak tón C prehodnotíme ako chromatický, potom s B [B^7]* tvoria *indirect resolution* k tenzii H [B] (veľká septima). Rollins využíva aj množstvo akordických rozkladov. V tomto prípade zmenšený septakord $H-D-F-As$ [$B-D-F-As$]. Vychádzajúc z G *aiolskej* stupnice, v ktorej je skladba napísaná, pre IV^{-7} akord použijeme ako prvú voľbu C *dórsku*, *As* je v tomto prípade chromatickou *approach note* k tónu G a F je doškálnym prechodným tónom vedúcim do *Es*. Fráza končí na základnom tóne akordu.

Celé sólo v Pr. 1 je v spomínanom duchu. V ďalšom príklade vedie tón *Cis* chromaticky k D a k triolovému rozkladu D^{-} , čo je typickým „bopovým nábehom“ na najvyšší tón frázy, z ktorého sa linka ďalej odvíja. Pre akord B^6 [B^{b6}] a jeho dominantu F^7 použijú Rollins B [B] *dur bebopovú* a F *mixo-bopovú* stupnicu, rozšírenú o prechodné tóny (Pr. 2).

V rokoch 1953 a 1954 spolupracoval Rollins s Theloniousom Monkcom. Následne roku 1955 nahradil Harolda Landa v legendárnej kapele Clifford Brown / Max Roach Quintet. Tu vznikli výnimočné nahrávky *Kiss and Run*, *Pent up House*, alebo *Valse Hot*, ktoré môžeme zaradiť k najlepším spoluprácam tenorsaxofonistu a trubkára v 50. rokoch. S Maxom Roachom odvtedy Rollins spolupracoval často a patril k jeho najobľúbenejším bubeníkom (zomrel v auguste 2007). V roku 1956 nahráva Rollins *Saxophone Colossus* ako tretí album pod svojím menom. Ten obsahuje jeho pravdepodobne najznámejšiu skladbu *St. Thomas* v karibskom calypso štýle, odvodenú od piesňovej melódie, ktorú mu spievala jeho mama. Max Roach tu hrá svoje slávne intro a sólo, ktoré nasleduje po saxofónovej improvizácii. Roacha preslávili jeho melodický prístup a jasná hra, kopírujúca priebeh a charakter kompozície. Šesťnástaktová skladba je tematicky rozdelená na dvojicu ➤



Príklad č. 1 Príklad Rollinsovej kadencie v bebopovom štýle vo fragmente sóla skladby *Airegin* (album *Bags' Groove* - Miles Davis and the Modern Jazz Giants, Prestige Records 1954)



Príklad č. 2 Fragment Rollinsovho sóla v *Airegin*.

► proporčne rovnakých dielov. Počiatočná štvortaktová melódia má tanečný charakter a na pôvodnej štúdiovej nahrávke sa dvakrát presne opakuje. Pri neskorších verziách ju však Rollins pri druhom uvedení vždy jemne rytmicky variuje. Rytmicko-melodická a motivická práca, časté používanie staccata sa stáva jeho štýlotvorným prvkom. V ukážke (Pr. 3) prvého chorusu sóla používa rytmizovanie a melodické obmieňanie krátkej frázy (prvých 8 taktov sóla), aby vzápätí uviedol osminové reťazce v bopovom štýle. Zaujímavosťou je aj jeho práca s harmonickým rytmom. Skladba má relatívne jednoduchý harmonický plán, avšak harmonizujú prvú frázu klasickým turnaroundom, posúva Rollins jej harmonický rytmus o takt ďalej, čo pôsobí jemne máľúco.

Rollins je v tomto období vo vrcholnej forme a vytvára novátorskú koncepciu svojho tria s absentujúcim harmonickým nástrojom: kontrabas, bicie a saxofón. Prvou nahrávkou v tomto obsadení je album *The Way West Out* (1957) a následne *A Night at the Village Vanguard* (1957). Na koncertnej nahrávke predstavuje Rollins dvojicu rytmických sekcií – kontrabasistu Donalda Baileyho s bubeníkom Peteom LaRocom a Wilbura Wareho s bubeníkom Elvinom Jonesom. Kapela, hrajúca s veľkým drivom a nasadením, vytvorila nahrávku, ktorá sa nezmazateľne zapísala do jazzovej histórie. Wilbur Ware experimentuje s melodickými sprievodmi, odpútavajúc sa od klasickej „kráčajúcej“ (walking) kontrabasovej línie a u Elvina Jonesa môžeme sledovať počiatky jeho neskoršej komplikovanej polyrytmickej hry. Obe rytmické sekcie vytvárajú so svojím sólistom kompaktný celok aj napriek absencii harmonického sprievodu. Rollins „vylepšuje“ svoj štýl, disponuje jadrovejším a zrnitejším tónom a popri osminových reťazcoch predkladá energické rytmicko-

melodické motívy, ktoré sú popri častom staccatovom frázovaní jeho poznávacím znamením. Napríklad v sóle svojej bluesovej kompozície *Sonny Moon for Two* vystačí takmer celé prvé dva chorusy s dvoma-troma tónmi. Zemitosť jeho bluesového prejavu je podporovaná častým používaním toniky, ktorá slúži ako kotva pri improvizácii. Opakujúce sa rytmicky variované noty majú vždy trochu inú farbu a spôsob nasadenia. Aj keď bebop dovedol do krajnosti netematickú improvizáciu, ktorá sa objavovala už v 20. rokoch, v pozadí Rollinsovej hry akoby stále pulzovala téma. Jeho hra, je, podobne ako napríklad u Gerryho Mulligana, harmonicky veľmi jasná. Náhornou ukážkou je sólo v Davisovej skladbe *Tune Up* z albumu *Newk's Time* (1957). Ukážkou zaujímavej motivickej práce sú prvé taktý improvizácie. Jednotlivé tóny daného molového septakordu ($II^{mi7}-V^7$) tvoria začiatok krátkej, vzostupne idúcej frázy, rozvádzanej v osminovom reťazci do aktuálnej toniky (Pr. 4). Uvedené frázy tvoria sekvenciu, ktorú Rollins obmieňa a transponuje. Zaujímavé a krásne je to, že Rollins frázu rytmicky posúva – prvý raz ju hrá na prvú, druhý raz na tretiu a tretí raz na druhú dobu.

V roku 1959 si Rollins dal prvú zo svojich známych prestávok. Stiahol sa zo scény a aby nerušil susedov vo svojom okolí, cvičil pod Williamsburgským mostom v newyorskom Brooklyne. Keď sa v roku 1962 vrátil k účinkovaniu, spolu s gitaristom Jimom Hallom nahral platňu *The Bridge* (ako spomienku na svoju „skúšobňu“). Prestávok mal Rollins vo svojej kariére viacero. Venoval sa jóge, východným filozofiám, pracoval v občianskom zamestnaní, no napriek tomu pôsobí kontinuálne až dodnes. V septembri 2007 pri príležitosti 50. výročia svojho prvého účinkovania v

slávnej Carnegie Hall vystúpil Rollins na rovnakom mieste v triovom obsadení, tentokrát s Christianom McBrideom a Royom Haynesom.

Nová generácia

Popri Rollinsovi sa v hardbopovej perióde vypracovali na kvalitatívne vysokú úroveň aj iní saxofonisti. Napríklad **Johnny Griffin**, spočiatku štýlovo ovplyvnený Rollinsom, vytvoril neskôr vlastný spôsob hry. Po odchode Johna Coltranea hrával Griffin s Theloniousom Monkom v známom klube Five Spot. Dve nahrávky, zachytávajúce ich spoluprácu, dokladujú rytmickú rafinovanosť a dramatický Griffinov štýl hry. Od roku 1959 do roku 1970 ho nahradil dlhoročný Monkov partner **Charlie Rouse**. Pod Rollinsovým vplyvom hral rytmicky premyslené sóla, ktorými vhodne dopĺňal Monkov svojský *comping* (sprievod). Rouse reaguje na krátke, sekané motivické klavírne frázy, ktoré ďalej rozvíja. Napriek tomu, že nedosahoval veľkosť svojich predchodcov, Monk v ňom našiel ideálneho partnera pre svoj osobitý štýl.

Ďalšou významnou postavou bol tenorsaxofonista **Joe Henderson**. Badať u neho vplyv Rollinsa (v rytmickej stránke) i Coltranea. Henderson používal rýchly sled arpeggií (vplyv Coltraneovej techniky *Sheets of Sound*) v kombinácii s harmonicky zaujímavými melodickými frázami. Jeho tón znel na „sucho“, bez mikrofónu, v porovnaní s inými saxofonistami veľmi jemne a ticho. Soundom skôr vychádzal z Lestera Younga, ako z Colemanu Hawkinsa. Dokázal však hrať aj veľmi bluesovo a funky, s coltraneovskou intenzitou. Vypracoval si vlastné melodické a harmonické postupy a zvukové efekty. Dlhé

TEMA D6 F#mi7 B7 E-7 A7 D6 D6
TENOR (8va)
F#D(C7) B7
D7 D9/F# G6 G#0 D6/A A7-D6 D6
SOLO D6 F#mi7 B7 E-7 A7 D6 D6
F#mi7 B7 E-7 A7 D6 D6
D7 D9/F# G6 G#0 D6/A A7-D6 D6

Príklad č. 3 Téma a prvý chorus Rollinsovho sóla *St. Thomas* (album *Saxophone Colossus*, Prestige Records 1956)

A F#-7 (F#-7) B7 E
E-7 A7 D6 D6
D7 D9/F# G6 G#0 D6/A A7-D6 D6
C F#-7 B7 E
B F#-7

Príklad č. 4 Príklad Rollinsovho motivického sekvenčného hrania skladby *Tune Up* (album *Newk's Time*, Blue Note 1957)

D-7 PASSING CHORD (C#-7) C6
G7

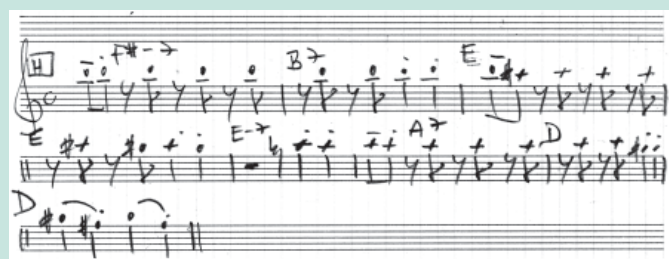
Príklad č. 5 Ukážka tzv. passing chord v $II^7-V^7-I^6$ kadencii skladby *Tune Up*.



roky viedol vlastné zoskupenia a napísal aj niekoľko skladieb, ktoré sa stali štandardmi (*Recorda Me*, *Barcelona*). Tenorsaxofonista Hank Mobley a altsaxofonista Jackie McLean boli ďalšími významnými nositeľmi hardbopovej tradície.

Pokračovaním bopu však nemusel byť striktné len hard bop. Niektoré kapely prímiešavali do svojej hry prvky soulu. V zoskupení Jazz Messengers bubeníka Arta

Blakeyho sa o to zaslúžili najmä klaviristi Horace Silver a jeho nástupca Bobby Timmons. Blakey vychoval množstvo hudobníkov, ktorí sa neskôr presadili ako



Príklad č. 6 Ukážka Rollinsovej staccatovej hry zo sóla skladby *Tune Up*, na ktorom badať vplyv Colemanu Hawkinsa. Rollins doslova „tancuje“ na jednom tóne.

významní sólisti. Jedným z nich bol napríklad **Benny Golson**. Golson, tenorsaxofonista s plným, sýtim a zároveň jemným tónom, pripomína štýlovo Dona Byasa, alebo Luckyho Thompsona. Stal sa významným skladateľom a aranžérom hardbopovej éry. Vo svojich skladbách uprednostňuje väčšinou pokojné, „medium“ tempá. V kapele Jazztet nachádza v Artovi Farmerovi, majstrovi decentnosti, striedmosti a melodického spôsobu hrania, dobrého partnera pre svoje témy. Píše lyricko-melodické skladby, ktoré sú však harmonicky zložitejšie a prepracovanejšie. Známa balada *I Remember Clifford*, štandard *Are You Real*, alebo pochoďovým feelingom hraný *Blues March* sa stali častým repertoárom kapiel po celom svete. Používa aj nepravidelné formové

schémy, napríklad v skladbách *Stable Mates* (formová schéma ABA, 14–8–14) alebo *Just By Myself* (formová schéma ABAB', 10–8–10–8). Aj keď jeho skladby – snáď okrem *Blues March* – nie sú presne v duchu souljazzového spôsobu komponovania, vytvoreného Horaceom Silverom, svojou koncepciou, tempom a zádušnosťou (väčšina z nich je v molovej tónine) sa dobre začlenili do vtedajšej módnjej souljazzovej vlny. Jeho najznámejšou skladbou je pravdepodobne *Whisper Not*. Klasická 32-taktová forma AABC začína „half-timovým feelingom“ (kontrabas hrá napriek štvorštvrtovému metru „na dve“). Téma pomocou kadencií moduluje z *c mol* do *g mol* a *d mol*. Golson šikovne využíva klesajúcu basovú líniu na vytvorenie peknej sprievodnej linky. V strednom kontrastnom dieli, keď rytmika zastane na prvej dobe (*stop time*), efektne vyznieva melódia, na ktorú sa rytmickou vsuvkou (*kick*) napojí rytmická sekcia a v treťom takte pokračuje ďalej „na štyri“. Nasledujúci C diel je znova návratom half-time feelingu. Namiesto prvých A dielov je v poslednej téme zvykom hrať špeciálnu D časť s inou melódiou (tzv. *special*), s pochodovým charakterom.

V 50. a 60. rokoch 20. storočia vznikli v jazzovej hudbe nové smery, ktoré mali veľký vplyv na jeho ďalší vývoj. Nový hlavný prúd (mainstream jazz, alebo straight ahead jazz) má pôvod práve v tomto neustálom „kvasení“. Hudba rozširuje svoje možnosti a hranice. Pribúda viac autor-ských skladieb, z množstva interpretov sa profilujú skladateľské osobnosti. Hudobníci sa navzájom ovplyvňujú a absorbujú vzájomné podnety, čím vzniká širšie spektrum štýlov a individuálnych prístupov k hre. Toto všetko otváralo dvere vývoju v ďalších desaťročiach.



Príklad č. 7 Téma *Whisper Not* (album *Benny Golson's New York Scene*, Prestige Records, 1957) so zaujímavým a efektným Golsonovým kontrapunťom k melódii (spodný hlas v B dieli).

* V texte používame pre zrozumiteľnosť aj americký spôsob terminológie v hranatých zátvorkách. Autorom transkripcií je E. Rothenstein.

Festivaly s budúcnosťou

Bohemia Jazz Fest & Saalfelden Jazz Festival

Peter MOTYČKA

Spojenie „jazzový festival“ evokuje domácemu návštevníkovi viac-menej ustálené podujatie so sterilným prostredím starého kultúrneho domu a predvídateľnou dramaturgiou s jedným-dvoma očakávanými vrcholmi – zväčša headlinermi, účinkujúcimi v neskorých nočných hodinách po sérii koncertov domácich zoskupení. Platí to jednak pre najväčšie domáce Bratislavské jazzové dni, ale aj pre košické Jazz FOR SALE a International Jazz Festival, Mikulášsky jazzový festival, trenčiansky Jazz pod hradom či ktorékoľvek domáce podujatie. Možno nebude na škodu konfrontovať rokmi ustálený festivalový model. Reflektovaná dvojica podujatí našich českých a rakúskych susedov dokazuje, že všetko možno robiť aj diametrálne ináč...



Henry Threadgill's Zooid & Der Jungen Philharmonie Salzburg [foto: archív festivalu]

Druhý ročník unikátneho festivalu **Pilsner Urquell Bohemia Jazz Fest** (10. 7. – 14. 7.) nielen nadviazal na vysokú úroveň debutového ročníka, ale vďaka viacerým aspektom sa doslovne katapultoval medzi najprestížnejšie akcie svojho druhu v stredoeurópskom priestore. Nasvedčovalo tomu nielen terestriálne rozšírenie do štyroch miest – okrem minuloročnej Prahy a Prachatic aj do Plzne a Českých Budějovic, ale aj premyslená dramaturgia, pozostávajúca z účastníckych kapiel a hviezdnych headlinero. V praxi to znamenalo poskytnutie šance päťici zväčša mladých zoskupení, z ktorých každé dostalo šancu prezentovať svoje kvality na pôde štyroch samostatných koncertných blokov. Umožňuje to forma putovného festivalu s chvályhodnou myšlienkou „nechať znieť jazzovú hudbu na historických námestiach v centre miest pod otvoreným nebom s voľným vstupom“. Záujem prezradili už prvé dva festivalové dni a organizátori neskrývali radosť z toho, že počas jediného večera sa na pražskom Staromestskom námestí zišlo 18 000 jazzových priaznivcov. Menšiu účasť mal naopak koncert v Plzni, ktorý bol zároveň jediným podujatím presunutým mimo areálu historického centra kvôli výkopovým prácam.

Šanca pre mladých hudobníkov

Slovenským zástupcom festivalu bolo **AMC Trio** zo šarišskej metropoly, ktorého takmer pätnásťročná aktívna činnosť vyústila prednedávnom do prvého profilového albumu *Thor-Iza*. Prešovské klavírne trio, pretavujúce nádherné spevný tematický materiál do modernej mainstreamovej podoby si v priebehu štyroch večerov získalo slušný počet priaznivcov. Zaujímavým nápadom dramaturgie festivalu bolo angažovanie zoskupenia komunikujúceho trochu iným než jazzovým prejavom. Na druhej strane, vynikajúcemu saxofonistovi **Štěpánovi Markovičovi** sa rozduchovanie jazzfunkového ohňa prostredníctvom rytmickej sekcie rómskej skupiny **Gulo Čar** podarilo. Ohlas získali svojrázne zvukové experimenty päťice švédskych hráčov na čele so saxofonistom **Nilsom Bergom**. Spomedzi päťice účastníckych zoskupení najviac prekvapilo kultivované berlínske kvinteto **Subtone**, ktoré svoj prejav budovalo na platforme jazzovej tradície, zvukovo a výrazovo najbližšie snád druhému kvintetu Milesa Davisa. Z amalgamu melodických hlasov trubkára Magnusa Schriefla a saxofonistu Maltheo Dürschnebela vznikol nad voľne plynúcim rytmickým fundamentom sofistikovaný moderný jazz špičkovej európskej úrovne. Subtone ako čierny kôň festivalovej dramaturgie zároveň predstavili svoju debutovú

novinku *High Tide*, vydanú magazínom *Jazz Thing* v rámci edície *Next Generation*, podporujúcej debutové albumy mladých umelcov. Prezident festivalu, česko-americký gitarista **Rudy Linka**, lákal medzi jednotlivými koncertnými vstupmi návštevníkov na „plzeňský mok“ a so svojím americkým kolegom, kontrabasistom **Danom Fabricatore** predviedol niekoľko komunikačne príjemných akustických setov. Z očakávaných headlinerov sklamal len hneď úvodný večer saxofonista **Kenny Garrett**, ktorého koncertná dramaturgia pripomínala jeho minuloročnú návštevu Bratislavy. Špičkový akustický straightahead jazz jedného z najvplyvnejších altsaxofonistov súčasnosti prestriedali nielen improvizácie voľné bakchanálie a kolekcia lúbivých kórejských popevkov, ale žiaľ aj prvoplánová zábava neustále sa opakujúceho banálneho popevku *Happy People*. Kenny Garrett Quartet mohli vďaka úvodu svojho vystúpenia apelovať na jeden z najlepších koncertov festivalu. Titul mu však s prehľadom vyfúkli všetci headlineri nasledujúcich večerov.

Davisovská generácia

Napríklad kvinteto hudobníkov, vedené kontrabasistom **Dave Hollandom**, patrilo k najunikátnejším momentom podujatia. Hollandov basový fundament miestami akoby protičil základnej funkcii tohto ná-

stroja aj napriek príležitostným, ľahko uchopiteľným groovom a ostinátnym figúram voľne pulzujúcich v priestore, prostredníctvom ktorých poskytoval svojim spoluhráčom dostatočnú oporu. Saxofonista **Chris Potter** exceloval schopnosťou viachlasnej hry, zahmlenosť vibrafónu **Stevea Nelsona** pridávala celkovej zvukovosti kvinteta nesmiernu špecifickosť. Nelson striedal vibrafón s marimbou, nenapodobiteľnú príchuť mali rozdrobené staccatovité témy nad kapelníkovým „krivajúcim“ basovým groovom, alebo rozdrobené melódie v neskutočne presne interpretovaných unisonach tenorsaxofónu a trombónu **Robina Eubanksa**. Freneticky nadšený dav si vytleskal – ignorujúc rezervovanosť a náročnosť Hollandovho kompozičného jazyka – niekoľko prídavkov. Vokalista **Kurt Elling**, prekvapujúci intonačnou istotou a ľahkosťou, ktorou sa pohybuje širokým rozsahom svojho hlasu, predviedol počas dvojhodinového vystúpenia skutočne takmer všetko: od balady *My Foolish Heart*, rozšírenej o ukážkovú vokalizáciu, cez osvedčené štandardy *Bye Bye Blackbird* až po slávnu *Moanin'* s citáciou Davisovho sóla zo skladby *So What?*. Zatiaľ čo bola Ellingova lyrickosť prístupná takpovediac aj náhodne okoloidúcemu poslucháčovi, nespútané vyčítanie saxofonistu **Stevea Coleman**a a jeho *Five Elements* na prachatickom námestí už menej – charakterom tohto živelného zoskupenia, fungujúceho na báze avantgardnej voľnosti, neustálej rytmickej premenlivosti a ostinátosti funkových riffov, bola predovšetkým živočišnosť.

Posledným večerom vrcholil nielen festival samotný, ale aj dramaturgický plán, predstavujúci trojicu hudobníkov spätých s menom revolucionára Milesa Davisa. Sidemanom davisovských zoskupení bol po Garrettovi a Hollandovi aj bubeník **Al Foster**, ktorému sekundoval niekdajší člen Hancockovej pionierskej kapely Mwandishi **Eddie Henderson**. Na svojho niekdajšieho lídra nedá Foster na pódium dopustiť. Počiatkový rubatový nástup *So What* s expresívnou sordinovanou trúbkou narúšali snád' len spätné väzby pískajúcich mikrofónov, nechýbala *Jean Pierre* s nádherne zvukomalebnou Fosterovou imitáciou témy. Existuje snád' zreteľnejšie davisovské klišé? V publiku sa však v tej chvíli nenašiel nik, komu tento stereotyp, interpretovaný navyše s nesmiernou ľahkosťou a noblesou prekážal. Foster nad bicou súpravou balansoval, akoby mu patril celý priestor. Stále usmievaný bubeník s priateľskou tvárou komunikoval s fanúšikmi a podpisoval všetko napriek únave z dlhej cesty, ktorú na sebe nedával badať.

Unikát pod Alpami

Oproti ružnej Prahe či Plzni je rakúsky Saalfelden len ospalým mestečkom, obklopeným tirolskými Alpami. Skupina nadšencov, ktorá pred tridsiatimi rokmi narušila jeho idyllickosť, zaiste netušila, že pôvodne komorný festival bude raz patriť k najvýznamnejším svojho druhu v Európe. Status **Jazz-festivalu Saalfelden** potvrdil minulý rok napríklad fenomenálny kontrabasista **Christian McBride**: „*Hrávam na mnohých jazzových festivaloch, ale musím konštatovať, že dramaturgia Jazzfestivalu Saalfelden ako jedna z mála nepodlieha súčasným komerčným trendom a nerobí kompromisy. Tu sa*

hrá skutočný jazz!“ Jeho slová zaiste neboli len komplimentom jedného z najvýznamnejších nasledovníkov tradície „kráčajúceho basu“. Saalfelden skutočne nezapadne v zozname obdobných podujatí, pretože jeho kredit zvyšuje osobitá filozofia: uvádzať svetové a európske premiéry, predstavovať nielen známe „mená“, neustále pootvárať obzory a zneisťovať poslucháčovo sebavedomie či istotu o nemennosti smerovania súčasného jazzu.

Znalci vedia, že dramaturgovia Saalfeldenu majú na aktuálne jazzové trendy skutočne nos. Premiérové uvedenia amerických projektov v rámci festivalu sa niekedy vymykajú zákonom „zdravého rozumu“. V praxi to znamená pozvať na jediný koncert (!) umelcov, ktorí svoje európske turné nashľujú až v priebehu najbližších mesiacov. Takéto pozvanie tentokrát neodmietla trojica chicagských avantgardistov **Muhala Richarda Abramsa / Roscoe Mitchella / Georgea Lewisa**, netradičný **Nublu Orchestra** vedený **Butchom Morrisom**, japonskí free-jazzrockeri **Kazutoki Umezua Kiki Band**, alebo dvojica (nielen) gitarových experimentátorov **Elliotta Sharpa** a **David Torna**. Exkluzívnou bola svetová premiéra altsaxofonistu a skladateľa **Henry Threadgilla**, ktorý k svojmu tradičnému zoskupeniu **Zooid** prizval členov sláčikového orchestra **Der Jungen Philharmonie Salzburg**. Nevšedné prepojenie výrazových protikladov na ploche hodinovej suity, venovanej samotnému festivalu a nedávno zosnulému koncertnému promotérovi **Thomasovi Stöwsandovi**, ponúklo viacero zaujímavých momentov vzájomnej syntézy.

Avantgarda – experiment – gýč

Aj pionieri chicagského hnutia Association For The Advancement Of Creative Musicians so saxofonistom **Roscoe Mitchellom** z legendárneho Art Ensemble of Chicago prepájali svojím projektom *Streaming* viacero zdanlivo nesúrodých komponentov, akými boli vyhrtenosť kolektívnej improvizácie, živelnosť prejavu afro-amerických komunít a expresívne punktuálne štruktúry na ploche elektronických zvukových možností. Zatiaľ čo táto trojica vyskladávala svoje výsostne aktuálne posolstvo z roztrieštených elementov, zoskupenie okolo „gitaristu“ z prestížnej vydavateľskej „stajne“ ECM **Davida Torna** postavilo projektom *Prezens* pred svojho poslucháča súvislú zvukovú stenu. Nie nadarmo označujú Torna za špičkového zvukového architekta, popierajúceho základnú funkcionálnu svojho strunového nástroja podľa vzoru mátičich konštatovaní obrazov surrealistu Reného Margrittea: „*Toto nie je fajka!*“ Nielen líder, ale aj osobitý saxofónový majster **Tim Berne** a klávesák **Craig Taborn** s obrovským nadhľadom (a značnou zvukovou intenzitou) komentovali svojou osobitou hudbou nekonvenčný postoj k jazzovým a rockovým klišé.

Nedostavila sa naopak očakávaná vyhrtenosť koncertu experimentálneho multiinštrumentalistu **Elliotta Sharpa** a jeho pozoruhodného noneta **The '31 Band**, ktorého členmi sú napríklad legendárny trombonista **Curtis Fowlkes** alebo skvelý indo-americký altsaxofonista **Rudresh Mahanthappa**. Sharpov ansámbl predstavil zvukovú koláž k filmovému

projektu *Spectropia*s, kritizujúceho súčasnú konzumnú kultúru. Podobné atribúty hodnôt a zbytočností ponúkali aj spontánne improvizované vrstvenia zvukových štruktúr, prelínajúce sa s úsekmi v štýle ellingtonovských aranžmánov. Bola to nesmierne pôsobivá a pritom nevťieravá koncepcia, na rozdiel od projektu *Abraham Inc* klezmerového klarinetistu **Davida Krakauera** za hviezdnej spoluúčasti trombonistu **Freda Wesleyho**, niekdajšieho aranžéra dychovej sekcie kapely Jamesa Browna. Ansámbl **Klezmer Madness** priniesol lacnú zábavu na hranici gýča a snahy vnášať novátorské prvky do klezmerovej hudby. Krakauer sa pred niekoľkými rokmi pred-



stavil v Saalfeldene ako citlivý umelec, tentokrát však v snahe revitalizovať hudbu svojho života vykročil vedľa. Jeho teória o „vytrhnutí klezmeru z múzea a skladaní nových kompozícií na starých základoch“ sú zaiste ušľachtilé, ale s prvoplánovým roztlieskavaním tancujúceho davu omámeného prítomnosťou veľkého aranžéra nezachádza ďalej, ako estrádne zoskupenia. Tejto snahe modernizovať až za hranice (DJ a hráč na sample **Socalled**) preto nebolo možné veriť. Až príliš závažná prvoplánová úspešnosť a snahou páčiť sa čo najširším masám.

Predvojom trojdňového festivalového maratónu sú krátke vstupy v dome umenia Nexus zvané „*shortcuts*“, venované elektronickým experimentom. Dianie na hlavnom pódium je stále možné sledovať na veľkoplošnej obrazovke v strede mesta pred budovou Kongresového centra, kde samotný festival prebieha. Okrem toho ponúka dramaturgia bezplatné koncerty pred mestskou radnicou a sériu koncertov v malebnom prostredí alpských lúk turistického strediska Stein Alm.

Ideálnejšiu kombináciu fantastickkej hudby a nádherného prostredia si v prípade oboch nekonvenčných festivalov len ťažko predstaviť! Nech žije **Bohemia Jazz Fest** a **Jazzfestival Saalfelden 2008!**

čo počúva...

Martin Mojžiš

fyzik



[foto: A. Šuba]

Pravidupovediac, hudbu počúvam oveľa menej, než by som chcel. Počúvať ju popri niečom príliš nedokážem (to ma vyrušuje buď „tá hudba“, alebo „to niečo“) a na poriadne počúvanie si nejako neviem nájsť čas. Dokonca som si stále nestihol poriadne vypočuť posledné CD, ktoré som si kúpil – reedíciu Collegium Musicum a album holandskej skupiny 4Walls, ktorá ma zaujala na tohtoročnej Pohode.

A čo by som počúval, keby som počúval? Asi najmä jazz a takzvanú vážnu hudbu. Zrejme to vyzerá, ako keby som mal „vycibrený vkus“. Ale nemám. K jazzu som sa dostal cez rodičov a k vážnej hudbe – až sa to hanbím priznať – prostredníctvom výchovného koncertu. Výchovnými koncertmi som opovrhoval a ostentatívne sa na nich nudil, až kým nám raz nezahrli Ravelovu úpravu Musorgského *Obrázkov z výstavy*. Kým dovtedy ma symfonická hudba nechávala celkom chladným, zrazu som si mohol predstavovať jednotlivé obrázky, a to ma úplne vzalo. Od Musorgského cez Debussyho som sa potom dostal aj k iným veciam. Pomohla mi v tom séria Bernsteinových *Koncertov pre mladých ľudí*. Zrejme potrebujem, aby mi niekto povedal, čo všetko sa v tej hudbe dá počuť. Potom tam to „niečo“ počuť dokážem a páči sa mi to. K vážnej hudbe som pritom mohol nadohľadnúť vzťah tiež už doma. Najhranejšou platňou u nás bola Mahlerova *Šiesta symfónia*, ktorú otec púšťal stále dokola. Vtedy som to vôbec nevnímal. Pokiaľ by som mal zvoliť nahrávku, ktorú som počúval najčastejšie, bola by to zrejme Mahlerova *Piata symfónia*. Okrem Mahlera mám veľmi rád Carla Orffa, Stravinského a vôbec ruských autorov, vrátane Čajkovského. A ešte Dvořáka, najmä jeho *Violončelový koncert*...

Čo sa jazzu týka, musím priznať, že hoci ho mám rád,

príliš sa v ňom nevyznám. Nikdy som nesledoval, čo sa deje vo svetovom jaze, kto patrí k veľkým menám súčasnosti a podobne. Keď som prvý raz počul u kamaráta *The Voice* od Bobbyho McFerrina, bol som nadšením celý bez seba. No keď som ho pár rokov predtým mohol naživo počuť v Bratislave, prepásol som ho, pretože som vôbec netušil, že nejaký Bobby McFerrin existuje... Mojou najobľúbenejšou jazzovou skladbou je asi *Bourbon Street Jingling Jollies* z Ellingtonovej *New Orleans Suite*. Tá je zároveň, aspoň myslím, najobľúbenejšou jazzovou skladbou mojej mamy. Takže tuším som naozaj nepadol ďaleko od stromu...

Ale aby to nevyzeralo tak, že som žánrovo vyhranený. Mne sa naopak páči, keď sa žánre miešajú a nie je celkom jasné, čo vlastne počúvam. Preto mám veľmi rád Ivu Bittovú, *Šeherezádu*, ako ju robí Marián Varga, *Luskáčika* v podaní Dukea Ellingtona či *Beatles Goes Baroque* Petra Breinera. Mimochodom, piesne od Beatles som počúval veľmi a rád. Ale aj iné – napríklad od Simona a Garfunkela, alebo Queen.

Úplne špeciálnou kapitolou sú české a slovenské pesničky, kde bez námahy rozumiem textom. Slová sú pre mňa dôležité. Pripadá mi zvláštne – aj keď poézii nijako zvlášť neholdujem – že pesničky so silným textom ma dokážu rozrušiť (a smiešnym textom rozosmiať) viac, než väčšina iných vecí. Takže Karel Kryl, Jaromír Nohavica, Karel Plíhal, Slobodná Európa, Živé kvety, bratia Jobusovci, Chiki-Liki-Tua, Horkýže Slíže... Určite som niekoho zabudol. Počúvam množstvo slovenskej hudby, čo by som na seba nikdy

nepovedal. Asi to bude tým, že tie pesničky sú skutočne dobré. A veľmi dobrý je podľa mňa aj slovenský jazz.

Nakoniec nemôžem nespomenúť, že dosť počúvam našu Hanu, ako cvičí na husliach a Karolínu, ako cvičí na zobcovej flaute. Nie je to tá najvzrušujúcejšia hudba, ale našťastie sú obe dosť šikovné, takže sa to dá počúvať. Vlastne je to tak, že často žasnem nad tým, čo tie dve baby dokážu. Asi to majú po mame. ┘

Záber z televíznej relácie STV *Pod lampou* [foto: archív .týždňa]

Fyzik **Martin Mojžiš** je vysokoškolským učiteľom teoretickej fyziky na MFF UK v Bratislave. Je autorom štúdií z fyziky elementárnych častíc, metodických príručiek, založil a niekoľko rokov viedol korešpondenčný seminár z fyziky pre študentov stredných škôl. Zároveň je redaktorom časopisu .týždeň, kam pravidelne prispieva populárno-vedeckými článkami.

klasika



**A. Moyzes, Ľ. Rajter,
I. Hrušovský, V. Godár,
Ľ. Salamon-Čekovská
Slovenská filharmónia
Vladimír Válek, Ľeš
Svárovský, Christoph
Campestrini
Slovenská filharmónia 2006**

Touto nahrávkou si Slovenská filharmónia minulý rok splnila povinnosť venovať sa v zmysle svojho štatútu pôvodnej slovenskej orchestrálnej tvorbe. Ponúknutý výkon však rozhodne neprináša hviezdne chvíle orchestra. Celkový dojem potvrdzuje skôr štandard jeho terajších možností. Výkony sú nevyrovnané, čo pravdepodobne vyplýva z problémov so zabezpečením kvalitného umeleckého vedenia, s ktorými orchester posledné roky zápasí. Interpretácia lavíruje od kvality až po akési unavené zadostučinenie spomenutej povinnosti.

Dramaturgia CD prináša viacgeneračnú autorskú konfrontáciu. Pripomína jubileá Alexandra Moyzesa, Ľudovíta Rajtera, Ivana Hrušovského a Vladimíra Godára, prináša tiež záznam premiéry orchestrálneho opusu Ľubice Salamon-Čekovskej, jednej z posledných žiačok Dušana Martinčeka.

Symfonická štúdia *Hudba žene* (1975) nepatrí podľa môjho názoru k Moyzesovým reprezentatívnym dielam. Nedosahuje invenčnú sviežosť *Partity Majstra Pavla*, možno ju chápať ako skicár k dialógu lyricko-meditatívnych a dramatických myšlienok v autorovej predchádzajúcej 9. a nasledujúcich 10. i 11. symfónii (evolučný tektonický pôdorys s výbušnými gradáciami, mohutná inštrumentácia, „spolahlivý“ typ presvetlenia exprese pasážami sólových huslí, zakotvenosť v modálnom svete folklorizujúcich inšpirácií). Válek Moyzesovu partitúru našťudoval zodpovedne. V porovnaní s nahrávkou skúseného tlmočníka Moyzesových predstáv Ladislava

Slováka mu však chýba odvaha plastickejšie vyzdvihnúť kontrasty. S oveľa väčším švihom i hlbším porozumením pristúpilo teleso k jednému z dôkazov neutíchajúcej kompozičnej invencie svojho prvého slovenského dirigenta Ľudovíta Rajtera. Jeho *Impressioni Rapsodiche* pre sláčikový orchester (1995) majú v niektorých momentoch podobnú meditatívnu náladu ako Moyzesovo dielo, no Rajter je náladovo bohatší. Na pôdoryse suity uvoľnil priestor aj pre polohy vtipnej, graciózne nadľahčenej hudby, dokázal tiež vyťažiť pôsobivé farebné kombinácie z redukovaného inštrumentálneho obsadenia. V pozadí inšpirácií cítiť vzbú na dielo Rajterovho učiteľa F. Schmidta. Dlhoročný šéf žilinského Štátneho komorného orchestra Ľeš Svárovský zložil Rajterovej invencii dôstojnú poklonu a motivoval hráčov Slovenskej filharmónie k hlbšiemu i vitálnejšiemu záujmu o dielo.

Dôkaz, že Hrušovského *Musica nocturna* (1970) má kľúčovú pozíciu v prvom období skladateľovho umeleckého i ľudského dozrievania, možno nájsť i dnes pri zasvätenej interpretácii tohto diela. Čo sa týka úrovne prepojenia zvukových tvarov s fantazijnosťou sónických kombinácií, ktoré zvolil Hrušovský, inšpirovaný znalosťou poľskej tvorby 60. rokov – niekdajšie našťudovanie Ondreja Lenárda so Symfonickým orchestrom Slovenského rozhlasu a Libora Peška so Slovenskou filharmóniou boli presvedčivejšie. Výkon filharmonikov pod taktovkou Ľ. Svárovského je v neľahkej skladateľovej partitúre strnulý, opatrný a málo hľadajúci zdroje kontrastov i latentnú symboliku diela (reakcia autora na okupáciu Československa v roku 1968). Aj dynamický rozkmit je chudobnejší, nekonvenčné artikulačné požiadavky sú riešené akoby chvatom a takmer nie je počuť chorálové incipy v závere skladby.

K plusom recenzovaného CD patrí zaradenie skladby *Tombeau de Bartók* (1995) od Vladimíra Godára, ktorá vznikla pri príležitosti 50. výročia úmrtia skladateľa. Orchester sa pod vedením Christopa Campestriniho vypoľ k plnokrvnému, profesionálnemu výkonu. Rakúsky dirigent pochopil spôsob a hĺbku Godárovej pocty Bartókovmu dielu. Starostlivo buduje oblúky napätí, dbá na presné stvárnenie rytmických modelov v

záujme presvedčivej súhry (spolahlivé plechové dychové nástroje) i na kompaktnosť gradačných zvukových plôch, citlivo modeluje jadrá expresivity. V 3. dieli skladby má dynamická gradácia, rastúca na ostinátom základe, až magicko-mysteriózny charakter.

Aj kompozícia *Adorations* (2006) od Ľubice Salamon-Čekovskej patrí k svetlým momentom CD. Slovenská filharmónia pod vedením Vladimíra Váľka hrá dielo s chuťou, vyzdvihuje sviežosť a pestrosť jednotlivých nápadov, záľubu v mohutnom zvuku, aditívny až mozaikovitý členený typ tektonickej výstavby a farebnosť inštrumentácie.

V buklete je stručný a vecný text o skladbách a autoroch z pera dramaturga SF Antona Viskupa, ktorý zodpovedá informáciám v bežných koncertných programoch. Na obale sa skvie obraz *Červená ikona* od Jaroslava Kočiša. Syté farby a nejasné kontúry predmetov, akoby vypovedali o niektorých interpretačných nuansách Slovenskej filharmónie.

Lubomír CHALUPKA



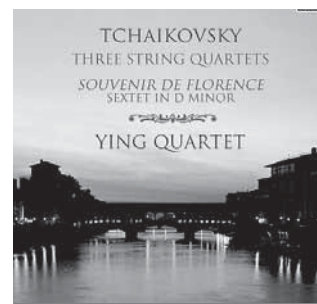
**Marián Lejava
Chant d'Amour
Mediálny inštitút 2006**

V koprodukcii Mediálneho inštitútu, Nadácie Centrum súčasného umenia, Hudobného fondu a spoločnosti Ábel vyšlo CD s komornými skladbami Mariána Lejavu, ktoré vznikli v rokoch 1998–2002. Prvé vypočutie disku vo mne vyvolalo asi také pocity, aké má pustovník, ktorý sa dobrovoľne izoluje od sveta. Čas v Lejavovej hudbe plynie pomaly, extrémne pomaly, zvuky sa niekedy len letmo dotknú poslucháča a hneď doznievajú, udalosti sú rozmiestnené na širokej ploche ticha. Táto hudba sa lepšie hodí na živé predvedenie, ako do CD prehrávača, o prenosných zariadeniach ani nehovoriac. Vonku v prostredí trvalého hluku, sa nemá šancu presadiť. Lejava očakáva od poslucháča maximálnu pozornosť. Platí to najmä pre novšie skladby, tie

staršie ako napríklad *Elégia in memoriam* pre klavír a *Sonata-Variations* pre klarinet a klavír sa vyznačujú snahou o zvládnutie akademických kompozičných disciplín. Už ústredná skladba CD *Chant d'Amour* pre netypické klavírne kvinteto (2 violy, 2 violončelá a klavír) akoby symbolizovala smer, akým sa skladateľ po štúdiách rozhodol ísť: od seriálnych štruktúr prešiel na sonoristické plochy, ozvláštnené motívmi-solitérmi, ktoré do zvukového oparu vnášajú jasnejšie kontúry. Zapôsobilo na mňa aj decentné využitie zvuku dvoch akordeónov v skladbe *after GONE*. Na minimalizme bez repetitívnosti sú postavené nokturná *An Autumn Wan* pre flautu/pikolu, cimbal s mixérom a preladenú violu a *From Father to Son* pre husle, violončelo, preparovaný klavír, zvončeky a krotaly. V druhej polovici 20. storočia vznikol rad skladieb pre sólovú flautu, čím sa vytvoril priam akýsi nový žáner, založený na skúmaní nových možností hry na tomto nástroji. K tejto tradícii sa Lejava prihlásil záverečnou skladbou na CD *Mo(o)nicall*.

CD Mariána Lejavu je výbornou skladateľskou „viziťou“, hudba je tu v rukách zasvätených interpretov (R. Šebesta, A. Mudroňová, P. Šesták, P. Vrbinčík, J. Lupták, E. Prochác, E. Škutová, M. Kormanová, M. Chovanec, M. Štreitová, E. Ginžery, P. Mosorjak, A. Gál a autor), ktorých výkony vdýchli dielam potrebnú vnútornú vibráciu. Rozpačito vyznieva sprievodný text CD. Absencia redaktora sa podpísala pod zbytočné faktografické i jazykové chyby.

Peter ZAGAR

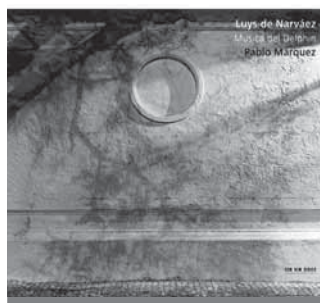


**Piotr Iljič Čajkovskij
Sláčikové kvartetá, Spomienky na Florenciu
Ying Quartet
Telarc 2007/distribúcia
Divyd**

Na svete je ďalšia nahrávka Čajkovského troch sláčikových kvartetov. „*Chcem počuť neviemkoľko interpretácií týchto diel, navyše s interpretmi, ktorí pochádzajú*“

► *z celkom inej kultúry?*“, napadlo mi ako prvé... Z tejto skepsy som však po vypočutí nahrávky okamžite vytriezvel. Z dramaturgického hľadiska bolo výborným nápadom spojiť kvarteta so *Sláčikovým sextetom d mol „Symfónie na Florenciu“*. Čajkovskij v tejto skladbe nadviazal na počtom diel nevelkých, no významnú tradíciu kombinácie dvoch huslí, dvoch viol a dvoch violončiel a jeho príspevok v danom kontexte obstoja viac než so ctou. Po Boccheriniho sextetách z roku 1776 sa k tomuto žánru „vyjadril“ až Louis Spohr (1848) a po ňom prišiel oživený záujem o sextetové kompozície; najlepšie príspevky napísali Johannes Brahms (1860, 1865), Antonín Dvořák (1878) a Arnold Schönberg (1899). Čajkovskij dokončil svoje sexteto v roku 1890 a bez ohľadu na to, či poznal Brahmsove sextetá alebo nie, je v ňom možné vycítiť silný príklon k „západnému“ spôsobu hudobného myslenia (to isté platí aj o kvartetách), za čo ho kritizovali prívrženci Mocnej hrstky. Stačí sa započúvať do poslednej časti, ktorá sa začína kvázi ľudovou tanečnou témou a ústi do neuveriteľne zložitej fúgy (Čajkovskij bol na ňu mimoriadne hrdý). Ying Quartet ponúka vlastne takmer kompletný súbor Čajkovského komornej hudby (chýba tu len *Klavírny trio a mol*), a tak mi pri počúvaní zišla na um otázka, prečo stoja tieto diela tak trochu bokom od ostatnej komornej literatúry. Prečo sa najviac hráva *Andante cantabile* zo *Sláčikového kvarteta č. 1?* Možno je to preto, lebo je najviac ruské. Možno preto, lebo tieto Čajkovského štúdie klasických foriem obsahujú príliš veľa „prípravného“ materiálu, teda akýchsi predbežných podôb tém, ktoré dozreli v iných dielach. Jeden príklad za všetky: vedľajšia téma z prvej časti sexteta súvisí s jednou z prvej pomalejšie časti *Symfónie č. 5*. Napriek tomu, Čajkovského komorná hudba odhalí svoje čaro tomu, kto je ochotný sa jej oddať. A Ying Quartet nie je len také hocikaké kvarteto. Štyria súrodenci ázijského pôvodu, pôsobiaci v USA, prostredníctvom nahrávky jasne odkazujú, že Čajkovského majú radi a rozumejú mu. Dramaturgicky a interpretačne ide v prípade tohto dvojdisku o výborný titul.

Peter ZAGAR



**Luys de Narváez
Musica del Delphin
Pablo Márquez, gitara
ECM 2007/distribúcia
Divvy**

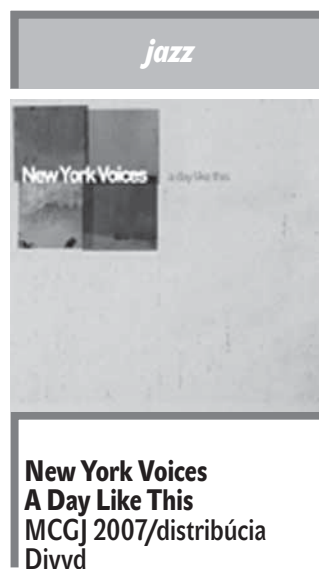
Nahrávka Pabla Márqueza nadväzuje na súčasný trend interpretovania lutnovej a vihuelovej renesančnej hudby na gitare. Po CD *Renaissance Favorites for Guitar* (Telarc, 2006) Davida Russella prináša renomovaný argentínsky gitarista Pablo Márquez hudbu španielskeho skladateľa zo 16. storočia Luisa Narváeza. Narváez bol počas svojho života známy najmä ako tvorca vokálno-polyfonických kompozícií a až na druhom mieste ako autor diel pre vihuelu. Dnes má jeho tvorba presne opačný význam. Niekoľkozvážková zbierka tabulatúr *Los seys libros del Delphin de música de cifra para tañer vihuela* (Valladolid, 1538) obsahuje fantázie v talianskom štýle, diferencias (variácie na známe piesne) a intavolácie vokálnych diel Josquina des Prés.

P. Márquez je jedným z gitaristov, ktorý má vo svojom repertoári veľký žánrový záber a v renesančnej hudbe tiež nie je nováčikom. Už v roku 1992 vydal CD, na ktorom nahral okrem iných aj diela talianskeho lutnistu Francesca Canovu da Milana (Zaujímavosťou disku sú skladby Franza Schuberta v úprave J. K. Mertza).

Skladby na nahrávke sú interpretovými výberom z *Libro I* až po *Libro VI*. V skladbe *Primer Tono Por Ge Soi Re Ut* gitara pripomína farbu vihuely aj vďaka dobovému ladeniu, ktoré interpret docielil použitím kapodastra v tretej polohe. Kapodaster skrakuje struny, čím má gitara rýchlejší dozvuk, podobne ako to je pri starých nástrojoch. Pozitívom nahrávky je aj spôsob, akým P. Márquez pracuje s tónom. Interpret si zvolil rovný tón

bez vibrata, čo ešte viac umocňuje dojem dobového nástroja. Gitarista veľmi precízne narába s jednotlivými hlasmi. Odlišuje ich aj farebne, ako napríklad v skladbe *Cancion Del Emperador* (intavolácia Josquinovho *Mille Regretz*), kde gitara miestami pripomína zvuk zboru. Naopak, *Baxa De Contrapunto* je rýchla tanečná kontrapunktická skladba, ktorej rýchle behy v jednotlivých hlasoch pripomínajú vo frázovaní violu da gamba. CD P. Márqueza má vysokú interpretačnú úroveň, ktorá je výsledkom niekoľkoročného bádania, nevyhnutného pre interpretáciu hudby tohto obdobia

Vladimír ONDREJČÁK



**New York Voices
A Day Like This
MCGJ 2007/distribúcia
Divvy**

Aj keď od posledného CD *New York Voices Sing! Sing! Sing!* (2001) uplynulo 6 rokov, počkať sa oplatilo. Štvoricu spevákov, ktorí od roku 1992 pôsobia v zložení Darmon Meader, Peter Eldridge, Lauren Kinhan a Kim Nazarian, si na najnovšom albume môžete vychutnať s plným i redukovaným zvukom big bandu. Za posledných osem rokov NYV našťudovali veľké množstvo rôznorodého materiálu, s ktorým kapela precestovala celý svet. Hudobníci síce zvažovali nahratie niekoľkých tematických albumov, no nakoniec sa rozhodli pre žánrovo pestrý titul, v ktorom prezentujú svoju náklonnosť k brazílskej hudbe, swingu, big bandu a a cappella spievaniu. Repertoár tvoria originály aj prevzaté štandardy. Autorom aranžmánov je väčšinou zakladateľ, hudobný riaditeľ, saxofonista a spevák Darmon Meader, nieke-

dy v spolupráci s ďalšími členmi alebo hosťami nahrávky.

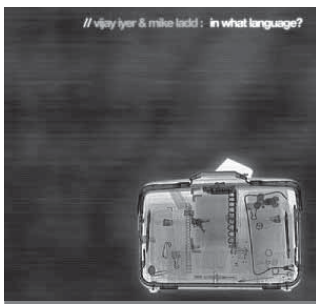
Tak ako v minulosti NYV spievali vlastné úpravy skladieb Beatles alebo Mamas&Papas, na novom albume naspievali *Don't You Worry 'Bout A Thing* od S. Wondera a *Stoned Soul Picnic* od skupiny 5th Dimension. Táto skladba je jediným a cappella titulom na CD.

Štandard *Darn That Dream* prináša pre NYV typický „lahký“ big bandom inšpirovaný štvorhlasný scat. Sólistom je Peter Eldridge, ktorý príjemným swingovým vokálom spieva aj sólo v *No Moon At All*. Zamatový, chvíľami dramatický hlas Kim Nazarianovej dominuje v skladbe *In The Wee Small Hours Of The Morning*. Túto pieseň, jednu z „najsmutnejších skladieb na svete“, naspieval v roku 1954 Frank Sinatra. NYV postavili interpretáciu na premyslenom kontraste tempových a výrazových zmien. Kim Nazarian je sólistkou aj v Ellingtonovom štandarde *Love You Madly* a vo swingovej skladbe *Jackie*, ktorá obsahuje pre skupinu veľmi typické farebné scatové sóla aj zbory.

Lauren Kinhan je autorkou hudby, textu a sólistkou *As We Live And Breathe*. Skladba, preniknutá túžbou, má črty tanga. Speváčka má sólo aj v aranžmáne klasiky S. Wondera *Don't You Worry 'Bout A Thing*, ktorý v strede obsahuje peknú improvizáciu v svisku všetkých štyroch spevákov. Darmon Meader, ktorý takmer v každej skladbe hrá na tenorsaxofóne, má výrazné scatové sólo v *On A Clear Day*. Je tiež autorom hudby a lead vokalistom titulnej skladby *A Day Like This* – bossa nova s ľahkými, pastelovými harmóniami v sprievodných hlasoch.

Album *A Day Like This* prichádza po rokoch skúseností a spolupráce skupiny i jednotlivých hudobníkov s osobnosťami ako Ray Brown, Bobby McFerrin, George Benson a i. Aj vďaka nim skupina dokáže s nadhľadom a originálne pracovať s výrazom, agogikou, farbami i aranžmánmi. Každý z členov sa popri pôsobení v skupine zároveň venuje aj vlastným projektom. Táto rôznorodosť a všestrannosť sa v konečnom dôsledku prejavila aj na novom albume.

Jana GOLISOVÁ



**Vijay Iyer & Mike Ladd
In What Language?
Fieldwork
Simulated Progress
PI Recordings 2006/
distribúcia Hevhetia**

V USA žijúci potomok indických imigrantov Vijay Iyer je absolventom prestížnej Yale University a držiteľom doktorátu z fyziky na Berkeley. Okrem prírodných vied ho však počas štúdia očarili aj nahrávky progresívnych jazzových pionierov Theloniousa Monka, Cecila Taylora, Anthonyho Braxtona, rovnako ako živelná pódiová smršť zoskupenia Five Elements, sústredeného okolo saxofonistu Stevea Colemana. Prerod fyzika na pozoruhodného klaviristu s inovatívnou perkusijnou technikou hry sprevádzal Iyerov záujem o progresívne smerovania mimo tradičných mainstreamových prúdov dnešného jazzu. Desiatka Iyerových albumov odhaľuje ako inšpiračný prameň free jazz 60. rokov, avantgardné hnutie „veľkej čiernej hudby“, zoskupené okolo chicagskej organizácie AACM, experimenty súčasnej európskej vážnej hudby, ale aj komplikované metrrytmické vzorce klasickej hudby jeho rodnej Indie.

Myšlienka spolupráce s nekonvenčným hip-hopovým poetom Mikeom Laddom na ich prvom projekte *In What Language?* vychádza z predchádzajúcich aktivít obidvoch protagonistov: z Iyerových sónických experimentov a Laddových univerzitných výskumov dejín emigrantov. Titul je vyjadrením trpkých skúseností iránskeho režiséra Jafara Panahiho, vyplývajúcich z jeho problémov s imigračnými úradmi, ktoré mu zamietli vstup do

USA. Symbol letiska tu funguje ako parabola interkulturálnej kontaktnéj zóny či miesta nevyhnutných stretov „podmaňujúcich a podmanených“ strán. Sedemdesiatminútová koláž miniatúrnych kompozícií a hovorového slova je zbierkou cestovateľských príbehov – na ich ploche Ladd približuje príbehy irackého obchodníka, obyvateľa Kalkaty či africkej dievčiny, žijúcej v Paríži. V ťažiskovej štvorčastovej suite *The Color of my Circumference* (Farba môjho obmedzenia), ktorá poukazuje na predsudky voči inému etniku, zachováva jednotiacu líniu minimalistická klavírna figúra a neustála repetícia transponujúceho motívu. Minimalizmus vníma poslucháč ako prostriedok gradácie napätia, nad ktorým neustále zaznieva Laddov naliehavo prosebný hlas: „*I am a citizen of the world!*“ („Som občanom tohto sveta!“). Suite končí návratom prvotného motívu, tentokrát v zastretom zvuku trúbky hostujúceho Ambrosea Akinmusirea. Ojedinelý novátorský projekt je v istom zmysle piesňovým cyklom, ktorý zjednocuje textovú zložku, vychádzajúca z pohľadov na premeny americkej spoločnosti po teroristických útokoch 11. septembra 2001. Pokračovaním spolupráce Iyer – Ladd je aktuálne, aj keď v strednej Európe ťažšie dostupné CD *Still Life with Commentator* (Savoy 2007).

Dostupnejšie sú však nahrávky ďalšieho Iyerovho projektu, energického tria Fieldwork. Fieldwork má črty kolektívneho charakteru rockových zoskupení. Čerpá tiež z intenzívnej pulzujúcej rytmiky podľa vzoru Stevea Colemana, Grega Osbyho a filozofie ich voľného združenia M-Base. Iyer, ktorému na albume *Simulated Progress* sekunduje altsaxofonista Steve Lehman a bubeník Elliott Humberto Kavee, je jediným stálym členom zoskupenia. Na rozdiel od debutu *Your Life Flashes* (PI Recordings 2002), ktorým sa kapela pred piatimi rokmi uviedla na newyorskú scénu, predložil tentokrát Iyer svoju víziu skúsenému producentovi Scottovi Hardingovi, známemu spolupracovníkovi zoskupení Wu Tang Clan, The Jon Spencer Blues Explosion, Einstürzende Neubauten i songwritera Salifa Keitu. Nesmierne živelný, takmer pudovo inštinktívny *Simulated Progress* vychádza z koncepcie skupinovej improvizácie a organizácie tónového materiálu do zdanlivo chaotických štruktúr (dômyselne riešený *Infogee Dub*).

Práve tieto sa zdajú byť najväčšou výzvou pre jednotlivých členov, ktorí v konečnom dôsledku pozdvihujú kompaktné rytmické štruktúry a vzorce nad modelový princíp mainstreamového jazzu so sólistom a rytmicko-harmonickým backgroundom. Výrazovosť, charakteristickú pre hip-hopové komunity, navodzuje nesmierne voľné uchopenie a vnímanie rytmickej zložky v Lehmanovej skladbe *Trips*. Na pôde obidvoch projektov obháji Iyer status pozoruhodného a progresívneho umelca s jasne formulovanou víziou objavovať neopocúvané.

Peter MOTYČKA



**Ch. W. Gluck
Alceste
C. Naglestad, D. Kaasch,
B. Schneider, J. Rydh/
Staatsorchester Stuttgart,
Staatsopernchor Stuttgart,
dirigent C. Carydis/réžia
J. Wieler a S. Morabito
Arthaus Musik 2007/
distribúcia Divyd**

Gluckova tragedia per musica *Alceste* na antický námet podľa Euripida (libreto Ranieri Simone Francesco Maria Calzabigi) bola skomponovaná vo Viedni v roku 1767 a predstavuje jedno z kľúčových diel opernej reformy 18. storočia. Podobne ako skladateľova predchádzajúca opera *Orfeo ed Euridice*, aj *Alceste* bola neskôr prepracovaná pre Paríž, kde mala premiéru v roku 1776 (adaptácia libreta Marius-Francois-Luis Gand Lebland Du Roulet). Táto verzia sa stala obľúbenejšou, predovšetkým pre svoje dramatické kvality a bola zvolená aj pre inscenáciu, zaznamenanú na recenzovanom DVD. Gluck v tejto opere spracoval jeden z najkrajších antických námetov – príbeh Alcesty, Admétovej manželky, ktorá neváhala zosťupiť do podsvetia, aby predĺžila život svojho muža. *Alceste*

je opera s významnou úlohou zboru. Sólisti vstupujú do majstrovsky koncipovaných a zhudobnených zborových scén, dramatické napätie vrcholí v dvojzborových pasážach. Ako výsledok reformných názorov a francúzskych tradícií obsahuje dielo skôr kratšie árie, iba recitatívny *accompagnato*, samozrejme balet a spomínané početné zbory. Na poslucháča neútočia záplavy melódií ako v talianskej opere, ale skôr dramatická dikcia, podporená harmóniou. Postavy sú výrazne profilované a psychologicky vykreslené, predovšetkým titulná Alceste. V slávnom predslove k tlačenej partitúre opery (1769) vysvetlil Gluck základy svojej koncepcie: „*Usiloval som sa vrátiť hudbu jej pôvodnému, pravému účelu, aby svojimi výrazovými prostriedkami slúžila poézii tým, že sleduje dej bez toho, aby ho prerušovala alebo ozdobovala nadbytočnými ornamentmi... Ďalej som bol presvedčený, že moje najväčšie úsilie musí byť venované hľadaniu krásy v jednoduchosti a vyhýbal som sa akémukol'vek druhu okázalosti na úkor jasnosti, rovnako som nepovažoval za žiadúce prinášať čokoľvek nové, pokiaľ to nevyplývalo prirodzene zo situácie a výrazu...*“

Alceste, Gluckovu vznešenú a hlbokú ľudskú drámu, hudobne našťudoval dirigent Constantinos Carydis v Staatsoper Stuttgart v roku 2006. Staatsorchester Stuttgart, hrajúci na „moderných“ nástrojoch, síce trochu narušil striedanosť diela a viedol k väčšiemu pátosu, no vďaka rýchlejším tempám a starostlivej práci s dynamikou a akcentmi sa dirigentovi podarilo vytvoriť nesmierne živú výslednú podobu diela. Súhra orchestra i farba orchestra sú výborné a podobné kvality dosahuje i Staatsopernchor Stuttgart. Titulná úloha bola zverená slávnej sopranistke C. Naglestadovej, ktorá previedla dokonalú Alcestu – skutočnú kráľovnú, silnú a napriek tomu plnú hlbokého citu. Spevákka ponúka obdivuhodné bohatstvo farebných odtieňov, dokonalú deklamáciu, a to všetko v službách výrazu. D. Kaasch vytvoril nesmierne zaujímavú štúdiu Admeta. Typovo netradične obsadený charakterový tenor (úlohu zvyčajne spievajú skôr belcantoví špecialisti) zvládol všetky technické úskalia postavy a predstavil vášnivého i zúfaleho Admeta par excellence. Špičkový režisérsky tandem J. Wieler a S. Morabito

► situovali inscenáciu do 90. rokov 20. storočia, do prostredia kresťanskej komunity s prvkami sekty a tento, na prvý pohľad šialený nápad, dokázali logicky skĺbiť s antickým námetom. Predstavenie *Alcesty* bolo časopisom Opernwelt ocenené ako najlepšia operná inscenácia a Catherine Naglestad ako najlepšia speváčka roku 2006.

Jozef ČERVENKA

noty

Ján Levoslav Bella

Súborné dielo
Complete Works
Sämtliche Werke
A-II
Skladby pre organ
Compositions for Organ
Orgelwerke

Ján Levoslav Bella
Súborné dielo (A: II)
Skladby pre organ
Editori: J. Lengová – M.
Spusta – P. Zagar
Hudobné centrum 2006

Vydáním kritickej edície Bellových organových skladieb, ktoré odborne konzultovali Ferdinand Klinda a Ján Vladimír Michalko, urobilo Hudobné centrum ďalší významný krok smerom ku kompletnému kritickému vydaniu skladateľovho odkazu. Najhranejšie organové dielo Jána Levoslava Bellu, *Fantázia – Sonáta d mol*, sa tak dočkalo už tretieho vydania. Ďalšie dve veľké a významné organové skladby, *Chorálová trilógia* a *fantázia Am Heldenfriedhof* (Na cintoríne hrdinov), vyšli druhýkrát. Všetky spomínané diela, ako aj *Tri skladby a Pieseň bez slov* pre harmónium, ktoré sú menšieho rozsahu a vychádzajú prvýkrát, majú v podobe kritickej edície premiéru. Doterajšie vydania z rokov 1956 (*Fantázia – Sonáta*) a 1990 resp. 1997 (*Fantázia – Sonáta, Chorálová trilógia* a *fantázia Am Heldenfriedhof*), ktoré revidoval Ferdinand Klinda, boli totiž svojím charakterom edíciou praktickou.

Bellova hudba svoje kvality, ktoré poznáme napr. z jeho duchovnej (omše) či komornej hudby (sláčikové kvartety), potvrdzuje aj v oblasti sólového organa. Ušľachtilosť klenutia melodických línií s názvukmi slovenskej melancológie a baladickosti, bohatosť, čistota a účinnosť

harmonie a v neposlednom rade suverénne, no zďaleka nie samoúčelné polyfonické majstrovstvo v službách celkového vyznenia a v intenciách estetiky romantizmu neskľamú žiadneho poslucháča ani interpreta vrcholných diel organovej hudby. Bellov hudobný jazyk je jedinečný a osobitý aj v súvislosti s prvotriednymi majstrami romantického organa ako sú Mendelssohn, Franck, Rheinberger, Liszt či Reger. Je pritom prekvapujúce, ako málo poznajú tri vrcholné Bellove organové skladby v zahraničí. A je veľmi príjemné zaznamenávať pozitívne reakcie znalcov pri zoznámení sa s touto kvalitnou hudbou. Tvorba Jána Levoslava Bellu pre organ a najmä jeho *Fantázia – Sonáta d mol* je v slovenskej hudbe míľnikom, ktorému kvalitou môže konkurovať azda len *Symfonická fantázia* na BACH Eugena Suchoňa. Obdivovali ju už súčasníci – napríklad renomovaný virtuóz Karl Straube hral a propagoval aj toto Bellove dielo. Dodnes pri sporadických uvedeniach v zahraničí vyvoláva prekvapenie jeho vysoká umelecká hodnota. Čo sa týka melodicko-harmonickej invencie, ale aj formového stvárnenia, je to hudba kvalitatívne porovnateľná s dielami C. Francka.

Bella pre organ komponoval po absolvovaní dvoch ciest do Čiech a Nemecka, počas svojho pobytu v rumunskej Sibíni, kde mal k dispozícii vhodný nástroj. V tamojšej kultúrne vyspelejšej nemeckej komunite sa mohol hudobne rozvíjať v kontakte s aktuálnymi prejavmi hudobnej kultúry. Po roku 1881 vznikli *Tri skladby*, v rokoch 1881–1890 *Fantázia – Sonáta d mol*, v roku 1900 *Organová kniha* a v rokoch 1916 a 1918 *Chorálová trilógia* *Gottvertrauen* a *fantázia Am Heldenfriedhof* na chorál *Christus, der ist mein Leben*.

Nová edícia prináša notový i textový materiál vysokej kvality. Obsahuje krátky životopis autora, približuje kontext organovej tvorby v Bellovom diele, jej kompozičnú genézu, charakteristiku jednotlivých skladieb a biografické okolnosti ich vzniku. Vydanie tiež zahŕňa podrobnú revíziu správu, obsahujúcu napr. pôvodné registračné poznámky a odchýlky od prameňa. V prílohe je uvedená aj dispozícia organa v evanjelickom mestskom kostole v Sibíni, na ktorom Bella hral a pre ktorého zvukový ideál skladby koncipoval. Jediným markantnejším nedostatkom vydania je pomerne malá notá-

cia. Asi nielen pri organovej hudbe sme zvyknutí na väčšie noty, z ktorých sa hrá príjemnejšie. Prínosom oproti predchádzajúcim vydaniám je „organovejšia“ orientácia textu zväzku na šírku a v neposlednom rade už zmieny skvalitnený, kritický a skutočne muzikologický charakter vydania.

Po zverejnení kritickej edície organovej hudby Jána Levoslava Bellu je teraz predovšetkým na slovenských interpretoch, aby toto cenné národné dedičstvo patrične predstavili domácemu i zahraničnému poslucháčovi.

Mário SEDLÁR

knihy

Postavenie violy da gamba
v kantátach
Johanna Sebastian Bacha



Karol Medňanský
Postavenie violy da gamba
v kantátach J. S. Bacha
Súzvuk, Prešov, 2006

Knihu Karola Medňanského som začal čítať s veľkým očakávaním. Po mnohých rokoch sa totiž u nás konečne objavila publikácia jednak o Bachovi, jednak o viole da gamba. Ak sme sa chceli predtým niečo dozvedieť o dnešnom stave skúmania Bachovho diela, boli sme odkázaní výhradne na zahraničnú literatúru. Hoci mladá generácia už nemá problémy s cudzími jazykmi, knihy podobného typu nie sú ľahko dostupné a sú aj pomerne drahé. Ak by sme sa zaujímali o violu da gamba, najväčším problémom by bol naopak všeobecný nezáujem a aj v zahraničnej literatúre by sme dosť dlho hľadali hodnotené a komplexné dielo.

Autor vyštudoval hru na violončele v Žiline a vo Weimare. Ako čelista pôsobil vo viacerých domácich i zahraničných orchestroch i komorných telesách, s ktorými precestoval kus sveta. Neskôr študoval hru na viole da gamba a iné odbory starej hudby v Brne a stal sa umeleckým vedúcim viacerých hudobných

zoskupení, hrajúcich barokovú hudbu, ktoré pôsobia na východe Slovenska.

Cenu tejto knihy si uvedomíme aj vtedy, keď zistíme, že na Slovensku môžeme gambistov spočítať na prstoch jednej ruky. Už v Prahe je úplne iná situácia. A vo Francúzsku hru na viole da gamba vyučujú už od základného umeleckého školstva.

V prvej kapitole autor načrtáva problematiku súčasnej analýzy Bachových skladieb. Na rozdiel od klasických učebníc, autor dosť podrobne spomína aj číselnú mystiku a numerológiu, ktorej sa nemeckí autori venovali do najmenších detailov. Niekedy však môžeme mať dojem, že číselné špekulácie sú nadradené hudbe.

V druhej kapitole autor opisuje vývoj gamby a pôsobenie gambistov v rôznych krajinách. Túto veľmi pútavo napísanú kapitolu možno prečítať jedným dychom. Klasické informácie o viole da gamba sú totiž vo všeobecnosti veľmi strohé, preto tu každý študent i milovník starej hudby nájde množstvo informácií. (Autor mal k dispozícii iba nemecké pramene, preto píše o viole ako o predchodcovi gamby. Bežnému čitateľovi tak tento nástroj môže splyvať s dnešnou violou a zmätok je tu. V poznámke 74 síce píše o fidule ako nemeckom ekvivalente, no francúzsky ekvivalent je zase viole. Skutočným predchodcom gamby bola severofrancúzska vielle, nástroj truvérov.)

Tretiu kapitolu tvorí úvod do analýzy Bachových diel, po ktorom prichádza v 4. a 5. kapitole ťažisko celej knihy. Nachádzajú sa tu analýzy Bachových cirkevných i svetských kantát. (V 4. kapitole korektorovi vypadlo to najdôležitejšie slovo v celej knihe – viola da gamba, a to hneď dvakrát. To však nie je vina autora.) Na strane 73 a 74 je opísané v árii *Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit BWV 106* duet basu a altu, pričom ide o basovú áriu, v ktorej nad basom znie ako cantus firmus chorál v zborovom obsadení. Podobný príklad je v mnohých organových chorálových predohrách i v pašiách. Na strane 90 je opísaná hemiola, pričom tu ide o striedavý rytmický módu, dobre známy zo stredoveku. Téma v nepárnom metre totiž nevyvo-

láva dojem párneho taktu, preto to hemiola nemôže byť. (Je to zrejme prevzané od nemeckých vedcov.) Autor opisuje violoncello piccolo ako dosť neuspokojivo preskúmaný bachovský nástroj. Raz má byť vo veľkosti violy, inokedy vo veľkosti violončela. José Vasques má vo svojej veľkej zbierke aj violoncello piccolo. Je to zvláštne violončelo s piatimi strunami, ktoré má nádherný zamatový a ušľachtilý tón. Na strane 134 je citát nemeckého teoretika Konrada Küstera, ktorý v analýze altovej árie, sprevádzanej dvomi lutnami a dvomi gambami, o týchto nástrojoch napísal, že majú „typický zvuk nástrojov smrti“. Je to výrok špekulujúceho hudobného vedca, zavretého vo svojej pracovni, ktorý spomínanú áriu možno poriadne ani nepočul. Jeho vysvetlenie symboliky je úplne samoúčelné a zachádza do slepej uličky. Nástroje smrti sú totiž meč, gilotína a strelné zbrane. Ak pozaunám priradíme symbol osudu, trúbkam symbol víťazstva, hobojom a fagotom symbol pastoraľa, tak lutny a gamby budú symbolom vznešenosti a ušľachtlosti. Veď lutnisti vyhrávali kráľom a na gamby hrávali

králi i princezné. Hudobné nástroje smrti neexistujú, iba ak v predstave špekulantov. Dosť nejasná téza, ktorá sa prelína cez celú knihu, je téza o použití gamby ako pridaného nástroja kontinua. Zo zvukového hľadiska spoločná hra violončela a gamby nedáva zmysel. Jednak majú oba nástroje odlišné ladenie, jednak gamba do zvuku kontinua nepridá nič – je príliš delikátna. A ak Bach do kontinua predpísal iba gambu, nemala hrať akordy? V poslednej, 6. kapitole, autor robí súhrn pohľadu na funkciu violy da gamba v Bachovom diele.

Autor dobre využil svoje štúdium v Lipsku, čo vidno aj z rozsiahlej použitej literatúry. Slovenskému čitateľovi tak predstavil súčasný stav nemeckej hudobnej vedy, ktorá sa niekedy bezúčelne utápa v numerológii a mystike, hľadajúcej v Bachovom diele to, čo tam nie je. Ale základný materiál je veľmi zaujímavý a užitočný. Celá myšlienka, ako Bach používal violu da gamba, si vyžaduje hlbokú analýzu. Preto je táto kniha veľmi cenná. Kiež by zobudila veľký záujem o tento krásny nástroj – symbol vznešenosti.

Vladimír RUSÓ

Hudba Trnave

SLOVENSKÝ FESTIVÁLÍK UMENIA 19.–21. 10. 2007 POCTA VIOLE



hudobný život



PIATOK

19. 10. Kníhkupectvo Artfórum 16.00 h

Štefánikova ulica, „Hovory o viole“
s Ladislavom Burlasom, Jánom Slávikom,
a Júliusom Šoškom

19. 10. Synagóga, Halenárska ulica 18.00 h

Účinkujú: Július Šoška a jeho hostia
Stanislav Mucha - husle
František Török - husle
Ján Slávik - violončelo

Program: Max Reger, Johan Halvorsen,
Ladislav Burlas (premiéra),
Antonín Dvořák, Bedřich Smetana

SOBOTA

20. 10. Synagóga, Halenárska ulica 18.00 h

Účinkujú: Moyzesovo kvarteto, komorný súbor mesta Modra
Peter Zwiebel - viola
Július Šoška - viola

Program: Kvintetá pre dvoje huslí, dve violy a violončelo
Jána Levoslava Bellu a Antonína Dvořáka

NEDELA

21. 10. Kaštieľ v Dolnej Krupej 17.00 h

Účinkujú: Milan Radič - viola
Ivan Gajan - klavír
Ján Slávik - violončelo

Program: Ludwig van Beethoven, Marián Varga,
Franz Schubert, Ladislav Burlas (premiéra)
a Johannes Brahms

Neviete nájsť Hudobný život
u predajcov vo vašom regióne?
Žijete, študujete v zahraničí?

**Hudobný život si môžete kúpiť
aj na internete.**

Mjuzik
www.musicnet.sk

KONKURZ DO SLOVENSKEJ FILHARMÓNIE

Generálny riaditeľ Slovenskej filharmónie vypisuje konkurz do orchestra
Slovenská filharmónia - na miesta **tutti hráčov do skupiny huslí**
- na miesta **tutti hráčov do skupiny viol**

Konkurzy sa uskutočnia v Koncertnej sieni Slovenskej filharmónie
dňa 11. 10. 2007 (štvrtok) o 14.00 hod.

- na miesto **koncertného majstra violončel**

Konkurzy sa uskutočnia v Koncertnej sieni Slovenskej filharmónie
dňa 12. 10. 2007 (piatok) o 14.00 hod.

Požadované vzdelanie: Konzervatórium - absolútórium
alebo VŠ príslušného umeleckého smeru.

Podrobné podmienky konkurzu sú uverejnené na internetovej stránke www.filharmonia.sk
a prihláseným uchádzačom budú zaslané písomne spolu s pozvánkou na konkurz.
Prihlášky so životopisom zasielajte písomne alebo e-mailom do 23. 4. 2007 na adresu:

Slovenská filharmónia, Medená 3, 816 01 Bratislava, e-mail: aheizerova@filharmonia.sk

hudobniny

noty z celého sveta

Ponúkame:

- notové materiály všetkých žánrov z českých i zahraničných vydavateľstiev
- niekoľko tisíc titulov priamo v našej predajni
- monografie hudobných skladateľov, teoretické publikácie
- notový papier
- špecializované hudobné časopisy
- staršie notové materiály v hudobnom antikvariáte
- zasielanie objednaných titulov na dobierku (zásielkovú službu)
- internetový obchod z ponukou viac ako 300 000 titulov
- kompletný servis pri objednávaní niť pre organizácie aj jednotlivcov

Kníhkupectví Barvič a Novotný, spol. s r.o.
Česká 13, 602 00 Brno

- Otvorené denne: Pondelok-Sobota 8-19 hodín, Nedela 10-19 hodín
- Telefón: (+420) 542 215 040, fax: (+420) 542 213 611
- e-mail: hudobniny@barvic-novotny.cz
- www.hudobniny.com, www.barvic-novotny.cz

Tešíme sa na vašu návštevu v predajni,
alebo na našich internetových stránkach.

BARVIČ a NOVOTNÝ

KNÍHKUPECTVÍ • 1883 • SPOL. S R.O. BRNO

kam / kedy

Bratislava

Opera a Balet SND

historická budova

Ut 18. 9. Lehár: Veselá vdova
Pi 21. 9. Strauss: Ariadna na Naxe
Po 24. 9. Bizet: Carmen
So 29. 9. Bartók: Hrad kniežata Modrofúza
Ut 2. 10. Verdi: Nabucco
Št 3. 10. Dubovský: Tajomný kľúč
Št 4. 10. Donizetti: Nápoj lásky
Št 11. 10. Mozart: Don Giovanni

nová budova

So 22. 9. Verdi: La Traviata
So 25. 9. Mascagni: Sedliacka časť / Leoncavallo: Komedianti
Pi 5. 10. Puccini: Madama Butterfly – I. premiéra
So 6. 10. Puccini: Madama Butterfly – II. premiéra
Ut 9. 10. Puccini: Madama Butterfly
So 13. 10. Verdi: Aida
Po 15. 10. Verdi: Aida

Slovenská filharmónia

Št 24. 10.

J. Obrazcovová, mezzosoprán,
 M. Černova, klavír
 Večer piesní a árií
23. 11. – 7. 12.
 43. ročník Bratislavských hudobných slávností 2007

Slovenský rozhlas
Symfonický orchester
Slovenského rozhlasu

Št 4. 10. 19. 00

SOSR, J. Valčuha
 J. Čizmarovič, husle
 J. Slávik, violončelo
 Brahms, Čajkovskij, R. Strauss
 koncert sa koná v spolupráci s Hudobným centrom

Hudobné centrum

Ne 16. 9. 17. 00

SKO B. Warchala, E. Danel, dirigent
 Adoremus, D. Bill, zbormajster
 Zrkadlová sieň Primaciálneho paláca
 Bella, Garvanský, Valenta, Zeljenka
Ut 2. 10. 19. 00

Wiener Jeunesse Orchester, H. Böck, dirigent
 A. Markert, alt
 Damenchor des Concentus Vocalis,
 Mozart Knabenchor Wien
 Veľké koncertné štúdio Slovenského rozhlasu
 Mahler
 v spolupráci s agentúrou AP projekt,
 Rakúskym kultúrnym fórom a Slov. rozhlasom

Nedeľné matiné v Mirbachovom paláci 10. 30

Ne 16. 9.

R. Bialasová, klavír, D. Šašinová, klavír, M. Škuta, klavír
 L. Janáček, L. van Beethoven, B. Bartók
 Koncert venovaný životnému jubileu
 Evy Fischerovej-Martovovej
 sa koná v spolupráci so Spolkom koncertných umelcov
Ne 23. 9.
 M. Lapšanský, klavír
 Z. Fibich,
 L. Janáček,
 I. Albéniz, F. Liszt

Ne 30. 9.

Stamicovo kvarteto
 E. H. Grieg, A. Dvořák

Št 4. 10.

Piesňový recitál
 Mozartova sieň Rakúskeho veľvyslanectva
 P. Chiba, I. Buffa
Po 15. 10.
 6. koncert cyklu BACH – kantáty
 Nový evanjelický kostol
 Solamente naturali, S. Dyrinés, dirigent
 Ars Longa Kammerchor
 N. Kiss, soprán, A. Schneider, alt,
 Z. Megyesi, tenor, M. Trávníček, bas
 P. Bacchin, baroková trúbka,
 Bach, Telemann
Št 18. 10.
 Mozartova sieň Rakúskeho veľvyslanectva
 S. Artz – klavír

Žilina

Štátny komorný orchester Žilina

Št 20. 9.

ŠKO, P. Breiner, dirigent, klavír
 Kolkovič, Haydn, Beethoven
Št 27. 9.
 Stamicovo kvarteto
 Stamic, Grieg, Dvořák
Ne 30. 9.
 ŠKO, K. Kevický
 „Ako hudba cestuje po svete“ –
 matiné pre deti a rodičov v rámci
 Medzinárodného dňa hudby
Št 4. 10.
 ŠKO, A. Miles – klarinet, jazzové trio
 Nothing But Swing
Št 11. 10.
 ŠKO, L. Svárovský, dirigent
 laureáti ceny Zlatá nota SLSP
Št 18. 10.
 Archi di Slovakia
 F. Figura – husle, N. Higano – soprán

Banská Bystrica

Štátna opera

Ut 18. 9. Bellini: Kapuletovci a

Montekvoci – II. premiéra
Št 19. 9. Bregovič – Dinková: Gypsy Roots
Št 20. 9. Loewe – Lerner: My Fair Lady
Ut 25. 9. Molčanov: Macbeth – balet
Št 27. 9. Kálmán: Grófka Marica
So 29. 9. Puccini: Sestra Angelika / Leoncavallo: Cigáni

Košice

Štátna divadlo Košice

Pi 14. 09. Donizetti: Nápoj lásky

Ut 18. 09. Gounod: Faust a Margaréta
So 22. 09. Smetana: Predaná nevesta
Ne 23. 09. Exupéry / Pavlíček: Malý princ – baletná rozprávka
Ut 25. 09. Thomas: Charleyho teta – hudobná komédia
Št 26. 09. Verdi: La Traviata
Pi 28. 09. Mozart: Čarovná flauta
Št 4. 10. Bizet, Šcedrin, Deep Forest: Bolero, Carmen – moderné tanečné divadlo
So 6. 10. Verdi: Tosca
Ut 9. 10. Minkus: Don Quijote – komický balet
Št 10. 10. Smetana: Predaná nevesta
Št 17. 10. Dvořák: Rusalka
So 20. 10. Donizetti: Nápoj lásky

Štátna filharmónia Košice

9. 9. – 3. 10. - 37. Medzinárodný organový festival Ivana Sokola

Št 27. 9.

Otvárací koncert 39. sezóny pri príležitosti predsedníctva SR v Rade Európy 2007
 ŠFK, J. Swoboda, dirigent
 I. Karško, husle, J. Bárta, violončelo
 Krajčí, Grieg, Brahms
Ut 02. 10.
 Triango
 P. Breiner, klavír, S. Palúch, husle,
 B. Lenko, akordeón
Št 11. 10.
 Orffova Carmina Burana netradične
 ŠFK, G. Kugi, dirigent
 Collegium Technicum, Vienna
 Perkussion Plus
 B. Karwautz, J. Asiani, R. Nikoff, spev
 J. Grobner, V. Trisko, klavíry
 Orff
Ut 16. 10.
 Literárno-hudobný večer
 Daniel Pastirčák číta Pascala a Eliota

Infoservis Oddelenia
dokumentácie a informatiky

Zahraničné festivaly

Jesenný festival v Paríži

12. 9. – 28. 12. 2007
 Paríž, Francúzsko
 Festival hudby, tanca, performance,
 divadla, poézie,
 výtvarného umenia, filmového
 umenia.
 Info: info@festival-automne.com,
 www.festival-automne.com

Los Angeles – Berlín

14. – 30. 9. 2007
 Ballhaus Naunyn, Berlín, Nemecko
 Festival v rámci 40-ročného partnerstva medzi mestami Los Angeles – Berlín. Jeho súčasťou sú koncerty, výstavy, filmy s prezentáciou vybraných okruhov hudobného rozvoja partnerského mesta s ťažiskom na súčasnu, experimentálnu a populárnu hudbu.
 Info: Ballhaus, Naunynstrasse 27, 10997 Berlin, tel. +49 (0)30 3474 598 45, +49 (0)30 3474 598 44, info@ballhausnaunyn.de, www.ballhausnaunyn.de, www.berlin.de/la-berlin

Dražďanské dni súčasnej hudby 2007

29. 9. – 7. 10. 2007
 Drážďany, Nemecko
 Info: Europäisches Zentrum der Künste Hellerau, Karl-Liebknecht-Str. 56, D-01109 Dresden, tel. +351 26 46 20, fax +351 26 46 223, kuehl@KunstForumHellerau.de, www.KunstForumHellerau.de

Festival novej hudby Transit 2007

26. – 28. 10. 2007 Stuk, Leuven, Belgicko
 Súčasťou podujatia sú koncerty, debaty s umelcami, round-table, uvádzania tvorby mladých flámskych skladateľov.
 Info: Festival van Vlaanderen, Brusselsstraat 63, 3000 Leuven, Belgium, tel. +32 16 20 05 40, fax +32 16 20 52 24, festival.vlaams.brabant@skynet.be, www.festival.be/vlaamsbrabant

Wien Modern 2007

1. 11. – 1. 12. 2007
 Viedeň, Rakúsko
 Podujatie venované osobnostiam súčasnej hudby Lucianovi Beriovi a Georg Friedrich Haasovi. Jeho súčasťou sú koncerty, tanečné podujatia, výstavy, rôzne projekty a filmový

festival venovaný retrospektíve Franka Scheffera.
 Info: www.wienmodern.at

Zahraničné súťaže

Medzinárodná hudobná súťaž Soul 2008

14. – 27. 4. 2008
 Soul, Južná Kórea
 Kategória: klavír
 Vekový limit: nar. medzi 15. aprílom 1977 – 14. aprílom 1991
 Vstupný poplatok: 100 USD
 Uzávierka: 14. 11. 2007
 Info: The Secretariat of Seoul International Music Competition, The Dong-A Ilbo, 7th Fl., 139 Sejongno, Jongno-gu, Seoul 110-715, South Korea, tel. +82 2 2020 0736, 0540, fax +82 2 2020 1639, seoulcompetition@donga.com, www.seoulcompetition.com

Medzinárodná skladateľská súťaž pre dychové súbory 2007

Kategória: skladba pre dychový súbor alebo orchester
 Podmienky: skladba s alebo bez inštrumentálnych alebo vokálnych sólistov, môžu byť tiež skladby určené pre festivaly, open-air akcie a prehliadky s tanečníkmi alebo ďalšími nehudobnými elementmi
 Vstupný poplatok: 35 EUR
 Uzávierka: 15. 10. 2007
 Info: Secretariat of the 26th International Competition for Original Band Compositions, Comune di Corciano, Corso Cardinale Rotelli, 060 73 Corciano, Perugia, Italy, tel./fax +39 075 697 91 09, plcorciano@virgilio.it, andrea.franceschelli@tiscali.it, pagana.antonio@libero.it, www.corcianoibanda.com

Medzinárodná skladateľská a interpretačná súťaž Cena Valentina Bucchiho 2007

15. – 29. 11. 2007
 Rím, Taliansko
 Kategória: A – skladba pre spev alebo sólový nástroj a orchester, B – skladba v komornej hudbe, C – skladba pre sólový spev alebo sólový nástroj, D – skladba pre zbor a cappella alebo zbor a nástroje max. 6, F – podľa vlastného výberu, ďalšie kategórie – spev, zbor a cappella, flauta a pikola, klarinet, klavír
 Vekový limit: skladba A, B, C, E – nar. po 31. 12. 1966, D – nar. po 31. 12. 1977, F – bez vekového limitu, spev – nar. po 31. 12. 1970, zbor – nar. po 31. 12. 1991, flauta, klarinet – nar. po 31. 12. 1973, klavír – nar. po 31. 12. 1992
 Vstupný poplatok: 100 EUR (skladba – A, B, C, E, ostatní), 80 EUR (skladba – D – junióri), 220 EUR (zbor), 70 EUR (klavír)
 Uzávierka: 20. 10. 2007
 Info: Fondazione Valentino Bucchi, via Ubaldo Peruzzi 20, 00139 Roma, Italy, tel. +39 (0) 687 200 121, fax +39 (0) 687 131 527, buccchi@premiobucchi.it, www.premiobucchi.it

Medzinárodné fórum mladých skladateľov

Kategória: skladba pre 5 až 7 hráčov (výber – obsadenie Ensemble Aleph: soprán, klarinet, trúbka, malá trúbka, alpský roh, bambusová píšťala,

husle, klavír, chromatický akordeón, syntezátor so samplérom, violončelo, bicie nástroje), trvanie max. 7 min.

Vekový limit: do 40 rokov, nar. po 1. 1. 1968
 Uzávierka: 31. 12. 2007
 Info: Ensemble Aleph, Hélène Jarry, 21 rue Fructidor, F-71100, Chalon-sur-Saône, tel. +33 (0) 3 85 489 441, fax +33 (0) 3 85 935 820, ensemble.aleph@wanadoo.fr, www.ensemblealeph.com

Zahraničné kurzy

Spevacké kurzy Accademie d'Arte Lirica Osimo 2007/2008

14. 11. 2007 – 22. 6. 2008
 (Akademické kurzy), 8. – 13. 9., 15. – 20. 9. 2008 (Letné kurzy), december 2007 – jún 2008 (Majstrovské kurzy)
 Accademia d'Arte Lirica Osimo, Taliansko
 Kategória: operný spev (formy štúdia: kategória A – Spevacký kurz: Prípravný rok, Akademický kurz, Akademický kurz pre pokročilých, kategória B – Majstrovské kurzy, kategória C – Letné kurzy 2008)
 Vekový limit: Prípravný rok, Akademický kurz – soprán, tenor do 31 rokov, mezzosoprán, barytón, bas do 34 rokov, Majstrovské kurzy – do 40 rokov, Letné kurzy – do 40 rokov
 Vstupný poplatok: 60 EUR
 Registračný poplatok: 50 EUR (Letné kurzy), 85 EUR (ostatní)
 Uzávierka prihlášok: 30. júna 2008 (Letné kurzy), 8. novembra 2007 (ostatní)
 Info: Accademia Internazionale d'Arte Lirica Osimo, Piazza S. Agostino, 1; 60027 Osimo (AN), Italy, tel. +39 (0) 71 714 525, fax +39 (0) 71 713 33 92, info@accademialiricaosimo.it, www.accademialiricaosimo.it

www.hudobnyzivot.sk

- informácie, spravodajstvo, recenzie...
- texty, ktoré nenájdete v časopise a najmä:

diskusné fórum

- v súčasnosti môžete reagovať a diskutovať na témy:
- aktuálne číslo Hudobného života
- situácia v Symfonickom orchestri Slovenského rozhlasu
- Starý a nový organ v Dóme sv. Martina

www.hudobnyzivot.sk



*59. koncertná sezóna
2007/2008*



...vás srdečne pozýva

**na VEČER PIESNÍ A ÁRIÍ RUSKEJ MEZZOSOPRANISTKY
JELENY OBRAZCOVOVEJ**

24. októbra o 19.00 h, Koncertná sieň SF

na BRATISLAVSKÉ HUDOBNÉ SLÁVNOSTI

23. novembra - 7. decembra

a na OTVÁRACIE KONCERTY SEZÓNY

12. a 13. decembra o 19.00 h, Koncertná sieň SF

**Slovenská filharmónia
Slovenský filharmonický zbor**

SERGE BAUDO, *dirigent*

Jozef Chabroň, zbormajster, Adriana Kohútková, soprán, Otokar Klein, tenor

Vladimír Chmelo, barytón, Peter Mikuláš, bas, Stanislav Beňačka, bas

Hector BERLIOZ Kristovo detstvo / L'Enfance du Christ, oratórium op. 25

**Prednostný predaj celosezónnych abonentiek (výmena)
pre návštevníkov, ktorí mali abonentku v koncertnej sezóne SF 2006/2007
15. 10. – 9. 11. 2007**

Voľný predaj abonentiek pre všetkých záujemcov 12. 11. – 23. 11. 2007

**Pokladnica Slovenskej filharmónie, Reduta, Palackého 2, Bratislava
www.filharmonia.sk**

Rómeo a gavalier Júlia s ružou

4.10. 2007 o 19:00

**Otvárací koncert sezóny SOSR
v hviezdnom obsadení**

Johannes Brahms: Dvojkoncert pre husle a violončelo

Piotr Il'jič Čajkovskij: Rómeo a Júlia

Richard Strauss: Gavalier s ružou – Symfonická suita

Dirigent: Juraj Valčuha

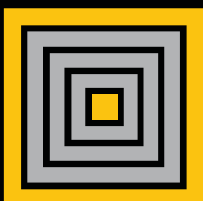
Sólisti: Juraj Čižmarovič (husle) a Ján Slávik (violončelo)

Veľké koncertné štúdio Slovenského rozhlasu, Mýtna 1 Bratislava

Predpredaj vstupeniek: od pondelka 1. 10. 2007 od 14:00 do 18:00 hod.

v pokladni Slovenského rozhlasu a v BKIS na Klobučníckej 2.

www.sosr.sk www.rozhlas.sk



**Symfonický orchester
Slovenského rozhlasu**

