

hudobné centrum
MUSIC CENTRE SLOVAKIA

hudobný život

9 2010 2,16€/65,-Sk
ROČNÍK XLII

História: F. Liszt ako Slovák?/
Skladba mesiaca: A. Pärt
Miserere / **Zahraničie:** Salzburger
Festspiele / **V zrkadle času:**
J. M. Dobrodinský / **Jazz:** 5 P
P. Lipu, Jazz a Európa - Poľsko

9 771335 414008 09

Jan Garbarek & The Hilliard Ensemble



7. OKTÓBER 2010

18:00 Iršai hrá Iršaia

J. Iršai, klavír

It's gonna rain

19:30

Reich
Ligeti

D. Danel (CZ), husle
J. Lupták, violončelo
J. Veverica, viola

18:00 Okolo sveta

Berio, Bokes, Xenakis
Podprocký, Lachenmann

Quasars ensemble

8. OKTÓBER 2010

19:30 Radical Cut

Piaček, Iršai, Kurtág

I. Šiller, klavír
A. Báležová, klavír

SPACE 20
21

20:30 Kráľovná noci

Kurtág, Bartók

H. Bachová, soprán
I. Šiller, klavír

S. Adamíková, soprán
Z. Biščáková, klavír

Stravinskij

9. OKTÓBER 2010

18:00 Sonáta

Ives
Janáček
Webern

D. Danel (CZ), husle
I. Šiller, klavír

19:30

Večer
anglickej
hudby

Hayes, Finnissy, Powell
Skempton, Harrison
Stoneham, White

J. Powell (GB), klavír

20:30

Ruská duša

ŠTÚDIO 12, JAKUBOVO NÁM. 12, BRATISLAVA | www.festivalspace.sk

rezervácia: 0910 613 005 (telefonicky), irena.lanyiova@iscm-slovakia.org (písomne)
predaj hodinu pred koncertom

vstupné na 1 koncert: 6,-/3,-€ | permanentka na 1 deň (len 8.10. a 9.10.): 12,-/6,-€ | permanentka na celý festival: 25,-/12,-€ (zľavy sú pre študentov, dôchodcov a ZŤP)
predpredaj v sieti Ticketportal alebo na www.ticketportal.sk alebo na tel. č. +4212 529 333 23

ORGANIZÁTOR



SPOLUORGANIZÁTORI



MEDIÁLNI PARTNERI



FINANČNÁ PODPORA



Editorial

Vážení čitatelia,

keď v roku 2003 vyšla na Slovensku kniha slovenského historika Miroslava Demka žijúceho vo Švajčiarsku Stratený syn Slovenska Franz Liszt, výsledkom boli dve protichodné reakcie: na jednej strane striktné odmietanie jeho argumentácie podstatnou časťou muzikologickej obce, na strane druhej nekritické nadšenie obdivovateľov myšlienky, že Liszt bol presvedčený Slovak a zamlčovanie jeho pôvodu je výsledkom akejsi konšpirácie. To, že v čase vydania knihy sa neuskutočnila verejná polemika s autorom odvážnej hypotézy, ktorú autoritou svojej osobnosti zaštitil aj najvýznamnejší slovenský muzikológ Oskár Elschek, možno považovať v istom zmysle za zaváhanie Demkových oponentov. Ak si dobre pamätám, jedinou verejnou reakciou bola vtedy britká glosa Uhorská rapsódia pod každý slovenský vianočný stromček od Petra Breinera v denníku SME. Výsledok? O Lisztovom slovenskom pôvode dnes nepochybujú niektorí naši akademici, o ďalších milovníkoch literatúry exilových historikov, návštevníkoch stránky www.prop.sk a iných „rýdzych Slovákov“ ani nehovoriac. Redakcia Hudobného života nie je samozrejme kompetentná posudzovať relevantnosť hudobnohistorického bádania Miroslava Demka. No keďže sa na úvodník pokiaľ viem nevzťahujú kritéria vedeckej spisby, dovoľím si po prečítaní jeho knihy na tomto mieste subjektívny citát z eseje Nacionalizmus od nestora európskej muzikológie Alfreda Einsteina: „Najhorším nepriateľom slobody, nezávislosti a pravdy v umení – i vo vede – je nacionalizmus. Nacionalizmus nie je vlastenectvo.“ V tej istej knihe, Nationale und universale Musik, vychádzajúc z udalostí 30. rokov 20. storočia v Nemecku, Einstein píše, že ak dejiny umenia klesnú na konštatovanie rodokmeňov, z Parnasu sa stane chlieb. A svoje úvahy na túto tému pointuje citátom zo Schopenhauera: „Neviem, prečo mi práve napadá, že vlastenectvo, ak chce vstupovať do riešenia vied, je špinavý kumpán, ktorý by mal byť chytený za golier a vyhodnený.“ Nezaujaté a premysľavé čítanie úvahy Fikcia: Franz Liszt ako Slovak od poprednej slovenskej muzikologičky, špecialistky na obdobie romantizmu, Jany Lengovej vám praje

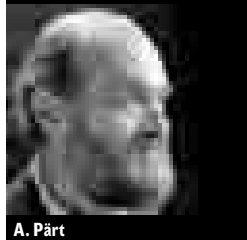
Andrej ŠUBA



J. M. Dobrodinský



F. Liszt



A. Pärt

Obsah

Spravodajstvo, koncerty

Slovenská filharmónia, J. Garbarek & The Hilliard Ensemble na Konvergenciách, Nedelňé matiné v Mirbachovom paláci, Dni starej hudby, Laudatio pre Romana Bergera – str. 2

História

Fikcia: Franz Liszt ako Slovak J. Lengová – str. 9

Skladba mesiaca

Arvo Pärt: Miserere J. Lindtnerová – str. 13

Fenomén

Officium Novum A. Šuba – str. 17

Hudobné divadlo

Po starom i po novom... V. Blaho – str. 19

Zahraničie

Rossini Opera Festival v znamení rarít P. Unger – str. 20

Konvencia vs. provokácia. Dva generačne odlišné pohľady na Lulu

M. Mojžišová – str. 22

Orfeus hľadá inšpiráciu M. Mojžišová – str. 24

Zoetrop R. Leška – str. 25

Jazz

Jazz a Európa X. – Poľsko: od katakomb po Komedu (1947–1969)

I. Wasserberger – str. 26

Prekvitajúci nekomerčný jazzový orchester: sci-fi alebo realita?

G. Bianchi – str. 30

5P speváka Petra Lipu – str. 32

V zrkadle času

J. M. Dobrodinský M. Bulla – str. 33

Recenzie – str. 36

Kam/kedy, Informácie – str. 40

Hudobný život • Vychádza v Hudobnom centre, Michalská 10, 815 36 Bratislava
Zapísané v zozname periodickej tlače MK SR pod ev. číslom EV 3605/09
Redakčná rada: Boris Lenko, Alžbeta Rajterová, Igor Wasserberger, Vladimír Zvara
Šéfredaktor: Andrej Šuba – Spravodajstvo, História (tel: +421 2 20470450, 0905 643 926, suba@hc.sk)
Redakcia: Robert Kolář – Spravodajstvo, Skladba mesiaca, Recenzie CD, DVD, knihy (kolar@hc.sk) Peter Motyčka – Jazz, Miniprofil, Čo počúva (motycka@hc.sk)
Externá redakčná spolupráca: Robert Bayer – Hudobné divadlo, Zahraničie
Jazykové redaktorky: Dorota Balcarová, Eva Planková

Distribúcia a marketing: Rút Veselová (tel: +421 2 20470460, fax: +421 2 20470421, distribucia@hc.sk) • **Adresa redakcie:** Michalská 10, 815 36 Bratislava 1, www.hudobnyzivot.sk • **Grafický návrh:** Peter Beňo • **Tlač:** KASICO, a. s. • **Rozširuje:** Slovenská pošta, a.s., Mediaprint-Kapa a súkromní distributéri • **Objednávky na predplatné** prijíma každá pošta a doručovateľ Slovenskej pošty, alebo e-mail: predplatne@slposta.sk • **Objednávky do zahraničia** vybavuje Slovenská pošta, a.s., Stredisko predplatného tlače, Uzbecká 4, P.O.BOX 164, 820 14 Bratislava 214, e-mail: zahranicna.tlac@slposta.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:** L. Rajčanová, foto: C. Bachratý • **Výtvarná spolupráca:** Lenka Rajčanová • **Názory a postoje** vyjadrené v uverejnených textoch nie sú stanoviskom redakcie. Redakcia si vyhradzuje právo redakčne upravovať a krátiť objednané rukopisy. Texty akceptujeme len v elektronickej podobe. • **Vyhľadávať** v dátach uverejnených v tomto čísle môžete na adrese www.siac.sk

Laudatio pro Romana Bergera

Bylo to někdy v druhé polovině sedmdesátých let: na jedné návštěvě u výtvarníka Dalibora Chatrného zněla z magnetofonu v jeho ateliéru jakási velmi zvláštní a přitažlivá, mně neznámá hudba. Byla to *3. klavírní sonáta* Romana Bergera, skladatele, kterého jsem do té doby znal jen podle jména – jako bývalého učitele Mariána Vargy. Nahrávku získal Chatrný od některého ze svých slovenských kolegů, protože vzájemné styky mezi českými a slovenskými výtvarníky byly (zejména díky agilnímu a všepropojujícímu Jiřímu Valochovi) vždy velmi živé. Tato hudba pro mne něčím výrazně vybo-

na mě zapůsobila tak silným dojmem, že jsem jejímu autorovi napsal – a tak se mezi námi rozvinula sice ne čilá, ale dodnes trvající korespondence.

Do Bratislavy to není z Brna daleko, a tak jsme se občas vídávali. V druhé polovině osmdesátých let jsem pravidelně jezdil na Bratislavské jazzové dni – a jednou jsem ho vzal s sebou: tehdy hrál zrovna Courtney Pine se svým triem a vzpomínám si, že Romana jejich energetická hra úplně ohromila. Snad se něco z toho zážitku promítlo do pozdějšího *Semplice*?

V dopisech i rozhovorech jsem jej obvykle zahrnoval otázkami týkajícími

Za ta léta jsme se docela spřátelili, poznal jsem i jeho paní Ruth, kterou jsem si velmi oblíbil a kterou dnes postrádám. V průběhu času jsem nashromáždil značné množství bergerovských materiálů. Když jsem pak pojal úmysl zabývat se porovnáváním kompozičního a literárního projevu hudebních skladatelů, bylo jasné, že Roman Berger bude jedním z nejvhodnějších k tomuto zkoumání. Jak se práce rozrůstala, klesaly moje ambice zahrnout větší množství autorů. Nakonec zůstal jen Berger s Aloisem Piňosem – porovnání dvou reprezentantů československé Nové hudby 60. let,

vání. A přestože vím, že jeho tvorba je plná bolestných zápasů o každou notu, protože s lety je autocenzura stále silnější, vždycky se najednou vytáší s něčím novým, co mě překvapí. O něm obzvlášť platí výstižná slova F. X. Šaldy: „*Růst a tvořit jest dvojí strašný a hrozný paradox. Běžná logika zná jen stárnutí a umírání: dnešek jest starší než včerejšek, zítřek starší než dnešek. Růst a tvořit znamená obracet tuto logiku naruby, vyvracet ji: bojovati proti ní. Kde jiní lidé stárnou, umělec mládne... Být tvůrcem znamená zastavit čas a učinit jej směšným: jíti proti jeho toku, kde jiní jsou jím podemíláni*



So Zsoltom Nagyom [foto: P. Brenkus]

čovala z tehdejšího československého standardu. Bylo zřejmé, že se jedná o mimořádného tvůrce. Později jsem u Chatrného uslyšel ještě houslové a violové *Konvergence* a můj dojem se jen potvrdil.

A nevím už přesně kdy, ale muselo to být na začátku osmdesátých let, pozval můj učitel Alois Piňos Romana Bergera do Brna: tenkrát měl přednášku na JAMU a večer potom zazněla – v rámci Piňosova cyklu v Malém divadle hudby a poezie – tehdy nová nahrávka *De profundis*. Opět dílo velmi výrazné se vymykající z toho, co se v té době v rámci československé tvorby dalo slyšet. Skladba

se kompoziční techniky a stylu. On mi většinou jako odpověď dával svoje texty – ať už publikované nebo (převážně) rukopisné. A přestože naše kontakty nebyly pravidelné, ani příliš časté, a byly vysloveně neformální, začal jsem se tak trochu cítit jeho „žákem“. Ne že bych s ním něco studoval, ale vzájemně jsme si ukazovali svoje kompozice a vedli dlouhé debaty. Jeho autoritu jsem vždy ctěl. Na druhé straně se mi od něj dostávalo povzbuzení i kritických poznámek, jejichž oprávněnost jsem uznával. Myslím, že co jsem dělal a dodnes dělám, jak o hudbě uvažuji i jak sám učím, by bez tohoto vlivu bylo nemyslitelné.

dvou rozdílných skladatelských typů a rozdílných tvůrčích temperamentů nakonec ukázalo i překvapivé paralely tam, kde o nich oba (přestože se znali) neměli tušení.

Při práci na knize jsem se od Romana vlastně učil kompozici: přiměl mě vyškrtnout čtyřicet stran, které podle něj narušovaly stavbu celku. A mám se stále co učit! I v tom je mi Roman Berger vzorem – je jen málo lidí (nejen skladatelů) v jeho věku, kteří neustrnuli ve svých stereotypích a kteří se stále pouští do nových objevů a hudebních dobrodružství. Roman Berger je stále lačný nového pozná-

a odplavování, obrátiti jeho proud. Kde jiní lidé stárnou, umělec mládne, a veliké tvůrce a umělce poznáte po tom, že zachovali si do stáří med bláznovství a kvas lehké krve: že sládnou, kde jiní trpknou, že práce a tvorba jejich stala se nakonec hrou a že tanečním krokem jdou k bojům, o nichž mládí jen melancholicky snilo.

Přeji tedy Romanu Bergerovi hodně zdraví do dalších let. Osmdesát nakonec není moc: Elliottu Carterovi je 102 a Leo Ornstein se dožil 108! Před Romanem Bergerem leží ještě mnoho práce, kterou nikdo jiný neudělá.

Jaroslav ŠTÁSTNÝ

Jan Garbarek & The Hilliard Ensemble na Konvergenciách

Festival Konvergenzie sa tento rok začal ambicióznym projektom, ktorý po dvoch dekádach opäť priviedol do Bratislavy jeden z najslávnejších vokálnych súborov a jazzovú legendu. Nórsky saxofonista Jan Garbarek a The Hilliard Ensemble predstavili v rámci prebiehajúceho svetového turné 20. 9. v bratislavskom Dóme sv. Martina svoj aktuálny album *Officium Novum*, ktorý je pokračovaním dlhoročnej úspešnej spolupráce hudobníkov s mníchovským labelom ECM (viac na str. 17-18). Pre Konvergenzie, ktoré viac ako jednorazové promotérské aktivity zaujímajú predovšetkým kontinuálne budovanie komunity interpretov a poslucháčov so záujmom o komornú hudbu, bol tento náročný projekt krokom do neznáma spojeným navyše so značným rizikom. Garbarek i Hilliard Ensemble sú v istom zmysle ikonami hudby 20. storočia, preto do posledného miesta zaplnený dóm možno považovať za dobrú správu o slovenskom publiku. Nesporný organizátorský úspech podporilo kvalitné promotion koncertu, ktoré vypočítavala vynikajúca organizácia a jedna z hudobných udalostí roka na Slovensku mohla začať.

Podobne ako nahrávku i koncert začalo sólo Jana Garbareka na sopránovom saxofóne, ktoré vďaka tmavšiemu zafarbeniu (v kontexte koncertu, kde v jeho hre dominovali viac vysoké polohy, skôr výnimočnejšiemu) a „orientálne“ znejúcim intonáciami predstavovalo sugestívnu introdukcii k programu, ktorý spojil Orient s Okcidentom a anticipoval atmosféru kontemplácie. Tú ešte umocnila úvodná skladba *Ov zarmanali*

(arménsky hymnus na Sviatok krstu Krista, ktorý upravil etnomuzikológ a skladateľ Komitas), v ktorej sa hlasy kvarteta vzniesli ku klenbe katedrály z rozličných miest chrámu. Škoda, že publikum túto prácu s priestorom počas koncertu zažilo už len raz: Jan Garbarek hrajúci v bezprostred-



The Hilliard Ensemble [foto: C. Bachratý]

nej blízkosti a hlasy putujúce gotickou katedrálou predstavovali pre mňa jeden z najintenzívnejších zážitkov večera. Prvá časť hodinu a pol trvajúceho vystúpenia v podstate kopírovala dramaturgiu nahrávky (súbor upravuje poradie skladieb podľa

konkrétneho priestoru) a mal som z nej pocit, akoby sa speváci najmä vyrovnávali s akustikou priestoru. Pre objektivnosť treba tiež povedať, že hlasy Hilliard Ensemble vzhľadom na vek jednotlivých členov už nie sú tým, čím bývali. Kompaktnosť celku, najmä pri polyfonickom vedení hlasov, na-

typ repertoáru a komorný prejav, hodnotiť výkon štvorice britských hudobníkov ako výnimočný. Najmä v krajine, kde ideál mužského hlasu zosobňuje hrdinský tenor. Ako technicky suverénny instrumentalista sa predstavil Jan Garbarek, ktorý sa pri spoločnom hraní i v sólových interlúdiách bez najmenšieho zaváhania pohyboval vo vysokých polohách bez akejkoľvek straty kvality tónu. Hoci nový výsledok spolupráce Hilliard Ensemble a nórskeho saxofonistu originalitou príliš neprekročil koncept predchádzajúcich albumov *Officium* a *Mnemosyne* (azda len v „arménskom“ repertoári, ktorý pre nepripravené európske uši môže znieť trochu netradične), boli viaceré momenty koncertu pre mňa mimoriadne intenzívnymi (a nielen) hudobnými zážitkami. Patrí medzi ne *Litánia* Nikolaja Kedrova (1871-1940), kde k na úvod opakujúcej sa prosbe *Gospodin pomiluj* vytváral Garbarekov saxofón komentáre, ktoré bezprostredne pôsobili svojou lyrickosťou, éterické Komitasove *Surb, surb* (*Svätý, svätý*) alebo temperamentné „swingujúce“ *Aleluja. Nativitas* od Perotina – v podstate jediné náladové vybočenie koncertu z atmosféry pokojnej plynúcej meditácie. Jan Garbarek a Hilliard Ensemble priniesli do Bratislavy hudbu ako „krásnu hru“, ktorej sme sa v umení 20. storočia zriekli v prospech modernistického imperatívu „pravdivosti“ a dôrazu na sofistikovanosť či subjektívnosť výpovede. Akoby čistá krása vo svete, ktorý nás obklopuje, bola hriechom. Mimoriadny koncert Konvergencií ukázal, že to tak nie je.

Andrej ŠUBA

Slovenská filharmónia

Slovenská filharmónia vstúpila do novej sezóny zaujímavým koncertom (10. 9.) so zaujímavým programom a zaujímavými interpretmi. Za dirigentský pult sa postavil Martin Majkút, ktorý sa na Slovensko sporadicky vracia zo svojho nového domova. Našiel ho v Spojených štátoch amerických, kde v súčasnosti pôsobí ako hudobný riaditeľ a šéfdirigent Rogue Valley Symphony Orchestra v Oregone. M. Majkút spolupracoval pred svojím odchodom do zámoria s viacerými slovenskými orchestrami, vrátane súborov starej hudby Musica aeterna alebo Solamente naturali. Pamätám si, aký dojem na mňa urobilo jeho naštudovanie Josquinovej *Missa Pangue Lingua* s Voci Festose na Dňoch starej hudby v roku 2002. Od tých čias som od domácich interpretov renesančnú vokálnu polyfóniu v podobnom naštudovaní nepočul – azda aj preto, lebo zvukový ideál, ktorý sa na Slovensku v tomto repertoári pestuje, je zastaralý a v ničom nezodpovedá hudobnému svetu, ktorý vytvorili The Hilliard Ensemble, A Sei Voci, Orlando Consort alebo The Tallis Scholars. Ale to je iná téma. Dramaturgia

koncertu s westernovým *Ródeom* nestora americkej hudby Aarona Coplanda (1900-1990), koncertom Jozefa Kolkoviča a Brahmovou 2. *symfóniou* na mňa pôsobila prvoplánovo „americký“ a tak trochu ako z kuchyne Čapkovho „psička a mačičky“, no výsledok napokon predčil prvý dojem. V Coplandovej baletnej suite zažiarili hneď v úvodnej časti (*Buckaroo Holiday*) plechové dychové nástroje, ktoré hrali rytmicky i intonačne isto a vo výraze im nechýbal „drive“, bez ktorého toto neoklasicistické dielko s neprepočítanou inšpiráciou Stravinského poetikou nefunguje. Škoda, že túto kvalitu nemala vždy sláčiková sekcia, vďaka ktorej sa niektoré pasáže menili na stupnicové cvičenia bez napätia a švihy. No celkový zvuk orchestra bol vyrovnaný a nástupy vďaka dirigentovmu kultivovanému a presnému gestu bez zaváhania. Nasledujúce *Corral Nocturne* i „ravelovský“ *Saturday Night Waltz* zaujali máľkym priesačným zvukom sláčikov a lyrickou vrúcnosťou. Efektne „rondo“ *Hoe-Down* s napodobnením konského cvalu prinieslo na záver trochu prvoplánového humoru (nepochybujem, že pri

scénickom stvárnení môže fungovať), výsledok však zachránila strhujúca brilantnosť tejto časti. Výborný tip na koncert pre mladé publikum, ja si ale nabudúce prosím suitu *Appalachian Spring*. Vyvrcholením večera, po ktorom som sa už dobrovoľne zriekol zážitku z Brahmsa, bol pre mňa *Koncert pre klavír, sláčikové nástroje a tympany* Jozefa Kolkoviča (1957) so sólistkou *Magdalénou Bajuszovou*. Úvodný kontakt s dielom tohto v USA pôsobiaceho slovenského hudobníka pre mňa predstavoval rozhovor s Vladimírom Godárom, ktorý vznikol pre Slovenskú hudbu a *Deväť prelúdií pre klavír* (CD *Nine Preludes, Silent Tears of Fathers* vyd. Hevhetia, 2007). Práve v tomto virtuóznom diele našiel skladateľ pre svoju hudbu v M. Bajuszovej ideálnu interpretku a to isté možno povedať aj o koncerte, ktorý vznikol v roku 2006 na podnet V. Godára. Kontrácia a virtuozita sólistky, ktoré preklenuli istú immanentnú fragmentárnosť zaujímavej šesťčasťovej kompozície (aditívnosť, kontrasty dosahované technikou strihu, „hýrenie“ nápadmi), pôsobili fascinujúco až magicky a boli pôsobivým do-

tvorením tejto „hudobnej drámy v troch dejstvách“, ako sa o skladbe vyjadril autor. Veľmi ma zaujali časti začínajúce „rockovými“ (alebo minimalistickými) ostinátami a jedna zo sólových klavírných epizód, akási zvláštna „poloimprovizovaná hudba noci“ (akoby Keith Jarrett na okamih vstúpil do súčasnej hudby), ktorá priniesla uprostred prevažujúcej rytmickej pulzácie nesmierne silný moment katarzie. Kolkovičova tvorba prináša do slovenskej hudby bezpochyby novú a osobitú poetiku. Čo dodať? Každému, kto disponuje aspoň trochu sluchu, musí byť zrejme, že M. Bajuszová by sa mala na pôdiu Slovenskej filharmónie objavovať častejšie – ideálne v Bartókových alebo Prokofievových koncertoch. (Osobne túžim v jej podaní po Stravinského *Capricciu*, ale to by som už skutočne asi žiadal priveľa.) K náprave by malo dôjsť čím skôr, inak sa táto klaviristka zaradi k domácim interpretom, ktorých vedenie Slovenskej filharmónie svojou ignoranciou dlhodobu poškodzuje. A nielen ich, ale aj slovenskú hudobnú kultúru.

Andrej ŠUBA

Nedelné matiné v Mirbachovom paláci

Sympatickým vstupom do novej sezóny cyklu nedelných matiné v bratislavskom Mirbachovom paláci bol koncert 5. 9., na ktorom sa v rámci Fóra mladých talentov predstavili víťazky medzinárodných klavírných súťaží.

Zuzana Šabíková má vo svojich 12 rokoch na konte neuveriteľných 18 laureátskych titulov z detských súťaží u nás i v zahraničí (absolútna víťazka Amadea v Brne 2010 a súťaže Camilla Togniho v talianskej Brescii v roku 2009, 1. cena na Millenium Piano v Bukurešti, 2. cena na Chopinovej súťaži v Budapešti 2010, 3. cena na Wiener Pianisten-Wettbewerb 2009 a d.). V našich pomeroch ide o unikátne úspechy, pod ktorými sa okrem klaviristkinho výnimočného talentu a každodennej umeleckej práce podpísalo i znamenité pedagogické vedenie učiteľky Márie Hroncovej zo ZUŠ J. Rosinského v Nitre.

Šabíková zaujala v Mirbachu umeleckým výkonom, ktorý vzbudil rešpekt nielen po stránke klaviristického zvládnutia, ale (vzhľadom k jej mladému veku) aj stupňom interpretačnej zrelosti. Vyzdvihnúť treba najmä prirodzenosť hudobného prejavu spolu so vzácnym zmyslom pre časovú plynulosť a vyváženosť agogické-

ho vlnenia (Chopin: *Nokturno e mol op. 72/1 posth.*), postihnutie dynamických a výrazovo-charakterových odtieňov, perlivú ľahkosť figuratívnej techniky a lomených oktáv (*Allegro assai* z Mozartovej *Sonáty F dur K. V. 332*) ako aj „elektrizujúcu“ rytmickosť (Bartók: *Bulharský tanec č. 6* z cyklu *Mikrokosmos*).

Zuzana Vontorčíková (18) je ďalšou úspešnou žiačkou klavírnej triedy Márie Hroncovej, ktorá ju vedie od roku 2008 (predtým navštevovala ZUŠ vo Vrábľoch). Aj ona má vo svojej zbierke množstvo pozoruhodných ocenení, ktoré žne už od siedmich rokov na domácej i medzinárodnej scéne: 1. cenu v najvyššej kategórii na medzinárodnej súťaži Millenium Piano v Bukurešti (2010), 2. cenu na súťaži Camilla Togniho (2009), tituly absolútneho víťaza na celoslovenských súťažiach Mladí klaviristi v Bratislave (2009), Klavírnej Orave v Dolnom Kubíne (2009) i Mladých talentoch Ladislava Mokrého v Topoľčanoch (2006).

Vontorčíková je klaviristkou s mimoriadnymi virtuóznymi dispozíciami, mohutným hudobným ťahom a zariadením, s ktorým dokáže uchopiť interpretované dielo. Jej talent sa naplno prejavil najmä v strhujúcim

podaní Chopinovej *Etudy cis mol op. 10, č. 4* (v našich končinách skutočne v nevidanom tempe...). V Chopinovej *Balade g mol, op. 23* uplatnila svoje klaviristické danosti, ktoré ju typovo predurčujú k zvládnutiu závažných diel s náročnou architektúrou i „orchestrálnou“ faktúrou. Vontorčíková dokáže rozoznať klavír v celej jeho zvukovej bohatosti a pestrosti, jej spôsob tvorby tónu je jasný a zreteľný, agitáto v dramatických plochách dávkuje postupne, bez neprimeraného afektu, čím dosahuje výrazný gradálny efekt.

Krisztina Gyöpös (17) pochádza z hudobníckej rodiny, od siedmich rokov bola žiačkou jednej z najúspešnejších slovenských klavírných pedagogičiek, Venceslavy Ilievskej na ZUŠ J. Albrechta v Bratislave. Od roku 2007 je mimoriadnou študentkou na Universität für Musik und darstellende Kunst vo Viedni, kde pracuje pod vedením Imoly Joóvej. Súčasne študuje i na Konzervatóriu v Bratislave. Napriek mladému veku patrí na hudobných pódioch k známym tváram. Aj ona je súťažne „ostriehanou“ klaviristkou – k čerstvým vavrínom patria 1. ceny z Wiener Pianisten-Wettbewerb (august 2010) i z Medzinárodnej klavírnej súťaže Zlatka

Grgoševiča pre mladých klaviristov v Záhrebe (máj 2010). Predtým získala najvyššie ocenenia na Mladých klaviristoch v Bratislave (2004), na Klavírnej Orave (2005, absolútna víťazka) a na Klavírnej súťaži P. Kadosu a B. Bartóka v Leviciach.

Na koncerte v Mirbachu sa prezentovala náročným programom z diela Beethovena (*Sonáta c mol op. 13, Patetická*), Chopina (*Brilantné variácie B dur, op. 12*) a Prokofieva (*Diablovo navádzanie, op. 4*). Interpretka dokumentovala vysoký stupeň profesionálnej umeleckej prepracovanosti, technickej zručnosti, vzácneho osobnostného prístupu a zaujatia so zmyslom pre prácu s detailom ako aj postihnutie základných štýlových postulátov.

Všetky tri mladé klaviristky – aj keď sú len na začiatku svojej (potenciálnej) umeleckej dráhy a ešte neokúsili tvrdý svet profesionálneho zápolenia (vrátane súťaží...) – svojimi vystúpeniami presvedčili o nadštandardnej interpretačnej úrovni, ktorá je pri pokračujúcom kvalitnom pedagogickom vedení prisľubom ich ďalších skvelých úspechov i umeleckého napredovania. Držme im v tom palce!

František PERGLER

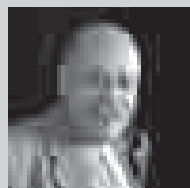
Laureáti Cien Hudobného fondu 2010

Hudobný fond udeľuje každoročne šesť cien v celkovej sume 6 000 € na základe návrhov profesijných združení a odborných komisií. Ocenenia sa uhrádzajú z prostriedkov Hudobného fondu určených na podpornú činnosť a nie sú dotované príspevkami, darmi alebo dedičstvami osobností.

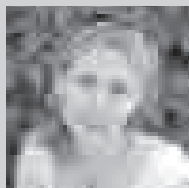
Ceny Hudobného fondu 2010 za významné výkony a dlhoročný prínos v oblasti vážnej hudby, folklóru, jazzu a dychovej hudby slávnostne odovzdajú predstavitelia Hudobného fondu, predseda prof. Vladimír Bokes a riaditeľ Ing. Miloš Kocian 1. 10. o 14.00 hod. v Hudobnom fonde v Bratislave.



CENA JÁNA LEVOSLAVA BELLU:
Roman Berger (kompozícia) za celoživotné dielo



CENA LADISLAVA MARTONÍKA:
František Karnok (jazz) za vynikajúce inštrumentálne výkony vo viacerých jazzových štýloch



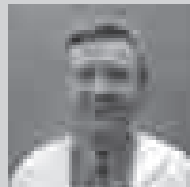
CENA FRICA KAFENDU:
Magdaléna Bajuszová (klavír) za vynikajúce interpretačné výkony s prihliadnutím na CD *Deväť prelúdii pre klavír* J. Kolkoviča (Hevhetia) a *Klavírna tvorba* I. Zeljenku (Diskant)



CENA PAVLA TONKOVIČA:
Marián Veselský (folklór) za dlhoročnú aktívnu tvorivú činnosť pre rozvoj folklórnej hudby na Slovensku



CENA JOZEFA KRESÁNKY:
Miloš Blahynka (muzikológia) za dlhoročný výskum v oblasti dejín, teórie a estetiky opery a hudobného divadla



CENA KAROLA PÁDIVÉHO:
Ivan Trchala (dychová hudba) za celoživotnú úspešnú dirigentskú prácu, spoluautorstvo a iniciatívnu organizáciu 5 ročníkov autorskej súťaže Združenia dychových hudieb Slovenska Novomestská nota

(www.hf.sk)

Benefičný koncert

*v prospech povodňami postihnutej
obce Nižná Myšľa*

Koncert sa koná pod záštitou

*1. podpredsedu vlády a ministra dopravy, pôšt a telekomunikácií SR
Jána Figeľa*

8. októbra 2010 o 18.00 h
v Zrkadlovej sieni Primaciálneho paláca

Vstupné dobrovoľné

ÚČINKUJÚCI:

ANDREA ČAJOVÁ, sólistka opery SND – *soprán*
MONIKA FABIANOVÁ, sólistka opery SND – *mezzosoprán*
MÁRIA HANYOVÁ, poslucháčka VŠMU – *soprán*
DANIEL ČAPKOVIČ, sólista opery SND – *barytón*
PAVOL REMENÁR, sólista opery SND – *barytón*
IVAN RYCHLO, poslucháč VŠMU – *tenor*
MIRIAM RODRIGUEZ BRÜLLOVÁ – *gitara*
ĽUDOVÍT MARCINGER – *klavír*
ULRICH ULMANN – *sprievodné slovo*

USPORIADATELIA:

Magistrát hl. mesta SR Bratislavy, Hudobné centrum,
ZUŠ Bratislava, Vrbenského ul.

Levočské babie leto

Od 1. do 12. októbra sa v Levoči, Poprade a Markušovciach uskutoční ďalší ročník festivalu Levočské babie leto. Toto zaujímavé podujatie je výsledkom entuziazmu manželov Davida Conwaya a Nade Conwayovej. Keď pred niekoľkými rokmi kúpili a zrekonštruovali v Levoči historický dom, rozhodli sa prijsť si do spišského mesta aj svoju záľubu v klasickej hudbe. Aktuálny ročník Levočského babieho leta ponúka počas desiatich dní pätnásť koncertov. Medzi interpretmi možno nájsť viacero renomovaných umelcov, medzi ktorých patrí aj violončelista **Julian Lloyd Webber**. Ten sa predstaví ako sólista so **Štátnou filharmóniou Košice** v Elgarovom violončelovom koncerte i ako komorný hráč v dielach Debussyho, Faurého, Delia a Rachmaninova. Britskú scénu klasickej hudby budú reprezentovať aj klavirista **Jonathan Powell** a **Ensemble Holywell** so skladbami u nás neznámych anglických autorov Johna Wilsona a Johna Irelanda. Zaujímavosťou Powellovho recitálu je kompletne naštudované Suchoňovo cyklu *Kaleidoskop*, ktorý zaznie aj v Bratislave v rámci mirbachovských matiné organizovaných Hudobným centrom. Do Levoče sa hudobníci zjavne radi vracajú, čoho dôkazom je aj opätovné účinkovanie klaviristov **Iva Kahánka**, **Tomasza Kamieniaka** a známeho **Stamicovho kvarteta**. Svoju premiéru bude mať na festivale ukrajinské **Kvarteto Post Scriptum**, ktoré okrem samostatného koncertu uvedie s J. Powellom na Slovensku málo známe kvintetá Arnolda Baxa a Edwarda Elgara. Slovenských hudobníkov budú v Levoči zastupovať **Aperta trio** (**Ronald Šebesta**, **Jozef Lupták** a **Nora Skuta**) a vo Francúzsku pôsobiaca organistka **Monika Melcová**, ktorá odohrá recitál s flautistom **Olivierom Bénichouom**. Vyvrcholením podujatia bude účinkovanie **Barokového orchestra Európskej únie** pod taktovkou legendárneho **Tona Koopmana**. Tento koncert si vďaka spolupráci festivalov Levočské babie leto a Konvergenzie budú môcť vypočuť aj bratislavskí milovníci klasickej hudby 13. októbra v Klariskách. Podrobný program festivalu možno nájsť na stránke www.lbfestival.eu.

(aj)

Dni starej hudby – Musica religiosa

15. ročník, 1.–14. júna, Centrum starej hudby, Bratislava

Dni starej hudby majú za sebou jeden z najúspešnejších ročníkov. Zameraním na sakrálnu hudbu stredoveku a renesancie aspoň čiastočne vyplnili vákuum, ktoré v tomto repertoári na Slovensku dlhodobo panuje, čím festival opäť potvrdili status jedinej stabilnej platformy pre uvádzanie starej hudby na našich pódioch.

Festival otvorila latinská svätá omša s gregoriánskym chorálom, v rámci ktorej sa vo Farskom kostole Sv. Jána z Mathy predstavila **Schola Gregoriana Bratislavis** pod vedením **Milana Kolenu**. Na dramaturgii spolupracovala slovenská hudobná medievalistka Eva Veselovská, ktorá zostavila hudobné časti liturgie z pamiatok *Bratislavského misálu* / *Bratislavského antifonára*, tzv. *Hanovho kódexu*. Poohliadnutím do hudobnej minulosti Slovenska bolo aj vystúpenie **László Dobszaya** so súborom **Schola Hungarica**, ktorí zostavili svoj program rovnako z prameňov pochádzajúcich z územia Slovenska (*Bratislavský*

dokážu vystopovať korene mariánskej zbožnosti v uctievaní sumerskej a babylonskej Ištar, egyptskej Isis, maloázijskej Kybéle či rímskej Magna Mater. Tento repertár ma príliš neoslovuje, no toto je recenzia na koncert, nie teologická dišputa... Koncert speváčok súboru **Ligeriana** (2. 6.) v Jezuitskom kostole sprevádzal chaos v predvedení i v programe. Na môj vkus si pričasto udávali tón ladičkou, akoby si nemohli zapamätať nasadenie každej skladby. Intonačné problémy vznikali aj pri otáčaní nôt, čo pôsobilo dosť amatérsky, a jednu zo skladieb museli hudobníci dokonca začať odznova, lebo sa im nepodarilo správne nasadiť tón.

hoci v texte programu rozdelenie na hlasy chýbalo. Oveľa lepšie ako motetá pôsobili štyri skladby z *Cantigas del Alphonso X. el Sabio*, kde tanečný rytmus pomohol určiť i správne tempo. Prvú zo skladieb spievali tri speváčky unisono so sprievodom harfy a priečnej flauty. Na týchto dvoch nástrojoch zazneli aj tri motetá. Prvá skladba bola zaujímavá, druhá nepriniesla nič nové a tretia už nudila. **Estelle Boisnardová** hrala na drevenej priečnej flaute nevýrazne, plocho a akoby bez fantázie. **Carole Matrasová** mala k dispozícii gotickú harfu (22 strún, rozsah tri oktávy od A po a²) z javora, jej vinou však nástroj takmer vôbec neznel. Nepolo-



La Roza Enflorese [foto: V. Slaninka]

misál I, *Bratislavský antifonár* I a *Kódex Anny Hannsen Schumanovej*). Prínosom obidvoch koncertov bolo, že gregoriánsky chorál i polyfónia v nich zazneli v rámci pôvodného liturgického kontextu. S mimoriadnym záujmom verejnosti sa stretol aj do posledného miesta zaplnený záverečný koncert *Ruského patriarchálneho zboru* (dir. **Anatolij Grindenko**). Výsledkom dlhobej absencie tohto repertoáru na Slovensku nebol len veľký záujem publika, ale žiaľ aj skutočnosť, že sa redakcii nepodarilo získať recenzentov na spomínané koncerty.

Ensemble Ligeriana

Mariánsky kult podnietil v 12. a 13. storočí v Európe (s výnimkou kráľovstiev Longobardov, Vizigótov a Okcítanie) vznik množstva skladieb. Kým svedectvá apoštolov a evanjelistov na túto tému mlčia, historici

V motetách s latinským i francúzskym textom nebol nikdy uvedený názov tenoru ani jasne oddelený text tripla, moteta a tenoru. Napríklad moteto *In mari misere* z *Roman de Fauvel* by malo byť uvedené ako *In mari misere – Manere*, z čoho je jasné, že ide o dvojhlasnú skladbu. Podľa francúzskych edícií je zaužívaná nomenklatúra motet z 13. storočia nasledovná: quadruplum, triplum, duplum (alias motetus) a tenor. A takto to má byť aj v textoch. Tempá skladieb sa mi zo začiatku zdali pomalé, dikcia nevýrazná, drobné kolízie boli skôr pravidlom. V priebehu koncertu sa speváčky predsa len rozospievali a zlepšilo sa i tempo (moteto *Sophia – O quam pulcra – Magi videntes*, tenor neuvedený). Aj moteto *Stirps regalis – Glorioso Domine* (tenor neuvedený) malo už správne tempo prvého rytmického modu. Najskôr zaznel *a due* motetus, potom sa pridali tenor a triplum. Bolo to čitateľnejšie,

žila ju totiž na akustickú podložku, ktorá by nástroju pridala rezonanciu a farbu, ale na rozkladaciu stoličku z bukového dreva, stojacu navyše na mramorovej dlážke. *Plange castella misera* zahrála E. Boisnardová ako sólo na flaute. V nej mala možnosť uchvátiť publikum vášnivým výrazom, mali tiecť slzy – nič také sa ale neudialo. Presvedčivejší výraz dosiahla **Katia Caré** na kamzíčom rohu, ktorá uviedla *Rotruenge nouvelle* naspamäť a suverénne, oveľa hlbší zážitok sprostredkovala C. Matrasová vo *Virga Jesse*, v ktorej sprevádzala vlastný spev na gotickej harfe, čo je nesmierne náročné, no kedysi to bolo celkom bežné. V tretej skladbe sa na pozadí bourdonu sólovo predstavila **Estelle Filerová** so zaujímavým, no dosť malým hlasovým fondom. Posledná z *cantigas* bola akoby z iného súdka: E. Boisnardová, ktorá tak nezáživne hrala na priečnej flaute, úplne očarila španielskymi gajdami. Žena a gajdy?

U nás na Slovensku na gajdách hrávajú výlučne muži. Útla žienka hrala na španielskej sopranovej gaita nalakovanej na čierne a s krásnym, veľkým modrým mechom. Nevedel som si predstaviť, že by gajdy mohli niekedy zaznieť v kostole, no na záver tohto koncertu to bola najkrajšia a úplne bezchybná skladba.

La Roza Enflorese – sefardské duchovné piesne

Po koncerte súboru **La Roza Enflorese** v Dvorane VŠMU (6. 6.) som započul nadsený rozhovor dvojice z publika: „*To bola perfektná jamsession!*“ Najväčší podiel na tomto „jazzovom“ dojme z koncertu mal nespornie gitarista **Philippe Malfeyt** – no v rukách nemal elektrickú gitaru, ale arabskú lutnu *al-úd* (nástroj bol ako ho poznáme dnes, no v minulosti vyzeral inak) a renesančnú vihuelu da mano. Inštrumentálne skladby boli „jammovaním“ poznačené najviac: voľná jazzová improvizácia, akcenty na ľahkých dobách, akcentované trioly – to všetko sú všeobecne známe jazzové a rockové výra-

a množstvo fioritúr nesmierne ľahko, prirodzene, čisto a s jasnou dikciou. V jej prejave, asociujúcom orientálnu atmosféru, pulzoval jemný rytmus. V programe boli uvedené *Sefardské duchovné piesne*. V sefardských coplas je duchovnosti poskromnejšie, okrem nich boli v programe aj tri aškenázske jidiš piesne v ladino (veľmi známa *Jerusalajim Gold*, tu ako *Yerushalaim de oro a Fiastaremos*), na mile vzdialené sefardským stredovekým romancám. Podobne numerická pieseň s mnohými opakovaniami z *Hagady šel Pesach* nie je sefardská romanca, ale aškenázska jidiš naratívna pieseň pre poučenie detí. Tieto lacné napodobeniny boli pre publikum ťahákmi. Úpravy boli dosť voľné, pôvodný bol iba vokálny part. Inštrumentalisti improvizovali väčšinou jednoducho nad ostinatým basom, niekedy sa pridal tretí hlas, no nie kontrapunkticky, ale voľne (melodicky) a výsledok nebol harmonicky celkom jasný. Publikum však prijalo túto zmes spontánne a s nadšením. Keby bol súčasťou dramaturgie crossover, tento súbor by bol najlepšou voľbou. Ako k tomu však prídu milovníci starej hudby? Môžu si

mezzosoprán pôsobil trochu romanticky, no úplne čistý soprán bez vibrata (akým sa nemôže pochváliť veľa súborov) spieval s inštrumentálnou ľahkosťou. Keby bol celý koncert na úrovni prídavku (*Žalm 150*), dal by sa hodnotiť len superlatívami. Příkladne vyznelo aj Hasslerovo *Aleluja* s krásnymi fioritúrami v sopráne. Speváci spievali striedavo na chóre a dole pred publikom. Dynamický rozdiel nebol takmer žiadny, čo bolo veľmi zaujímavé, rozdiel bol vo farbe. Zvuk z chóru mal lepší dozvuk, zvuk z pódia bol kontaktný. B. M. Willi hrala ricercary a toccaty oboch Hasslerov na dvoch pozitívoch. Pozitív vpredu pred oltárom bol osemstopový s mechom na šliapanie. Takýto nástroj je vynikajúci na continuo, môžete ho postaviť hoc aj na hradné nádvorie bez elektrickej zásuvky, je úplne nezávislý. No je vhodný výlučne na continuo a vonkoncom nie na sólovú hru! Prečo? Jeho vzduchové zariadenie totiž neposkytuje dostatočne veľký a stabilný tlak vzduchu. Rýchle pasáže v diskante sú potom podladené a drevené píšťalky krytu nevydávajú kvalitný profilujúci tón. Ak je hustá faktúra aj v base, mech nestačí zásobovať vzduchom všetky píšťalky rovnako a pozitív distonuje. Je tu aj iná záľudnosť: intenzívne šliapanie mechu prirodzene naruša telesné vnímanie metra skladby. Pozitív, umiestnený vzadu, mal podobné problémy, hoci bol viacstopový. *Toccata in e* Hansa Lea Hasslera znela *al fresco*, nejasne, jednotlivé úseky sa striedali bez jasného zámeru, v hlbších polohách boli úplne nezreteľné a nevyrazné. Hassler písal vo svojich skladbách témy v pólóvých notách a rozpísané tričky v kadenciách v šesťnástinách. Pólóvé hodnoty nesmú byť také pomalé, žeby sa stratil ich súvis, rýchle kadencie a tokátové úseky zase také rýchle, aby stratili zreteľnosť a výraz. Ako toto všetko zosúladiť v jednej skladbe? Verím, že B. M. Willi vie hrať lepšie a že na čembale by zahrála tieto skladby bravúrne, no na pozitívoch bol jej výkon limitovaný. Nie je totiž kláves ako kláves! Ak sa niekto naučí skladbu na čembale, výsledok na organe ešte nie je zaručený. Úžasný výsledok za akýmkolvek nástrojom mal azda len Gustav Leonhard. Poslucháči prijali renesančnú hudbu priaznivo a s nadšením a vynútili si prídavok, ktorý bol taký, aký mal byť celý koncert: virtuózný a plný napätia...

Vladimír RUSÓ

Trio Mediæval

Netušil som, že práve na Dňoch starej hudby zažijem udalosť, ktorú by som z osobnej perspektívy neváhal nazvať „koncertom roka“. Stalo sa tak 8. 6. v koncertnej sieni Klarisky, kde vystúpilo renomované trio nórskych speváčok (aktuálne v zložení **Berit Opheim Versto**, **Linn Andrea Fuglseth** a **Torunn Østrem Ossum**) v spolupráci s hráčom na bicích nástrojoch **Birgerom Mistereggenom**. Odpoveď na otázku, prečo zážitok z tohto koncertu prekonal všetko, čo som v poslednej dobe počul z našich koncertných pódii, som nemusel hľadať dlho. Nebolo v ňom totiž ani stopy po rutine. (Myslím tej, s ktorou sa človek – najmä ak je preňho písanie o hudbe jedným zo zdrojov

obživy – stretáva počas bežnej koncertnej prevádzky a ktorá značne otupuje schopnosť vychutnávať bezprostredné pôsobenie hudby a radosť z nej.) Možno vďaka trojici dokonale zladených, prirodzene a čisto znejúcich ženských hlasov, možno vďaka repertoáru, ktorý mi je blízky, či forme jeho prezentácie, som celý večer dokázal vnímať hudbu čisto emocionálne, bez toho, aby moja myseľ blúdila „kdesi mimo“, snažiac sa analyzovať, porovnávať, hodnotiť... Program koncertu tvorili dva typy repertoáru: v prvom rade to boli nórské ľudové piesne doplnené ukážkami z anglickej stredovekej vokálnej polyfónie (spievanej v latinčine, keďže išlo o duchovnú hudbu), čo bolo z hľadiska štýlovej pestrosti šťastným riešením. Pravdaže, ani v jednom prípade nemožno hovoriť o „autentickom“ prejave, no o ten sa interpreti ani nepokúšali. Navyše pri stredovekej polyfónii, určenej prednostne mužským hlasom, to ani nebolo možné. Anonymné sakrálné skladby z 13. a 14. storočia však vyzneli v podaní tria nesmierne kultivovane a pôsobivo. Ani v prípade nórskych ľudových piesní nešlo o autentický tvar (táto hudba je prevažne jednohlasná), ale o štylizácie, ktoré v mnohom čerpajú z tradície škandinávskych sláčikových hudieb, typických svetlým zvukom, harmonickou priezračnosťou a často vrtošivou rytmickou pulzáciou. Komponované aranžmány (v prípade ľudových piesní – balád, uspávaniek i rezkých tanečných pesničiek – interpretovaných výhradne spamiť) boli skvele posadené na polohu troch hlasov a vkusne doplnené bicími nástrojmi a hrou na drumblach pôsobili úžasne bohatou a variabilne. Ani náznak jednotvárnosti či opakovania aranžérskych nápadov. Zaujímavé prekvapenie priniesol napríklad úvod druhej polovice koncertu, keď speváčky využili priestor kostola a z rôznych miest si navzájom odpovedali v tradičných severských „húkaniach“, používajúc kovové biele nástroje (vznútili na princípe flexatónu, no naladené vždy na jediný tón).

Každá zo speváčok má za sebou kvalitnú prípravu a bohaté skúsenosti v oblasti starej, ale aj súčasnej hudby, a prirodzene aj vo folklóre. Individuálne ich hlasy možno neboli zvlášť výnimočné (v zmysle charakteristického zafarbenia), no v trojici sa im vyrovná len máločo. A nešlo len o perfektný intonačný a rytmický súlad; štvorica nórskych hudobníkov priniesla čosi navyše. Azda najsilnejšie som si to uvedomil počas jedného z prídavkov, piesne *Nu solen går ned*, nádhornej večernej modlitby, snáď aj vďaka tomu, že mi moja chabá švédčina dovolila pochytiť čo-to z významu nórskoho textu a v istom zmysle akoby duchovne splynúť s interpretmi. Myslím však, že k niečomu podobnému mohlo v ten večer dôjsť u každého z prítomných bez ohľadu na jazykovú výbavu. Koncert Trio Mediæval bol po každej stránke exkluzívnou udalosťou, takže ostáva dúfať, že sa aj v budúcnosti nájde sponzor, vďaka ktorému si toto zoskupenie bude môcť popri koncertovaní vo Viedni či Budapešti znova „odskočiť“ aj do Bratislavy.

Robert KOLÁŘ



Ensemble Ligeriana [foto: K. Zajíčková]

zové prostriedky. Nehovoriac o akordickej hre, ktorá nemá s vihuelou veľa spoločného! Mal som dojem, akoby Malfeyt práve prišiel z káhirského baru. **Thomas Baeté** hral na krásnej malej stredovekej fidule a na veľkej barokovej francúzskej sedemstrunovej basovej gambe podľa N. Bertranda. Medzi týmito nástrojmi ležia celé stáročia a delia ich aj rozdiely v kultúre! Ako môžu spolu znieť v jednom programe? Sólovo na gambe hral jedinýkrát, fantáziu či improvizáciu na tému *Ija mia*. Baeté však sláčikom struny len štekľil, hral *sempre piano* a jeho hudobná reč nebola celkom zreteľná. **Bernard Mouton** hral na zobcových flautách (bas, tenor, alt a soprán) a na kornamuse (v programe bol nesprávne uvedený krumphorn). Po predchádzajúcom koncerte muselo byť zrejme, na akej vysokej umeleckej úrovni ovládal svoje nástroje. Väčšinou hral spamiť, jeho výraz bol suverénny, živý, rytmický, tvoril krásny tón a každá z jeho melodických fráz predstavovala vášnivú kreáciu. Hral bez akéhokolvek zaváhania a úplne suverénne. Jeho vklad do prejavu súboru je veľmi cenný. Speváčka **Edith Saint-Mardová**, stmelujúca celý súbor, spievala náročné módy s hiátom

len vzdychnúť: „*Musica antica, quo vadis?*“ Tento trend potvrdil aj nasledujúci koncert nórskoho **Tria Mediæval**, pri ktorom bolo v bulletine napísané: „*Dnešná prezentácia stredovekej hudby sa dramaticky odlišuje od jej pôvodného kontextu (...) Nie je možné vedieť, ako znela táto hudba v stredoveku (...) V predvedeniach stredovekej hudby je množstvo dohadov (...) súčasné uvádzanie stredovekej hudby dáva slobodu imaginácii a toku nápadov, ako v prípade kreácií súčasnej hudby.*“

Lutherská hudba rudolfínskej Prahy

Vystúpenie **Societas incognitorum** a **Barbary Marie Williovej** vo Veľkom evanjelickom kostole (11. 6.) bolo našťastie koncertom bez „aktualizácie“. Kvinteto spevákov a hráčok na organovom pozitíve predniesli skladby Jacoba Hasslera, Hansa Lea Hasslera a Johanna Knofela – renesančné polyfonické kompozície bohaté na figuratívne pasáže a časté kadencovanie. Speváci zaujali komorným prejavom. Tri mužské hlasy boli harmonicky vyrovnané,

Slovenský festival umenia Hudba Enave

Pacta klaviersmen triu

Piatok 8.10.

18:00 hod. koncertná sieň ZUŠ M. Schneidera – Trnavského, Štefánikova 2, Trnava
Daniela Velnáková – klavír • František Török – husle • Ján Slávik – violončelo
Felix Mendelssohn Bartholdy • Peter Zagar (premiéra) • Franz Schubert

Sobota 9.10.

16:00 hod. koncertná sieň ZUŠ M. Schneidera – Trnavského, Štefánikova 2, Trnava
KLAVÍRNE TRIO ISTROPÓLIS

Katarína Gročová-Brejková – klavír • Juraj Tóthka – husle • Katarína Černá-Zajacová – violončelo
Bohuslav Martinů • Lukáš Borzák (premiéra) • Dmitrij Šostakovič

18:00 hod. koncertná sieň ZUŠ M. Schneidera – Trnavského, Štefánikova 2, Trnava
TRIO BERGER

Ladislav Fančovič – klavír • Branislav Dugovčič – klarinet • Ján Slávik – violončelo
Ludwig van Beethoven • Roman Berger • Johannes Brahms

Nedela 10.10.

16:00 hod. Slovenský národný múzeum – Hudobné múzeum, Kaštieľ v Dolnej Krupke
PIANO TRIO FACES

Ladislav Fančovič – klavír • Iveta Prietaková – husle • Boris Bóňa – violončelo
Ludwig van Beethoven • Martin Liska (premiéra) • Peter Iľáč Čapkovič

18:00 hod. Slovenský národný múzeum – Hudobné múzeum, Kaštieľ v Dolnej Krupke
Vladimír Godár – klavír • Peter Hamar – husle • Ján Slávik – violončelo
Petra Nosková – mazzocotteri

Ludwig van Beethoven • Ján Štefánik (premiéra)

Program a vstupenky: Hudobné centrum Antares, Štefánikova 6, 033 534 32 61

Cena vstupenky: 5 €, študenti a dôchodcovia: 4 €

Fikcia: Franz Liszt ako Slovák

Jana LENGOVÁ

Fikcia či nové prevratné poznatky? Túto otázku si musí položiť azda každý čitateľ, ktorému sa dostanú do rúk publikácie Miroslava Demka o geniálnom klavírnom virtuóзовi a skladateľovi Franzovi Lisztovi (1811–1886), v slovenských hudobných dejinách známemu aj svojím výnimočne blízkym vzťahom k Bratislave.



F. Liszt okolo roku 1860, portrét Franza Hanfstaengla [foto: archiv]

Od roku 2003 vydal Dr. Miroslav Demko niekoľko publikácií s lisztovskou problematikou, v predkladanom príspevku sa chcem podrobnejšie venovať dvom prácam: *Stratený syn Slovenska Franz Liszt* (Bratislava, 1. vyd. 2003, 2. vyd. 2008) a *Cyrilo-metodské oslavy v Ríme roku 1863 a Franz Liszt* (Bratislava 2008). Demko si stanovil za cieľ skúmať identitu a pôvod Franza Liszta a priblížiť tohto veľikána nielen ako klaviristu, skladateľa a dirigenta, ale aj ako spisovateľa,

politika a intelektuála. Východiskovou tézou je prezentovať Franza Liszta ako etnického Slováka, navyše v kontexte s politikom riešenia slovenskej otázky v Uhorsku v 19. storočí.

Vytváranie novodobých mýtov?

Je evidentné, že autor prečítal úctyhodné množstvo literatúry, čo možno usudzovať z poznámkového aparátu i častých voľných citátov, no je rovnako evidentné, že autorovej bohatej fantázií chýba elementárna historická korekcia. Odhaľuje široké súvislosti európskych kultúrno-politických dejín a zvlášť dejín Rakúsko-Uhorska, do ktorých zasadzuje osudy „svojho“ Franza Liszta ako prenasledovaného Slováka-Uhra. Osobnosť Franza Liszta slúži Demkovi ako konštrukt, preto účelovo selektuje a prispôsobuje si historické fakty, aby dosiahol zhodu so svojou fixnou ideou. Pre svoje nové tvrdenia nepotrebuje dôkazy, je to len fikcia, kde možno svojvoľne zameniť výmysel a historický fakt alebo dať ich do ľubovoľných súvislostí. Keby Miroslav Demko považoval svoje lisztovské publikácie iba za fikcie, bolo by to v poriadku. Lenže tak on, ako aj časť verejnosti ich prijímajú ako seriózne hudobnohistorické práce, ako literatúru faktú. V tom prípade však pri hodnotení musia platiť iné kritériá. Jednou z hlavných úloh hudobnohistorickej vedy je zisťovanie a verifikovanie historických faktov, ako aj prehodnocovanie starších poznatkov a nastoľovanie novej paradigmy poznania. Proces prehodnocovania starších poznatkov je plne legitímny za predpokladu, že predkladané dôkazy sú vedecky vierohodné a relevantné.

Ak teda chceme posudzovať knihy Miroslava Demka o Lisztovi ako serióznu hudobnohistorickú literatúru, potom ich základným problémom je absencia vedeckej metodológie: ide o chybné čítanie pôvodných textov či prameňov a následný chybný výklad, nerozlišovanie medzi historickými faktami, hypotézami a fikciami, čo v spojení so selektívnosťou spravidla vedie ku konfúznym komentárom. Historickým skutočnostiam sa podsúvajú pochybné vymyslené kontexty a za zdanlivo novými, ba prevratnými tvrdeniami sa v skutočnosti skrývajú takzvané krátke spojenia. K tomu všetkému pristupuje ešte množstvo faktických chýb v texte. Úprimne povedané nechápem, aký cieľ sa sledoval týmto hrubým zavádzaním odbornej i laickej hudobnokultúrnej verejnosti.

K otázke etnicity

Miroslav Demko v svojich knihách na viacerých miestach tvrdí, že materinskou rečou Franza Liszta bola slovenčina, že Liszt a jeho rodina hovorili po slovensky, že Lisztova matka bola slovenská slúžka alebo že Lisztov starý otec Georg Adam List bol váženým učiteľom vo Sv. Jure pri Bratislave, navyše prenasledovaný pre svoje slovenské presvedčenie. Žiadne z týchto tvrdení nevie Demko doložiť nijakým prameňom alebo archívnym dokumentom, žiadnou korešpondenciou či zmienkou v sekundárnej literatúre. Jeho tvrdenia sú preto historicky neverohodné, sú vymyslené.

O tom, že etnicky bol Franz Liszt nemeckého pôvodu, priniesol už v 30. rokoch 20. storočia spoľahlivé vedecké dôkazy na základe štúdia archívnych dokumentov slovenský historik Vsevlad J. Gajdoš. Z nich jednoznačne vyplýva, že materinskou rečou Lisztovho otca Adama Liszta (1776–1827) bola nemčina (*lingua Germanus*), teda bol aj nemeckej národnosti. Záznam o narodení Lisztovej matky Marie Anny Lagerovej (1788–1866) v matrike *Geburts-Buch* na fare v rakúskom Kremsi takisto vylučuje Demkovo tvrdenie. Starý otec Georg Adam List (1755–1844) nikdy nežil vo Sv. Jure (St. Georgen) pri Bratislave, ale v rokoch 1794–1801 v St. Georgen (Sv. Jur) pri Eisenstadte. Rakúsky historik Felix Tobler na základe výskumu v Burgenlandskom krajinskom archíve v Eisen-

stadte a v Diecezálnom archíve v Győri uvádza aj detaily o jeho pôsobení ako učiteľa (Schulmeister) a notára práve v St. Georgen pri Eisenstadte. Jediné Lisztova stará matka Barbara Slezacková z Rusoviec by mohla byť hypoteticky slovanského, prípadne aj slovenského pôvodu.

Je všeobecne známe, že predkovia Franza Liszta si písali priezvisko nemeckým pravopisom ako List. Prvým, kto si začal písať priezvisko Liszt maďarským pravopisom, bol otec Adam Liszt. Najstaršie zachované archívne pramene k predkom Franza Liszta z otcovej strany sú zo začiatku 18. storočia, z matkinej strany z polovice 17. storočia. V etymológii priezvisk dominujú nemecké tvary (u ženských priezvisk v pôvodnom tvare bez prechýľovania). Najstarší známy Lisztov predok Sebastian List mal dve manželky s rodným menom Anna Maria Rothová a Christína Sándorová (maďarský pôvod?), ďalšie dve manželky Georga Adama Lista mali rodné mená Barbara Weningerová a Magdalena Richterová. Rodné meno matky Barbary Slezackovej patrí taktiež do tejto línie: Maria Düringová. Predpokladá sa súvis priezviska List a nemeckých kolonistov. Priezvisko List bolo medzi Nemcami bežné, napríklad významný nemecký ekonóm 19. storočia sa tiež volal Friedrich List (1789–1846) a jeho dcéra Emilie Listová (1818–1902) bola priateľkou klavírnej virtuózky Clary Schumannovej. Dokazovať Lisztovu slovenskú identitu na základe etymológie priezviska, resp. slovenského slova list je slepá ulička.

V porovnaní s Demkovými knihami predstavil slovenský historik Pavel Horváth roku 1997 korektný a aj v zahraničí dosiaľ neznámy objav, že koncom 18. storočia pôsobil Lisztov starý otec Georg Adam List v Bratislave ako učiteľ a hudobník. Týmto sa jedinečne vyplní dosiaľ biele miesto v biografii Georga Adama Lista v rokoch 1790–1794. Tento fakt a rovnako aj známe skutočnosti, že Adam Liszt študoval v Bratislave a ako klerik vo františkánskych kláštoroch v Malackách a Trnave, poukazujú síce na súvislosti Lisztových predkov s našim územím, čo je pre nás iste potešiteľné, ale nie sú žiadnym dôkazom Lisztovej slovenskej etnicity.

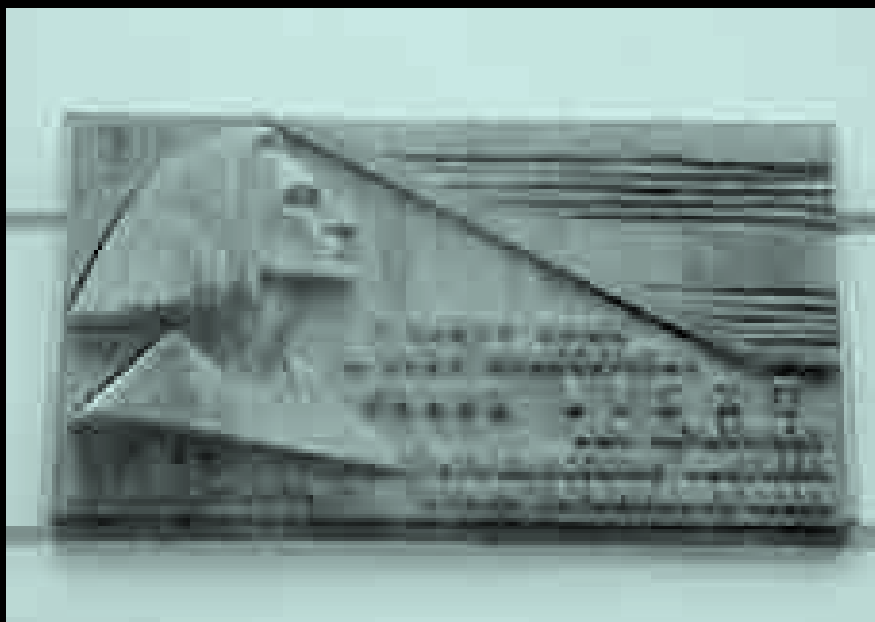
„Ó, moja divoká a vzdialená vlasť!“

V Demkových knihách sa vyzdvihuje slovenská a slovanská problematika tak, že citáty sú často vytrhnuté z kontextu. „Ó, moja divoká a vzdialená vlasť! Ó, moji priatelia!“ (*Stratený syn Slovenska*, 2003:40) – Toto Lisztovo zvolanie v liste Marii d'Agoultovej z Bratislavy, keď sa tu, to znamená opäť aj na pôde bývalého Uhorska, v dňoch 18. až 22. decembra 1839 po dlhom čase opäť zdržiaval a koncertoval, je pre Demka potvrdením, že Liszt za svoju domovinu považoval Bratislavu a územie dnešného Slovenska. Demko už ale nespomína celý obsah Lisztovej korešpondencie grófkou d'Agoultovej z decembra 1839 z Bratislavy. Liszt tu napríklad píše, že bol na slávnostnom *díner* u grófa Battyányu, kde sa zoznámil aj s grófom Štefanom Széchenyim, nazývaným pre jeho význam v maďarskom národnom hnutí „najväčším Maďarom“ a podľa Lisztových slov „láskavým, vynikajúcim mužom“, že na koncertoch mu publikum maďarsky volalo na slávu „Éljen!“ (Nech žije!), že na koncerte 20. decembra 1839 v bratislavskom mestskom divadle ohromný aplauz zožal práve za Rákociho pochod, považovaný za hudobný symbol maďarstva, a že v deň odchodu raňajkoval u grófa Kazimíra Esterházyho a spolu s ním a ďalšími maďarskými aristokratmi, grófmí Zichyovcami, Festeticom a barónom Bélom Wenckheimom, cestovali v štyroch kočiaroch do Pešti. Potom vnímame osobnosť Franza Liszta kontextuálnejšie a v inom svetle, ako ju skicujú Demkove knihy.

Lisztov výrok „*Je suis Hongrois*“ nemožno prekladať ako „Ja som Slovák“. Ide o čirý voluntarizmus. Možno to korektné preložiť len ako „Ja som Uhor“ alebo „Ja som Maďar“. V slovenskej literatúre sa v tom čase už diferencovalo. Len na okraj spomeniem napríklad *Národné spievanky* Jána Kollára (Budín 1834, 1835), ktoré vyšli pár rokov pred inkriminovaným Lisztovým výrokom. V druhom diele o národe, reči a cudzincoch (2. vyd. 1953/2:195–213) tu čítame: „*Slováci, Slováci, všetci ste jedni*“; „*Nepuojdem ja horou, ja sa bojím Uhrov*“ (tu v zmysle Maďari); „*Maďari, Maďari, ja chcem byť Slovenka*“; „*Náš národ slovenský jesti starobyľ*“ (slovenský tu v zmys-

le slovanský); „*V Uhřích jsou mnozí Slováci*“ (tu význam Slovania); „...*Maďar, Slovák pod těžkým jhem pláče, podrobil se dvoru rakouskému*...“. Do Kollárových *Národných spievaniek* je ako anonymná zaradená aj báseň Sama Chalupku *Nad Tatrou sa nebo kalí*, v ktorej básnik píše: „*Váh i Hron Slovensko roší, / Slováci doň slzy roní* [...] / *čiste Váh i Hron pobeží / spevným polom Slovákovým*.“ V tomto období už slovenskí intelektuáli – a nielen oni – zdôrazňovali: „*Som Slovák*.“ Iná je oficiálna štátna ideológia uhorskej vlády v 19. storočí do roku 1918, podľa ktorej všetci štátni príslušníci Uhorska – aj v zmysle národnej príslušnosti – boli Uhri. Táto zložitá otázka, kde šlo o presadzovanie idey jednotného maďarského politického národa, sa už stala predmetom mnohých štúdií aj kníh, ktoré sú užitočnou lektúrou k tejto téme.

V tomto kontexte nemožno obísť ako dôležitý prameň mienku dobovej slovenskej tlače v 19. a na začiatku 20. storočia, kde sa pozoruhodne spomína aj činnosť Franza Liszta a jeho grandiózne úspechy, avšak bez toho, aby sa tu nejakým spôsobom riešila jeho údajná slovenská etnicita (okrem iného *Slovenské národné noviny*, 1845; *Orol tatránski*, 1847; *Národné Noviny*, 1886, 1895, 1900; *Slovenský týždenník*, 1905; *Slovenská čítanka*, 1911). Práve naopak Liszt sa spomína ako krajan alebo ako maďarský skladateľ, ale inej krvi. *Slovenské ľudové noviny* roku 1911 (roč. 2, č. 43, 27.10.1911, s. 6) v glose s názvom *Storočná pamiatka narodenia Franca [sic!] Liszta*



Pamätná tabuľa na paláci Leopolda de Pauliho na Ventúrskej ulici v Bratislave [foto: archív]

napísali: „*Z príležitosti storočnej pamiatky narodenia svetochýrneho hudobného umelca, Franca [sic!] Liszta, narodeného v mestečku Raidingu (stol. mošonská) dňa 22. októbra usporiadané boli v hlavnom meste [rozumej Budapešť – pozn. J. L.] veľké slávnosti. Jeho pamiatku oslavovali: peštianska opera, hudobná akadémia a iné hudobné spolky. Liszt celý svoj život strávil v cudzozemsku, maďarsky ani nevedel, darmo ho teda vyhlasujú Maďari za umelca maďarského, už aj preto, lebo jeho otec bol za dunajský Nemec*.“ Ak by naši predkovia považovali Franza Liszta za Slováka a chceli by zdôrazniť Lisztovu slovenskú etnicitu, tak by svoj príspevok k storočnici narodenia svetochýrneho génia iste koncipovali inak. Pod konštatovaním, že Liszt maďarsky nevedel, treba v zmysle textovej kritiky prameňov v porovnaní s inými poznatkami rozumieť, že Liszt mal v maďarčine len elementárne znalosti.

„Ej, už sa na tej hore“ versus „Dies irae“

Jednou z najväčších Demkových mystifikácií je preklad Lisztovho diela *Totentanz* ako *Slovenský tanec* a s ním súvisiaci výklad. V *Totentanzi* podľa Demka Liszt šířoval svoju slovenskú identitu tak, že prevzal do nemčiny



Lisztovu kompozíciu Totentanz mohlo inšpirovať dielo Hansa Holbeina [foto: archív]

staré maďarské pomenovanie Slovákov *tót* – *Totentanz* (treba dodať, že nemecké slovo *tot* znamená mŕtvý) a citoval tu slovenskú ľudovú pieseň *Ej, už sa na tej hore lístie červeneje*. Demko tiež tvrdí, že tým údajne „akoby dával nádej slovenským revolucionárom, že únik do hôr je ešte možný“ a že „dielo bolo falzifikované predovšetkým v interpretácii názvu, titul Slovenský tanec – Totentanz bol zmenený na Tanec mŕtvych: Todtentanz“ (oba citáty In: *Stratený syn Slovenska*, 2003:74). Všetky tieto tvrdenia sú neuveriteľné výmysly.

Pramene a historické fakty hovoria niečo celkom iné. Používanie

tvarov *Todtentanz* a *Totentanz* je otázka vývinu nemeckého pravopisu. V 19. storočí sa ako ortograficky správny uprednostňoval tvar *Todtentanz*, ale podobne ako v predchádzajúcich storočiach aj v 19. storočí sa občas stretáme rozkolísane aj s tvarom *Totentanz*. Túto skutočnosť odzrkadľujú aj notové autografy Franza Liszta, čiastočné autografy či autorom korigované odpisy, uložené v Goetheho a Schillerovom archíve vo Weimare, v Rakúskej národnej knižnici vo Viedni, v Kongresovej knižnici vo Washingtone a inde. Názov diela na týchto Lisztových prameňoch je napísaný nasledovne: *Todten Tanz* alebo *Todtentanz*. V prípade, že niekto má záujem si to overiť, tak čiastočný autografný prameň s titulom na obale *Todten Tanz* napísaný vlastnou rukou Franza Liszta v Rakúskej národnej knižnici (Musiksammlung) vo Viedni má signatúru Mus. Hs. 41.195. Rovnako prvé vydanie diela v Lipsku roku 1865, venované Hansovi von Bülowovi, nesie názov *Todtentanz* / (*Dance macabre*). Takisto v tematickom zozname diela, zostavenom samotným Lisztom a vydanom roku 1855, figuruje názov *Todtentanz*. Až pravopisné reformy nemeckého jazyka v 20. storočí definitívne ustálili tvar *Totentanz*. Treba však dodať, že aj keby Lisztove autografy mali názov v tvare *Totentanz*, neexistujú žiadne vedecky relevantné dôvody na to, aby sa tvar *Totentanz* prekladal ako *Slovenský tanec*.

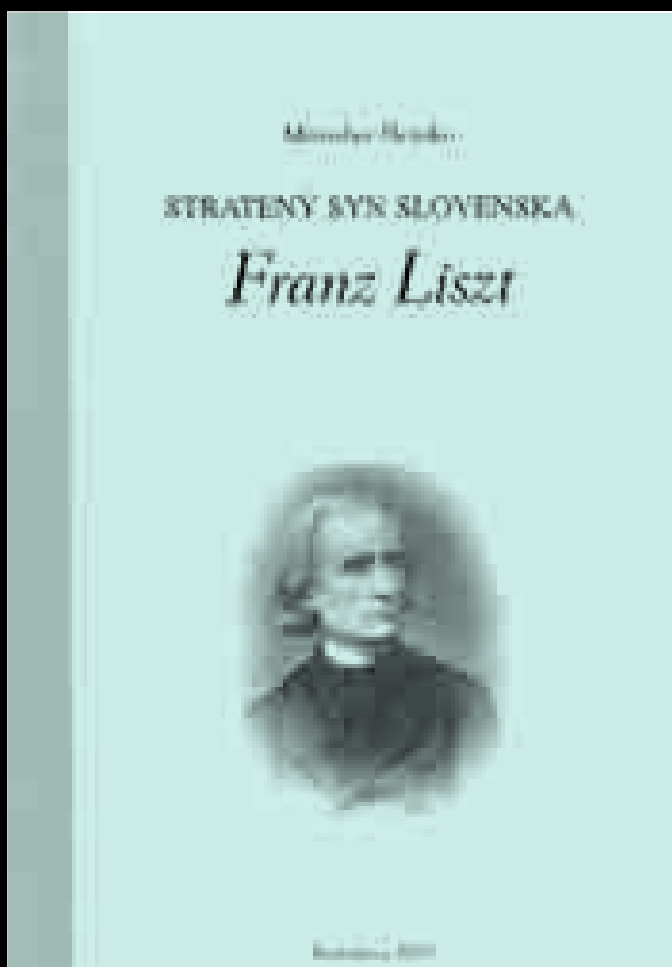
Pojem *Totentanz* (latinsky *chorea mortuorum*, *chorea Machabaeorum*, francúzsky *danse macabre*, anglicky *dance of death*, česky *tanec smrti* / *umrlčí tanec*, slovensky *tanec mŕtvych* / *tanec smrti*) je zo sémantického hľadiska ustálený špeciálny výraz. Vo výtvarnom umení sa ním alegoricky už od stredoveku vyjadrovala myšlienka moci smrti nad životom a tajomného záhrobného života. Zobrazovala sa rôzne: kostlivci tancujú na hrobách, na začiatku sprievodu ľudí kráča tancujúci kostlivec s hudobným nástrojom a podobne. Táto výtvarná obrazová téma prešla postupne, sčasti transformovaná, aj do literárneho, dramatického, hudobného a filmového umenia. Viacerí autori už názvom svojich diel *Tanec mŕtvych* (*Totentanz*) zdôrazňujú, že im ide o túto veľkú tému *ars moriendi* či *memento mori*. Goetheho báseň *Totentanz*, Strindbergovu divadelnú hru *Totentanz*, Lisztov *Totentanz* a ďalšie umelecké diela s týmto názvom nemožno korektne prekladať inak – iba ako *Tanec mŕtvych* či *Tanec smrti*.

Lisztova kompozícia *Totentanz* s podtitulom *Parafráza na „Dies irae“* pre klavír a orchester (sú aj verzie pre sólový klavír a pre dva klavíry) predstavuje v súlade s názvom a podtitulom sled voľných variácií na melódiu stredovekej gregoriánskej sekvencie *Dies irae* z 13. storočia, ktorá bola v rokoch 1570 až 1972 v zmysle platnej rímskokatolíckej liturgie súčasťou zádušnej omše, rekviem. Zo sekvencie Liszt využil v diele ako tému melódiu prvých dvoch veršov prvej strofy *Dies irae dies illa / Solvet saeculum in favilla* (V ten deň hnevu, v deň bezprávia, / V prach sa zvráti sveta sláva). Časť melódie so slovami *Solvat saeculum* je zhodou okolností totožná s melodickým incipitom, t. j. prvými siedmimi tónmi slovenskej ľudovej piesne *Ej, už sa na tej hore lístie červeneje*. Nejde však o samostatný citát, ale len o fragmentárnu melodickú zhodu v malom úseku. Oba nápevy sú navyše štruktúrne odlišné. *Dies irae* má modálnu štruktúru, *Ej, už sa na tej hore lístie červeneje* tónálnu (durovú) štruktúru. Spomínaná fragmentárna zhoda časti oboch nápevov môže

byť nanajvýš dokladom toho, že vždy jestvovali prieniky medzi oblasťou svetskej a cirkevnej hudby.

K presadeniu fenomenálneho Lisztovho *Totentanzu* podstatnou mierou prispel ruský klavirista Nikolaj G. Rubinštejn, ktorý bol skladateľovým nadšeným citelom a dielo strhujúco zahral v Moskve, Varšave a neskôr aj v Petrohrade. Významný ruský kritik Vladimir V. Stasov označil Rubinštejnovu interpretáciu *Totentanzu* za gigantickú. Dôkazom Demkovho tvrdenia, že názov *Totentanz* bol súčasníkmi zámerne premenovávaný na *Todtentanz*, mal byť list Franza Liszta dcére Cosime zo 4. mája 1873, v ktorom Liszt v súvislosti s Rubinštejnovým koncertom vo Varšave údajne s prekvapením komentoval túto pravopisnú zámenu v názve (*Stratený syn Slovenska*, 2003:80; meno Rubinštejn je tu skomolené na Nicola Rubenstein). V Demkovej knihe však chýba originálny citát z listu, ktorý znie nasledovne: „*Elle m'écrit aussi merveilles du talent superlatif de Nicolas Rubinstein, qui vient de jouer avec succès (figuretevi!) mon Todtentanz à Varsovie.*“ (Franz Liszt: *Lettres à Cosima et à Daniela*. Ed. Klára Hamburger, Sprimont 1996, s. 93.) Preklad: „*Ona [t. j. Mme de Moukhanoff – pozn. J. L.] mi tiež napísala o prenikavom, mimoriadnom talente Nikolaja Rubinštejna, ktorý s úspechom (predstavte si!) zahral môj Todtentanz vo Varšave.*“ O žiadnom premenovaní názvu diela tu niet reči, práve naopak Liszt používa dobový pravopisný tvar: „*mon Todtentanz*“ („*môj Todtentanz*“). Z čoho vyplýva, že Demkov komentár je nekorektný a manipulujúci.

Podľa staršej literatúry sa Franz Liszt pri komponovaní *Totentanzu* inšpiroval freskou *Triumf smrti* z cintorína Camposanto v talianskej Pise. Novšie podľa Sergeja Guta a iných sú inšpiračným zdrojom Lisztovej skladby drevorezy Hansa Holbeina ml. s rovnomeným názvom *Totentanz*. Navyše, ako píše Gut, sám Liszt sa vyjadril v tom zmysle, že mu hneď napadla gregoriánska melódia *Dies irae* a urobil si prvé skice. Táto skutočnosť jednoznačne vyvracia Demkov názor o citovaní slovenskej ľudovej piesne. Na základe všetkých uvedených argumentov treba skonštatovať, že preklad



Knihu Miroslava Demka *Stratený syn Slovenska Franz Liszt* (Bratislava, 2003) vydala Slovenská biologická spoločnosť. [foto: archív]

Lisztovho *Totentanzu* ako *Slovenský tanec* je absolútne neakceptovateľný. Je to veľký omyl a výmysel Miroslava Demka, čo však v skutočnosti poukazuje na absenciu elementárneho rešpektu voči lisztovským prameňom, a rovnako aj na absenciu vedeckej profesionality.

„Encyklopédia“ omylov

Tak ako názov *Totentanz* Demko v svojich knihách svojvoľne prehodnocuje mnohé historické skutočnosti aj osobností, mohla by som tu vymenovať celý zoznam. Mimoriadne však zarážajú niektoré komentáre k publikovaným obrazovým dokumentom, ktoré svedčia o celkovej neznalosti prameňov. Napríklad: Publikované faksimile listu (*Stratený syn Slovenska*, 2003:111) číta Demko tak, že údajne Ján Batka „*poučá Čajkovského, ktoré melódie sú ruské a talianske*“ a vraj „*si môžeme všimnúť, ako je dopísaná (pravdepodobne inou rukou) práve Čajkovského téma*“. Neviem, čo to má spoločné s lisztovskou problematikou, asi ide len o diskreditáciu osoby Jána Batku. Pritom Demko chybné identifikoval prameň: ide o list významného ruského hudobného vydavateľa Pjotra Jurgensona, podpísaného iniciálami *P. J.*, pod ktorého podpisom je ešte dopísaný pozdrav od Modesta I. Čajkovského, brata skladateľa. List je jedným z dokladov o priateľských vzťahoch medzi Jurgensonom a Batkom aj o Jurgensonovej návšteve Bratislavy. Batkov rukopis je iba ten malý dodatok, ktorý Demko označil ako dopísaný „*pravdepodobne inou rukou*“. Možno to Miroslav Demko nevie, ale Ján Batka patril k presvedčeným propagátorom ruskej a českej, t. j. slovanskej hudby v Bratislave. Úplne pomýlený je tiež komentár k listu Gézu Zichyho (*Stratený syn Slovenska*, 2003:122). Demko dáva tento list do súvisu s knihou Lisztovej dcéry Cosimy Wagnerovej z roku 1911. Jej názor, že sa v Lisztovej rodine hovorilo len po nemecky, vraj zmiatol maďarskú verejnosť a v úsilí oponovať jej sa podľa Demka bolo nutné „*oprieť o Lisztove kontakty s Bratislavou*“ a o vzťahy k Zichymu. Lenže list je o niečom inom. V roku 1911 si okrem Lisztovho jubilea kultúrna verejnosť pripomenula aj 50. výročie úmrtia Heinricha Marschnera (1795–1861), ktorý istý čas pôsobil v Bratislave ako učiteľ hudby v rodine grófa Jána Zichyho. V úvode listu žiada Géza Zichy Batku v mene bližšie nemenovaného ministra o zaslanie reprodukcie domu (paláca), kde Ján Zichy a Heinrich Marschner bývali. Nič viac a nič menej.

Slávme slávne slávu Slávov slávných... – ale korektne!

V knihe *Cyrilo-metodské oslavy v Ríme roku 1863 a Franz Liszt* (2008) Demko opäť ozrejmuje celý komplex otázok cyrilo-metodskej problematiky – a opäť aj v politicko-ideologizujúcom rozmere. Iste, apoštoli sv. Cyril a Metod majú v slovenskom kultúrno-politickom a religióznom kontexte mimoriadne postavenie, ale predsa len miléniové oslavy v Ríme roku 1863 neboli žiadne slovenské národné oslavy, ale boli cirkevnou slávnosťou, resp. cirkevným sviatkom a pripomienkou pamiatky slovanských vierozvestcov a svätcov Konštantína/Cyrila a Metoda a ich veľkomoravskej misie. Patrili aj Slovákom, ale aj celému slovan-skému svetu – aj celému kresťanskému spoločenstvu.

Nie je možné reagovať na všetky skratové tvrdenia v tejto knihe, snáď iba k jednej kardinálnej veci. Demko tu publikuje faksimile rukopisného textu hymnu *Slavimo slavno Slaveni* Meda Pucića s pôvodným textom a nemeckým prekladom (*Cyrilo-metodské oslavy*, 2008:128–129, obr. 29, 30). Prameň, ako sa korektne uvádza, je uložený v Goetheho a Schillerovom archíve vo Weimare (GSA 59/164). Demko tvrdí, že tento text je písaný vlastnou rukou Franza Liszta. Túto skutočnosť a z nej vyplývajúce konzekvence využíva ako argument pre svoju tézu o Lisztovej slovenskej identite. Všetky Demkove úvahy sú však úplne bezpredmetné, lebo sa zakladajú na chybných dedukciách. Nejde totiž o Lisztov autograf, čiže text písaný Lisztovou rukou! Celý tento text je písaný inou, nie Lisztovou rukou! Navyše v spodnej časti publikovaného faksimile si možno všimnúť vysvetlivky k čítaniu niektorých písmen ako „š“, „ž“, „nj“, „dj“ a iné, z čoho jasne vyplýva, že ten, pre koho bol odpis tohto textu určený, čiže Franz Liszt, nepoznal výslovnosť týchto písmen, ergo neovládá slovanské jazyky, ani slovenčinu! Na spomínanom faksimile upúta tiež dvojaký nemecký preklad: doslovný a voľný. V doslovnom preklade je pod každý verš pôvodného textu dopísaný nemecký preklad tak, že príslušnému slovu pôvodného textu zodpovedá príslušné slovo

v nemeckom jazyku. Takýto preklad môže znamenať len jedno: skladateľ, čiže Franz Liszt neovládá pôvodný jazyk hymnu a pre dokonalé porozumenie textu a jeho zhudobnenie potreboval vedieť presne podľa slovosledu význam jednotlivých slov. Demkov komentár k publikovanému faksimile rukopisu predstavuje teda opäť konfúziu a zavádzanie verejnosti! A tento dokument mal byť podľa Demka prelomovým argumentom Lisztovej identity Slováka (*Cyrilo-metodské oslavy*, 2008:129). V skutočnosti tento prameň potvrdil pravý opak!

Epilóg

Na záver zhrnajúca úvaha. Nakoľko Miroslav Demko nepreukázal spoľahlivé argumenty a vierohodné historické fakty o Lisztovej slovenskej identite, výsledky jeho lisztovských publikácií nemožno brať vážne. Podľa doterajších serióznych vedeckých poznatkov boli Lisztovi rodičia tak z otcovej ako matkinej strany nemeckého pôvodu. Liszt sa však ako zrelý umelec zapojil do procesu utvárania maďarskej hudby – aj inšpiračnými zdrojmi svojej hudobnej tvorby. Svoj príklon k maďarstvu vyjadril známym citátom v liste barónovi Auguszovi zo 7. mája 1873: „*Nech mi je dovolené povedať, že napriek polutovaniahodnej neznalosti maďarskej reči zostanem v svojom srdci a v svojich citoch Maďarom od narodenia až po hrob*.“ (Gut 2009:271, tu citát v nemčine so slovami „*der ungarischen Sprache*“ a „*ein Magyar*“ a vo francúzštine „*de la langue hongroise*“ a „*Magyar*“). Jeho rozhodnutie treba rešpektovať ako slobodnú voľbu. Hoci sa pritom nedá poprieť, že stredoeurópske prostredie vďaka svojej multikultúrnosti a multietnickosti môže v otázke identity či nacionality poukazovať na istú delikátnosť aj subjektívnosť riešenia. Lisztova umelecká veľkosť má však svetové parametre. Vzhľadom na svoje pôsobenie a charakter tvorby sa Liszt považuje aj za predstaviteľa novonemeckej školy, zaraďuje sa do dejín rakúskej hudby, je označovaný za kozmopolitu či hudobného polyglota.

Dynamika a mobilita Lisztovho života fascinuje: kontakt s mnohými národnými kultúrami a ich predstaviteľmi sa zaiste stal okrem osobnostného založenia aj základom pre jeho mimoriadnu tolerantnosť voči všetkým národom a národnostiam. Podobne aj do svojej hudby Liszt integroval prvky viacerých národných kultúr, vrátane slovanských národov.

Franz Liszt patrí, prirodzene, aj do kontextu slovenskej hudobnej kultúry, ale nie ako etnický Slováč. Je obdivuhodné, že tento svetový génus mal také výnimočne blízke vzťahy k Bratislave a že jeho hudba našla už počas jeho života na celom Slovensku a u mnohých slovenských hudobníkov takú spon-tánnu rezonanciu. To je veľké dedičstvo a výzva aj pre našu súčasnosť.

Literatúra

Totentanz. [Heslo.] In: GRIMM, J.– GRIMM, W.: *Deutsches Wörterbuch*. 11. Band, 1. Abteilung, 1. Teil, Leipzig, 1935, s. 623.

Totentanz. [Heslo.] In: *Duden. Das große Wörterbuch der deutschen Sprache*. 3. prepracované vyd., zv. 9, Mannheim, Leipzig etc., 1999, s. 3932.

GAJDOŠ, Vsevlad J.: *František Liszt a františkáni*. In: *Františkánsky obzor II*, 1936, č. 3–4, separát, s. 1–33.

GAJDOŠ, Vsevlad J.: *Zu den Beziehungen Franz Liszts zur Slowakei*. In: *Carpatia Slovaca I./II.*, 1943/44, s. 482–500.

GUT, S.: *Franz Liszt*. Sinzig: Studio-Verlag, 2009. (Pôvodné francúzske vydanie 1989.)

HORVÁTH, P.: *Ctil si mesto otcovej mladosti. Predkovia Franza Liszta a Bratislava*. In: *Historická revue*, roč. 8, č. 10, s. 22.

LENGOVÁ, J.: *K otázke identity Franza Liszta. Hypotézy, argumenty a pseudoargumenty*. In: *Franz Liszt a jeho domovina*. Zborník z konferencie. Bratislava: SBS SAV a Lisztova spoločnosť na Slovensku, 2007, s. 37–50.

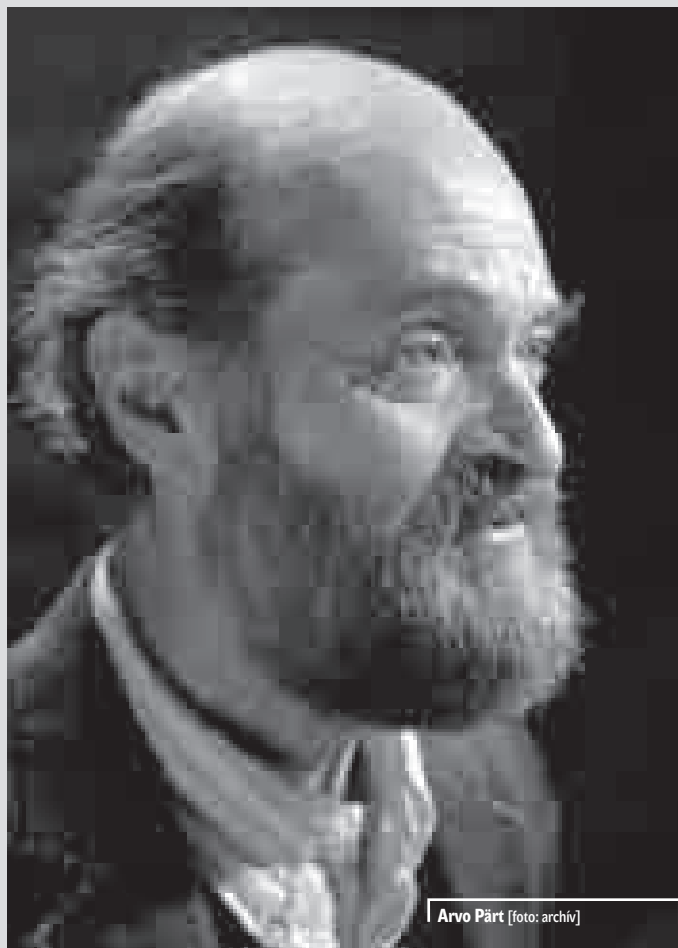
TOBLER, F.: *Georg Adam Liszt*. In: *Franz Liszt. Ein Genie aus dem pannonischen Raum. Kindheit und Jugend. Katalog der Landessonderausstellung*. Eisenstadt 1986, s. 15–23.

Arvo Pärt:

Miserere pre sóla, zbor a inštrumentálny ansámbel (1989)

Jana LINDTNEROVÁ

Estónec Arvo Pärt patrí medzi nemnohých súčasných skladateľov, ktorí si dokázali získať trvalú priazeň a obdiv u širšieho publika. Rok 2010, v ktorom skladateľ 11. septembra oslávil svoje 75. narodeniny, je obzvlášť významný aj pre reflexiu jeho tvorby – v Bostone a v Londýne sa konali dve muzikologické konferencie venované výhradne tvorbe Arva Pärtu. Medzi jeho kľúčové diela patrí Miserere, ktoré je akýmsi sumárom základných estetických aspektov Pärtovho štýlu tintinnabuli, neodmysliteľného zdroja komunikatívnosti jeho hudby.



Arvo Pärt [foto: archív]

Tintinnabuli

Pärtovi sa podarilo nájsť vlastný hudobný jazyk, ktorý korešponduje s jeho vnútorným svetom. Arvo Pärt je typom skladateľa – mystika, ktorého tvorba vychádza z jeho vnútra; potrebuje najskôr ostať stáť v tichu, rozjímať, a keď si bude istý, že má čo povedať, začne tvoriť. V intenciách postmoderny dospel k vlastnému riešeniu zjednodušenia hudobnej štruktúry a návratu k tonalite. Najzákladnejším princípom jeho kompozícií v štýle tintinnabuli je vedenie dvoch hlasov vo fixnom vzťahu. Melodický hlas (MH) sa pohybuje po tónoch diatonickej stupnice, tintinnabuli hlas (TH) postupuje po tónoch trojzvuku. TH môže voči MH existovať v niekoľkých pozíciách: TH znie buď nad MH v pozícii *superi-*

or, alebo pod MH v pozícii *inferior*, zároveň sa voči MH môže nachádzať v prvej polohe (v najbližšej intervalovej polohe), alebo v druhej polohe (v druhej najbližšej polohe). Pozície TH a MH sa môžu aj pravidelne striedať. Tóny TH sú vždy viazané na tóny MH v určitom špecifickom a konštantnom postupe, ktorý je dôsledne dodržiavaný.

Arvo Pärt skomponoval skladbu *Miserere* v roku 1989, kedy už niekoľko rokov žil v emigrácii v Berlíne. V tomto období bol už štýl tintinnabuli overený trinásťročným vývojom. Prvá dokončená verzia diela *Passio Domini nostri Jesu Christi secundum Joannem*, považovaného za jednu z demonštrácií najčistejšieho štýlu tintinnabuli, vznikla už o 7 rokov skôr. Poslednou vokálnou skladbou skomponovanou pred *Miserere* bolo *Magnificat*, ktoré sa teší veľkej obľube u mnohých speváckych zborov. Približne 35-minutová skladba *Miserere*, radiaca sa tak k Pärtovým najdlhším kompozíciám, je v kontexte skladateľovej tvorby zaujímavá tým, že do seba okrem aktuálneho uchopenia štýlu tintinnabuli integruje aj prepracovanú verziu skladby *Calix* (1976), v poradí druhého diela ešte sa len rodiaceho štýlu tintinnabuli.

Text ako východisko

Vokálno-inštrumentálna skladba *Miserere* je určená pre piatich sólistov (soprán, alt alebo kontratenor, dva tenory, bas), zmiešaný zbor, súbor dychových nástrojov a gitár (hoboj, klarinet, basový klarinet, fagot, trúbka, trombón, elektrická gitara a basová gitara), bicie nástroje (tympany, zvon, tam-tam, triangel, tamburína) a organ. Skladba zhudobňuje dva texty, ktorých vzájomné prepojenie determinuje vlastnú formovú výstavbu diela. Prvým textom je biblický *Žalm 51 Miserere*, druhý text predstavuje výňatok prvých ôsmich veršov z častokrát zhudobňovaného textu sekvencie *Dies irae*.

Zvolené prepojenie týchto textov generuje štvordielnu hudobnú formu. V dieli A (3.–5. verš žalmu) prosí hriešnik ako jednotliviec o Božie zmilovanie. Je si vedomý svojich priestupkov a túži po odpustení. V tom diel B (prvých sedem veršov *Dies irae*) prináša vidinu hrozného dňa posledného súdu, ktorý vyvoláva strach a hrôzu. Text je písaný v tretej osobe a vnáša tak do celého kontextu všeobecnejšiu rovinu. V 7. verši sa vracia subjektívny pohľad jedinca, ktorý lamentuje nad obtiažnosťou obstať v tejto poslednej skúške. V nadväzujúcom dieli C (zostávajúcich 16 veršov žalmu) si uvedomuje, že zhršil proti Bohu a že nie je v jeho silách dosiahnuť odpustenie. Svoju nádej však upína k zaslúbenej radosťi zo spásy, ktorú môže prijať každý bez rozdielu, ak úprimne vyzná a oľutuje svoje priestupky. Diel D (8. verš *Dies irae*) celý obraz uzatvára zborovým prevolávaním Hospodina za kráľa, ktorý je našim záchrancom a prameňom zľutovania. Striedaniu výpovedí jedinca v 1. osobe a výpovedí vo zovšeobecnenej rovine 3. osoby zodpovedá obsadenie ako aj odlišný spôsob vedenia spevných hlasov.

Jednotlivé diely na seba organicky nadväzujú a zároveň tvoria samo- ➤

Príklad č. 1: Prvá časť *Dies irae*, party zboru a organu

- statné logické celky. Diel A začína tichým kontemplatívnym dialógom medzi sólovým tenorom a klarinetom. Postupne sa pridáva niekoľko ďalších nástrojov a spevných hlasov a počiatkový pokorný výraz prechádza do gradačného úseku, ktorý vyústi do dielu B. V tomto vrcholovom úseku účinkuje celý ansámbl spolu so zmiešaným zborom. Svojím energickým nábojom a napätým výrazom dokonale korešponduje s obrazom súdneho dňa. Potom v tichosti nastupuje diel C, ktorý podobne ako diel A predstavuje dlhú plynulú gradáciu. Jej vrchol prichádza v 18. verši na slove „holocaustis“ a v celkovom kontexte diela je umiestnený približne v zlatom reze. Diel C na rozdiel od dielu A gradáciou nekončí, ale uzatvára sa postupným utišením celého hudobného procesu do spevu sólového basu, z ktorého tento diel vyšiel. V poslednom dieli D panuje meditatívna, pokorná, vyrovnaná atmosféra, ktorú zakončuje dlho držaný záverečný akord v organe.

Výrazovosť Pärtovho štýlu

Pärtovo tintinnabuli býva všeobecne vnímané ako stelesnenie pokoja či tichého rozjímania. *Miserere* však ukazuje, že skladateľov kompozičný princíp dokáže vyjadrovať aj iné výrazové polohy. V tomto diele môžeme vnímať ako meditatívne časti, tak aj expresívne vypäté úseky. Pritom obidve tieto krajné polohy dokážu silou svojej sugescie vtiahnuť poslucháča do maximálne intenzívneho prežívania konkrétnej atmosféry. Výrazový kontrast *Miserere* vychádza jednak zo spojenia staršej sklad-

by *Calix* (diely B a D) s dielmi A a C skomponovanými v plne vykryštalizovanom štýle tintinnabuli a jednak súvisí s organickým prepojením dvoch odlišných textov. Nápadný kontrast nevzniká len medzi časťami zhudobňujúcimi Žalm 51 a text *Dies irae*, ale je zrejmy taktiež medzi prvou časťou *Dies irae* (diel B, príklad č. 1) a jej druhou časťou (diel D, príklad č. 2). Ich hudobnovyjadrovacie prostriedky sa javia ako veľmi príbuzné. V oboch prípadoch ide o koncepciu menzurálneho kánonu, v ktorom sú MH koncipované ako jednooktávové diatonické stupnice postupne sa posúvajúce po sekundách. Kontrast je dosiahnutý veľmi jednoducho, a síce obrátením pôvodne descendenčného charakteru jednotlivých línií a použitím buď striedavo krátkych a dlhých rytmických hodnôt alebo plynutím v pravidelných hodnotách.

Hľadanie inšpirácie

Pre Arva Pärta predstavuje hudba istý spôsob komunikácie. Nadväzuje na líniu skladateľov počínajúc Beethovenom, ktorí nazerali na hudbu ako na tlmočiteľku myšlienok a ideí. Hudba na rozdiel od reči nie je schopná vyjadrovať konkrétny význam vecí a javov ako slovo, avšak v oveľa väčšej miere dokáže pôsobiť v oblasti citového prežívania. Ak sa tieto dva fenomény spoja, vzniká vokálna hudba, ktorá v Pärtovej tvorbe dominuje a bez ktorej by sme neboli schopní pochopiť celú hĺbku a významovosť štýlu tintinnabuli.

Arvo Pärt je hlboko veriaci človek, ktorého osobný vzťah k Bohu sa

Príklad č. 2: Druhá časť *Dies irae* – *Rex tremendae majestatis*. Party spevných hlasov a organu

Príklad č. 3: „Neodvrhni ma od seba“ – tón *g* disonujúci v kontexte *f* *mol*

odzrkadľuje aj v profesionálnej oblasti jeho života. Ako sám tvrdí, jeho tvorba je priam závislá na aktívnom prežívaní kresťanstva: „*Inšpiráciu treba hľadať v situáciách, keď človek pociťuje svoju závislosť od svojho Tvorcu.*“ [Pärt 1991, s. 241]. V Pärtovej vokálnej tvorbe je vzťah hudby k duchovnu najzjavnejšie vyjadrený používaním duchovných textov. Vzor spojenia hudby s textom skladateľ čerpal aj v gregoriánskom chorále, ktorý je akýmsi archetypom duchovnej hudby. Chorál je zároveň základom Pärtovej koncepcie melodickej línie, jej jednoduchosť predstavuje pre Pärta symbol pokory a čistoty. Hneď v úvode *Miserere* môžeme pozorovať azda najjednoduchšiu koncepciu jednohlasej melódie v celej skladbe, ktorá podľa vzoru psalmódie uplatňuje recitačný tón *e* v tenore ako akýsi pevný bod a v záveroch frází jeho odchýlky v podobe melodickej sekundových vychýlení nahor alebo nadol.

Z chorálu je odvodený aj spôsob stvárnenia prízvukných a neprízvukných slabík textu v hudbe. Prízvuknosť slabík ovplyvňuje v niektorých prípadoch aj formovanie smeru melódie. Dôležitý je taktiež vplyv na koncepciu hudobnej frázy vychádzajúcej z textu. V diele *A* je základom odlišovania prízvukných a neprízvukných dĺž striedanie dlhej a krátkej notovej hodnoty. Verše žalmu sú zhudobnené tak, že každé slovo je v samostatnom takte, ktorý obkolesuje takt pauzy. Táto koncepcia býva niekedy umocnená tým, že po takte zhudobňujúcom slovo v MH nasleduje takt pauzy, potom takt s TH a opäť takt pauzy, až následne nadviaže ďalšie slovo. Ak za slovom nasleduje čiarka, pauza je dlhšia. Tento spôsob zhudobňovania slov prirodzene vytvára rôzne dlhé takty, čo generuje nepravidelné metrum. Delenie do taktov sa však môže javiť len ako pomocná záležitosť, pretože celý efekt takto logicky usporiadaného zhudobnenia je veľmi jednoliaty, akoby sa odohrával v bezčasovom priestore.

Inštrumentálne medzihry

Zo štruktúry textu nevychádza len hudba spojená s textom, ale aj čisto inštrumentálne časti. Zreteľnými príkladmi sú štyri medzihry, ktoré predstavujú jediné dlhšie inštrumentálne úseky v skladbe. Hudba, ktorá bola v predchádzajúcom verši spievaná, je v nasledujúcej medzihre hraná nástrojmi, avšak bez pomlčiek. Zvukovo najzaujímavejšie pôsobí tretia medzihra, ktorá nadväzuje na 14. verš žalmu. Melódia 1. časti verša (*Redde mihi laetitiam salutaris tui*) je dokonale ukrytá v organovej figurácii, a to vždy v 3. note každej skupinky štyroch šestnástinových nôt. Ostatné šestnástiny sú tónmi TH. Melodickej hlas sa tentokrát nachádza v base a je inverziou pôvodného MH. V pravej ruke organového partu je tento hudobný úsek päťkrát opakovaný, pričom k nemu vždy pribúda jeden alebo viac nových hlasov. Aj part ľavej ruky je odvodený od basového MH a podobnými postupmi sú vytvorené aj hlasy prídávajúcich

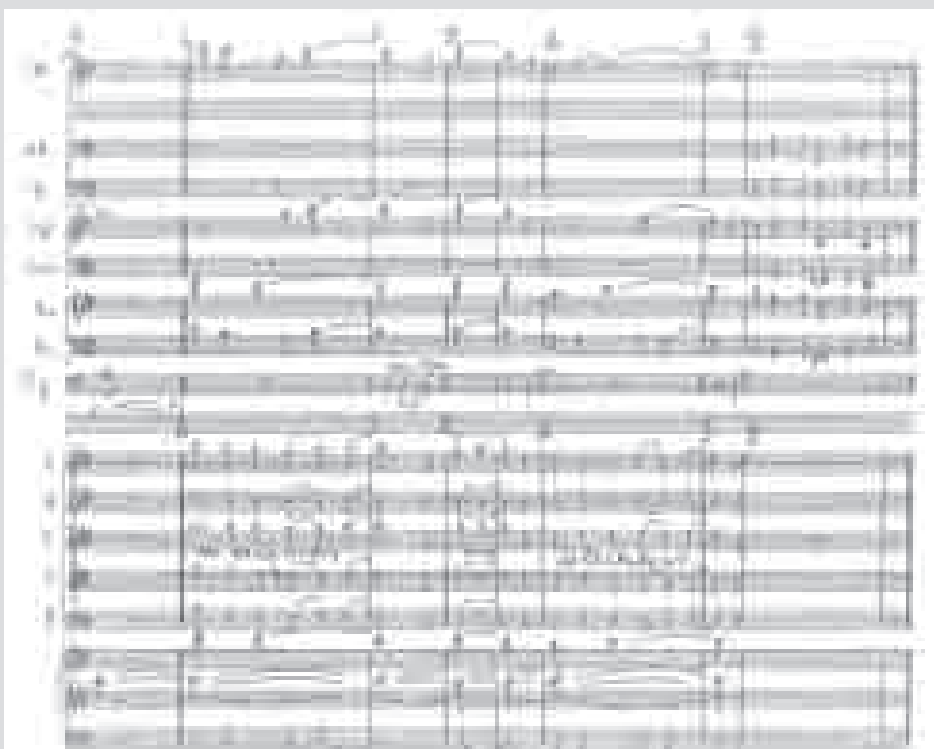
sa dychových nástrojov. Na päťnásobné zhudobnenie prvej časti verša nadväzuje 2. časť (*Et spiritu principali confirma me*). Melodickej hlasy odvodené z MH basu prednášajú klarinet a basklarinet, ktoré postupujú v inverzii a navzájom sú vzdialené o sextu. Zaujímavé je všimnúť si symetrickú výstavbu hodnôt taktov: 2/4 – 4/4 –

5/4 – 4/4 – 2/4. Vo výraze dvoch častí medzihry sa odzrkadľuje zároveň význam predchádzajúceho. Prvá časť, vyvolávajúca radosť v jemnom odtieni, zhudobňuje text „*Vráť mi radosť z Tvojej spásy*“. Rezolútnosť a odhodlanosť druhej časti, zverenej čisto dychovým nástrojom, korešponduje s textom „*A podopri ma duchom poslušnosti*.“

Pravidelnú stavbu textu *Dies irae*, kde sa jedna sloha skladá z troch osemslabičných veršov, využil Pärt naopak na vytvorenie pravidelne kráčajúceho hudobného úseku odohrávajúceho sa v pravidelných taktoch. Diel *B* je koncipovaný ako menzurálny kánon. Séria klesajúcich stupníc predstavujúcich MH, prebiehajúcich v kontexte prirodzenej *a mol*, spolu so sprievodnými TH sa deje v piatich rôznych tempách zároveň. Najrýchlejšie tempo prinášajú tenor, bas, fagot a basklarinet spolu s dvojhlasom pravej ruky organu, najpomalšie tempo ľavá ruka organistu. Vnútri párov spevných hlasov sa menia ich roly (MH, TH) po každých štyroch notách. TH pritom prechádza z pozície *inferior* do pozície *superior*, stále však ostáva v prvej polohe. Tempá si tieto dvojice vymieňajú po každom druhom verši. Keďže každý verš má 8 slabík a základom MH je v tomto diele zostupná stupnica, môže dokonale zodpovedať jedna osemtónová stupnica jednému veršu.

Symbolika textu

Pärtova hudba však nevychádza len zo štruktúry textu, ale aj z jeho významu. 20. verš žalmu s textom „*Svojou priazňou preukáž dobro Sionu, vybuduj múry Jeruzalema!*“ bol (spolu s posledným 21. veršom) pridaný ►



Príklad č. 4: Vrchol dielu C – „Holocaustis non delectaberis“

- k pôvodnému textu v babylonskom zajatí Izraelitov približne v 1. pol. 6. stor. pr. Kr. Židia vtedy začali používať túto modlitbu jedinca pre oplákanie hriechov celého národa. Vyjadrovali túžbu po návrate do svätého mesta Jeruzalema, ktoré bolo symbolom Božej prítomnosti. Starozákonný Jeruzalem je však zároveň predobrazom Nového Jeruzalema, ktorý je v kresťanskom poňatí chápaný ako večné Božie kráľovstvo v nebesiach. Úsek zhudobňujúci slovo „Jerusalem“ sa od svojho okolia nápadne odlišuje, čím je mu prikladaná určitá výnimočnosť a dôležitosť. Líši sa bohatším obsadením a zreteľne sa rozširuje ambitus hudobného materiálu od C po b³. Celkovú atmosféru podporuje ascendenčný charakter spevných hlasov a symbolický úder tam-tamu. Nemalú úlohu zohráva aj to, že sa na poslednom súzvuku stretáva dominantný septakord (c-e-g-b) s tonikou f mol. Výraz tohto miesta pôsobí ako túžobné siahanie po niečom vysnívanom, s nádejou dlho očakávanom, pričom v poslednom súzvuku dôjde k naplneniu tejto túžby. V kontexte celej skladby si dovoľím tvrdiť, že Pärt tu mal na mysli práve ono očakávané dosiahnutie nebeského raja, večné spočinutie v Božej milujúcej náruči. Duchovno v Pärtových dielach je okrem používania duchovných textov a konzekvencií gregoriánskeho chorálu umocnené aj ďalšími aspektmi. Ako už bolo spomenuté, Pärtova hudba vychádza z jeho vnútra; najskôr medituje a až potom rozpráva. Rozjímanie vychádza z tradície mysticizmu pravoslávnej viery, ktorá je Pärtovou náboženskou základňou. V jeho hudbe je fenomén rozjímania prítomný na veľkých plochách. Symbolom duchovna sú aj zvony, ktoré zohrali nemalú úlohu pri formovaní štýlu tintinnabuli. V skladbe *Miserere* ich zvuk sprítomnil používaním tam-tamu a zvonu. Symbol duchovna je taktiež obsiahnutý vo filozofickej rovine významu TH a MH, o ktorom sa Pärt neraz vyjadruje. TH predstavuje Božské, pohybuje sa po tónoch trojzvuku, predstavujúc symbol Trojice. MH je naopak symbolom ľudského. Tieto dve línie sa k sebe približujú, alebo naopak sa od seba vzdalujú, nikdy sa však spolu nestretnú...

Hudba minulých storočí, čas, ticho...

Konkrétne vyústenia Pärtovho štúdia hudby stredoveku a renesancie sa prejavujú v tejto skladbe v podobe menzurálneho kánonu, imitácií, v inšpirácii modálnymi rytmami (napr. diel B: 1. modus longa-brevis, 2. modus brevis-longa), v používaní burdonu, predovšetkým na fixáciu tonálneho centra. Logické usporiadanie môžeme vidieť napr. v koncepcii vrcholu skladby v zlatom reze či v symetrickej výstavbe dielu C; skupiny vytvorené zo 16 veršov žalmu sú rozdelené štyrmi medzihrami, a to tak, že do 15. verša nastupuje interlúdium vždy po troch veršoch. Symetria je zjavná aj v počte spevákov prednášajúcich jednotlivé verše. Neoddeliteľnými aspektmi Pärtovej tvorby sú fenomény ticha a času. Pre neho znamená ticho základné východisko tvorby, ako aj existenčnú potrebu. Stres, množstvo práce a povinností, hluk všade naokolo nás postupne odnášajú ostáv „stáť v tichu“. Nevieme, čo by sme si počali sami s tichom...

Hudba z ticha vyvstáva a opäť sa doň musí vrátiť, čiže hudba ako akési zmysluplné znenie času je ohraničená tichom. Na priebeh hudby by sa dalo nazerať ako na vzťah zvukov a ticha v čase. V hudbe je symbolom i telesnením ticha pomlčka. Diely zhudobňujúce žalmový text sú pomlčkami doslova pretkané. Pomlčka dáva poslucháčovi priestor na rozjímanie nad zmyslom a významom slov. Pärt sa doslovne vyjadruje o potrebe pomlčiek v hudbe práve kvôli tomu, aby mal človek šancu reflektovať udalosti – či už hudobné, alebo mimohudobné: „*Pretrvávajúce ticho môže tiež jednoducho byť nádychom či bitím srdca. Myslím, že sa oveľa viac musíme zaoberať pomlčkami a reflexiou a evokovať túto reflexiu a túto podmienku stability pre ľudí, pre ktorých robíme naše umenie.*“ [Pärt 1991, s. 239]. Pomlčky nemajú len meditatívnu funkciu. Zohrávajú dôležitú úlohu aj pri uvoľňovaní napätia a očakávaní ďalších udalostí.

Význam tonality

Posledným dôležitým aspektom je Pärtov návrat k tonalite. Fenomén tonality prešiel zložitým vývojom; pokusy tonalitu zrušiť boli odôvod-

ňované jej vyčerpaním. V období postmodernity dochádza k oživeniu tonality a k tvorbe nových konceptov tonálneho myslenia. Návrat tonality na novom stupni vývoja hudby môžeme azda prisudzovať aj tvrdeniu Rogera Scrutona, ktorý tonalitu nepovažuje za štýl, ale priamo za vlastný jazyk hudby. Pärtovou snahou bolo vrátiť sa k tonalite ako spoločnému základu hudobného vyjadrenia, ale bez funkčných stereotypov klasicizmu a romantizmu. Snažil sa o akúsi redefiníciu tonality. Vo svojej hudbe používa základné elementy tonálnej hudby – trojzvuk ako tonalitu vyjadrenú vertikálne a diatonickú stupnicu ako tonalitu vyjadrenú horizontálne. Dôležitý je príklon k skúmaniu vzťahov jednotlivých tónov a znovuoobjavenie sily tónového centra. Pozrime sa teraz bližšie na vzťah TH a MH. Každý z hlasov má svoje tonálne centrum. Na vzájomnej kombinácii týchto dvoch hlasov závisí aj väčšia konsonantnosť či disonantnosť ich výsledného súzvuku. TH sa pohybuje po tónoch trojzvuku f-as-c, centrum MH je však tón g (Príklad č. 3). Miera disonantnosti ich súznenia závisí na tom, ktorý vzťah medzi hlasmi skladateľ zvolí. V tomto konkrétnom prípade často spolu zaznieva tón g v MH a tón as v TH (pozícia superior, I. poloha). Ak by Pärt zvolil polohu II, zaznieval by miesto tónu as tón c, ktorý by s tónom g vytváral interval čistej kvarty miesto ostro disonujúcej malej sekundy. Voľba väčšej alebo menšej miery disonantnosti sa odvíja aj od textu („*Obnov vo mne pevného ducha*“ verzus negatívna prosba „*Neodvrhni ma od seba*“).

Vplyv tonality na výraz hudby ukazuje posledný príklad (obr. 4), ktorý v kontexte skladby pôsobí po zvukovej stránke veľmi obohacujúco. Ešte raz sa vrátíme k vrcholu skladby v diele C. Záver 18. verša („*Holocaustis non delectaberis*“) končí na bisonancii vyplývajúcej z vedenia TH a MH: tri TH (spevné hlasy) končia na troch tónoch trojzvuku f-as-c, zatiaľ čo v MH znejú tóny molovej subdominanty b-des (chýbajúce f znie v TH). Kombinácia týchto dvoch akordov zaznieva aj v organe, kde je vyostrená disonancia c-des ich spoločným znením v ľavej ruke. Na tento zložený súzvuk nadväzuje po krátkej medzihre 19. verš. V prvom akorde počujeme úplný akord C dur (dominanta k f mol). V kontexte okolitej hudby pôsobí toto miesto ako katarzia. Tento jav sa opäť spája s významom textu, keď žalmista dochádza k poznaniu, že pravé pokánie nezáleží na jeho vonkajšej forme, ale na ľútosti v našom srdci. ┘

Použitá literatúra:

- Biblia. Banská Bystrica: Slovenská biblická spoločnosť, 2008.
ABRAHAM, G.: *Stručné dejiny hudby*. Bratislava: Hudobné centrum, 2003.
ALBRECHT, J.: *Človek a umenie: výber z diela*. Bratislava: Národné hudobné centrum, 1999.
BOGNER, V.: *Žalmy*. Praha: Zvon, 1995.
BLAHA, J.: *Úvod do knihy žalmů v zrcadle poesie*. Brno: Marek Konečný, 2005.
BUKOFZER, M. F.: *Hudba v období baroka: Od Monteverdiho po Bacha*. Bratislava: OPUS, 1986. 677 s.
EGGEBRECHT, H. H.: *Hudba a krásno*. Praha: NLN, 2001.
FILIPÍ, P.: *Kdo slyší můj nářek?: Poselství kajících žalmů*. Třebenice: Mlýn, 1997.
HILLIER, P.: *Arvo Pärt*. Oxford: Oxford University Press, 1997.
HILLIER, P. D.: *Pärt, Arvo*. In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol. 19. London: Macmillan Publishers Limited, 2001.
HRČKOVÁ, N.: *Dejiny hudby VI.: Hudba 20. storočia (2)*. Bratislava: IKAR, 2006.
KAUTNY, O.: *Pärt, Arvo*. In *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Personen- teil 13. Stuttgart: Bärenreiter Verlag, 2005.
LISSA, Z.: *Nové studie z hudební estetiky*. Praha: Supraphon, 1982.
MICHELS, U.: *Encyklopedický atlas hudby*. Praha: NLN, 2000.
PÄRT, A.: *Myšlienky*. In *Slovenská hudba*. 1991, roč. 17, č. 2-3, s. 237-243.
SCRUTON, R.: *The Aesthetics of Music*. Oxford: Oxford University Press, 1997.
SILAN, J.: *Hymny: Súborné dielo 6. zv*. Bratislava: LÚČ, 1997.
VIČAR, J. – DYKAST, R.: *Hudební estetiky*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2002.
ZAGAR, P.: *Arvo Pärt a jeho vidina ticha*. In *Slovenská hudba*. 1991, roč. 17, č. 2-3, s. 230-235.
Noty:
PÄRT, A.: *Miserere*. Wien: Universal Edition, 1989. (MS)
Nahrávka:
Arvo Pärt Miserere. ECM Records 1993. The Hilliard Ensemble (Paul Hillier), Orchester der Beethovenhalle Bonn (Dennis Russell Davies).

Officium Novum

Po jedenáštočnej prestávke vychádza spoločný album ikony európskeho jazzu, Jana Garbareka a fenomenálnych The Hilliard Ensemble. Projekt Officium Novum, opäť prekračujúci hranice žánrov i času, hudobníci predstavili v septembri aj v Bratislave. Na festivale Konvergencie.

„Vtáky, ktoré sa živia rybami; ich exkrementy sú začiatkom oázy, na ktorej môžu žiť ľudské bytosti. Pokiaľ všetko nezmetie ďalšia láva.“ Priamočiary a sugestívny obraz sily islandskej prírody – metafora zániku a znovuzrodenia – je mottom k úvodnej nahrávke projektu, ktorý sa v 90. rokoch zapísal do dejín nahrávacieho priemyslu. Svoje sily na nej spojili speváci najznámejšieho vokálneho ansámblu 20. storočia, presláveného interpretáciami starej i súčasnej hudby a rešpektovaný nórsky saxofonista. Náročky som sa vyhol v súvislosti s Garbarekom, ktorý hral s Georgeom Russellom, Keithom Jarrettom alebo gitaristom Billom Frisellom (ale aj s pakistanskými alebo indickými hráčmi), označeniu jazzový hudobník. Ako on sám vidí svoju pozíciu v hudbe? „Nepovažujem sa výlučne za jazzového hudobníka. Jazz je pre mňa niečím jednoznačne definovateľným, čo v čistej forme reprezentuje napríklad Armstrong. V tomto zmysle som – dalo by sa povedať – ‚z kola von‘. Dlhé roky sa snažím robiť rozmanité veci, pričom väčšinu určite nemožno nazvať ‚stopercenným‘ jazzom. Zvlášť zrejme je to v súvislosti s aktuálnym projektom, na ktorom spolupracujem s The Hilliard Ensemble,“ povedal Garbarek v rozhovore pre Konvergencie.

Officium

Stretnutie hudobných svetov sprostredkoval hudobný vizionár Manfred Eicher, zakladateľ svetoznámeho mníchovského vydavateľstva ECM. Eicher v booklete k CD spomína, ako ho počas

filmovania na Islande, uprostred lávových polí, zaujala zádušná omša španielskeho renesančného skladateľa Cristóbal de Moralesa. Počas práce na filme podľa novely Maxa Frischa počúval tiež hudbu Jana Garbareka. Pokojne plynúca vokálna renesančná polyfónia a saxofón nórskeho hudobníka sa tak stali Eicherovým súkromným soundtrackom k snímke o osamelosti a strachu na pozadí nehostinnej, no úchvatnej severskej krajiny. Práca na filme skončila, vízia dovtedy nepočutej hudby však ostala. Na jeseň v roku 1993 sa v benediktínskom kláštore St. Gerold na úpätí rakúskych Álp zišla štvorica britských spevákov s nórskeho hudobníkom, aby ju naplnila. „Mal som veľký rešpekt, pretože som nevedel, čo očakávať. Keď Manfred projekt navrhol, zaujalo nás to, no nesúhlasili sme hneď. Nevedeli sme, či to bude fungovať, nepoznali sa. Preto sme sa stretli v St. Gerold najskôr nezáväzne. Hilliard začali spievať, minútu som počúval a zobral do rúk nástroj. Chvilu sme pokračovali a bolo jasné, že by to šlo i ďalšiu hodinu. Stálo to za pokus. O niekoľko mesiacov na rovnakom mieste vzniklo Officium,“ povedal v rovnakom rozhovore Garbarek. Moralesova prosba *Parce mihi Domine* (Ušetri ma, Pane) sa stala ťažiskom nahrávky, z ktorej sa predalo po celom svete jeden a pol milióna kusov. Na disku zaznieva trikrát, v pôvodnej a cappella verzii a s dvomi rôznymi improvizáciami Garbareka, ktorého saxofón sa vznáša nad éterickou hudbou renesančného majstra. Renesančné a stredoveké, prevažne sakrálné diela s Garbarekovými improvizáciami obsahovali

i zvyšok disku. S odstupom času sa nálepky ako *crossover* alebo *new age* a nad- či medzižánrové presahy stali populárnymi, pričom výsledky majú občas pochybnú hodnotu. Aká je však táto hudba? „Nemáme pre ňu meno: je to to, čo sa stane, keď saxofonista, vokálne kvarteto a hudobný producent tvoria spolu hudbu,“ napísal dnes už bývalý spevák The Hilliard Ensemble, tenorista John Potter, ktorý na Konvergenciách predstaví tento rok vlastný projekt s názvom *Being Dufay*. Podobný názor mala i kritika. „Pokojné a povznášajúce. Po dopočúvaní nebudete mať chuť na nič menej čisté ako Bacha alebo Billie Holiday. V najmagickjších okamihoch sa Garbarekov saxofón dokonale viaže s hlasom kontratenoristu Davida Jamesa, rúcajúc všetky bariéry medzi jazzom a klasikou, sakrálnym a profánnym, vtedy a teraz,“ napísal New York Observer. Úspech zaskočil aj samotných hudobníkov. „Vtedy som si myslel, že tento repertoár môže na svete zaujať nanajvýš niekoľko stovák poslucháčov. Výsledok bol pre nás preto skutočne prekvapujúci,“ spomína s odstupom času Garbarek.

Officium Novum

Od vydania dvojalbumu *Mnemosyne* (ECM, 1999), ktorý nasledoval CD *Officium* uplynulo jedenásť rokov a na druhú polovicu septembra ohlásilo ECM nový výsledok spolupráce nórskeho hudobníka s The Hilliard Ensemble. Kvarteto britských spevákov a saxofonista sa v júni 2009 opäť stretli v kláštore St. Gerold, aby vzniklo

► *Officium Novum*. Ťažiskovou témou nahrávky tentokrát nie je európsky stredovek a renesancia, ale arménska hudba. S ňou sa členovia The Hilliard Ensemble zoznámili počas pobytu v Arménsku prostredníctvom kompozícií a úprav Komitasa Vardapeta (1869–1935). Skladateľ, etnomuzikológ a filozof Komitas (Vardapet nie je priezvisko, ale označenie jeho vysvätenia), u ktorého sa prejavila duševná choroba po tom, ako sa stal svedkom genocídy Arménov zo strany Turkov, bol prvým, kto upozornil na starobylú hudobnú kultúru svojej vlasti. Na aktuálne CD sa tak vďaka nemu dostali diela súvisiace s jednou z najstarších kresťanských liturgii sveta. (Arméni prijali kresťanstvo v roku 301 n. l.) Okrem toho je súčasťou dramaturgie aj byzantský chorál, a cappella kompozícia súčasného estónskeho skladateľa Arva Pärta, dve skladby Jana Garbareka *We Are The Stars* a *Allting Finns*, ale aj dielo *Aleluja. Nativitas* od najstaršieho po mene známeho európskeho autora hudby Perotina (12. storočie). „Koncept bol vždy veľmi otvorený a jeho princíp ostáva v zásade rovnaký. Fragment hudby zo starého Egypta, úryvok antickej skladby alebo súčasné dielo – je to hudba, ktorá sa objavuje v konkrétnom čase a priestore a my na ňu reagujeme. Nemohol som ale odolať výzve vytvoriť niečo pre Hilliard, pretože som veľkým obdivovateľom ich zvuku,“ vysvetľuje Garbarek zdánlivo heterogénne pôsobiaci celok. Ako vzniká z jeho pohľadu hudba, ktorá spája komponovanú hudbu z rôznych kultúrnych tradícií s improvizáciami? „Sústredím sa na všetko, čo sa deje a reagujem spôsobom, ktorý je pre mňa prirodzený. Keď Hilliard začnú spievať, snažím sa hudbu dotvoriť najlepšie ako viem. Je to ako keď sa vyberiete do starého chrámu alebo múzea a pozeráte si maľby na stenách. No keďže ste človekom 21. storočia, vaše reakcie sú úplne iné ako v stredoveku. Toto je spôsob akým uvažujem o mojej

hre na saxofóne vo vzťahu k dielam starých majstrov. Stávam sa akýmsi hovorcom súčasnosti a jej kultúry,“ hovorí o svojom podiele na vzniku *Officium novum* nórsky saxofonista. Podľa samplera, ktorý vydavateľstvo ECM poskytl na propagačné účely v polovici augusta výsledky dlhoročnej spolupráce The Hilliard Ensemble a Jana Garbareka dokážu zaujať aj na najnovšom CD. V najsilnejších okamihoch sa Garbarekov saxofón stáva skutočným „piatym hlasom“ ansámblu vokalistov: empaticky dopĺňa harmónie zamatovou farbou alebo komentuje hudbu v kaskádach žiarivých tónov, ktoré dokážu byť extatické i vášnivo zádušné. Nádherným príkladom môžu byť *Litánie* Nikolaja Kedrova (1871–1941) alebo *Surb, Surb* (ekvivalent *Sanctus* v latinskej omši). Na jeseň čaká hudobníkov veľké svetové turné, v rámci ktorého vystúpia v chrámoch a dómoch Hamburgu, Salzburgu, Bergama, Prahy, Kolína, Mníchova, Viedne, Varšavy i Berlína. Ale aj v King's College v Cambridgei alebo v New Yorku. Vďaka medzinárodnému festivalu komornej hudby Konvergenzie (20.–26. 9.) bol jednou z prvých zastávok 20. septembra aj bratislavský Dóm svätého Martina. Pečať neopakovateľnosti živému zážitku z vystúpenia Jana Garbareka s Hilliard Ensemble dodáva aj skutočnosť, že pre koncerty neexistuje fixná dramaturgia. „Často hovoríme, že priestor je šiestym členom nášho ansámblu. Veľa závisí od akustickej skúšky, na základe ktorej vzniká dramaturgia aktuálneho koncertu,“ odpovedal Garbarek na otázku, ako veľmi ovplyvňuje akustika ich vystúpenia. Koncert na Slovensku tak bude unikátnym nielen účinkovaním kvinteta svetoznámych hudobníkov, ale aj neopakovateľným zážitkom z hudby, ktorá sa zrodí pre daný moment.

Andrej ŠUBA

Písané pre .týždeň a Hudobný život.

Jan GARBAREK (1947) – nórsky saxofonista, skladateľ a producent. Vplyvný reprezentant európskeho jazzu spolupracuje od 70. rokov exkluzívne s mníchovským vydavateľstvom ECM. Podieľal sa na projektoch Georgea Russella a Keitha Jarretta, spolupracoval s Terjem Rypdalom, Garym Peacockom alebo Billom Frisellom. Vo vlastnej tvorbe prekročil hranice „americkej optiky“ jazzu smerom k ambientnej hudbe, crossover a world-music. V spolupráci so svetoznámych kvartetom The Hilliard Ensemble nahral CD *Officium* (1994), *Mnemosyne* (1999) a *Officium Novum* (2010).

Officium Novum (ECM/Divyd, 2010) – aj tretia nahrávka Jana Garbareka s The Hilliard Ensemble vznikla v rakúskom kláštore St. Gerold. Jej ťažiskom je tentokrát arménska sakrálna hudba v adaptáciách etnomuzikológa, skladateľa Komitasa Vardapeta (1869–1935), no možno tu nájsť aj byzantský chorál, európsku

stredovekú a renesančnú polyfóniu alebo skladbu *Najsvätejšia Matka Božia* od Arva Pärta. Vokály štvorice vynikajúcich britských spevákov dopĺňajú improvizácie rešpektovaného nórskeho jazzmana. Oficiálne vydanie albumu, ktoré spravádza rozsiahle svetové turné, je naplánované na druhú polovicu septembra.

(aj)



The Hilliard Ensemble (UK) patria pre svoje impozantné renomé v oblasti starej i súčasnej hudby medzi najlepšie svetové komorné vokálne zoskupenia. Ich osobitý štýl a výnimočná muzikalita nadchli poslucháčov rovnako v stredovekom a renesančnom repertoári, ako aj v dielach žijúcich skladateľov. Vznik súboru, ktorý nasledoval rad úspešných nahrávok starej hudby pre EMI (mnohé boli opäť vydané vo vydavateľstve Virgin; existuje tiež internetový predaj Hilliard LIVE, momentálne pod značkou Coro), sa datuje do r. 1980. Od začiatku však skupina venuje rovnakú pozornosť aj súčasnej hudbe. Nahrávka Pärtových *Pašii* z r. 1988 (nasledovaná *Litániami*) bola začiatkom intenzívneho vzťahu so skladateľom i mníchovskou spoločnosťou ECM. Súbor nedávno dohodol spoluprácu s ďalšími autormi z pobaltských štátov, vrátane V. Tormisa a E.-S. Tüüra, čím sa repertoár Hilliard s menami ako G. Bryars, H. Holliger, J. Casken alebo J. MacMillan rozšíril o nové skladby. Okrem a cappella nahrávok sú výsledkom spolupráce s ECM aj albumy *Officium* a *Mnemosyne* s J. Garbarekom – partnerstvo, ktoré stále pokračuje, a CD *Morimur* s nemeckým barokovým huslistom Ch. Poppenom a sopranistkou M. Mauchovou. Súbor pokračuje v nadväzovaní kontaktov so žijúcimi skladateľmi a participovaní na vokálno-inštrumentálnych skladbách. V r. 1999 premiéroval s Londýnskym filharmonickým orchestrom (dir. K. Nagano) skladbu *Miroirs des Temps* Unsuka China, s Philadelphia Orchestra uviedli MacMillanovo *Quickening*, premiérovane na BBC Proms. S Newyorskou filharmóniou (dir. L. Maazel) predstavil v premiére 3. symfóniu S. Hartkeho, aktuálne spolupracoval s Mníchovským komorným orchestrom na novej skladbe E.-S. Tüüra. V r. 2007 spojili Hilliard svoje sily s Drážďanskou filharmóniou v premiére *Nunc Dimittis* ruského skladateľa A. Raskatova (nahrávané pre ECM). Nový impulz pre súbor znamenala premiéra hudobno-divadelného projektu H. Goebbelsa *I went to the house but did not enter* v produkcii Théâtre Vidy, Lausanne (august 2008), prezentovaná v Edinburgu a následne po celej Európe a USA (predstavenia pokračujú i v sezóne 2009/2010). Medzi najdôležitejšie tohtoročné premiéry patria uvedenie diela W. Rihma *Et Lux* s Arditti Quartet v Kolíne, Paríži a New Yorku, víkendový mini-festival v londýnskej Wigmore Hall, návšteva Medzinárodného festivalu umenia v Perth, európska premiéra Hartkeho 3. symfónie s Nemeckým rozhlasovým symfonickým orchestrom Saarbrücken Kaiserslautern (dir. Ch. Poppen) a v neposlednom rade koncerty s J. Garbarekom.

www.hilliardensemble.demon.co.uk

Po starom i po novom

Tak by sa dal nazvať otvárací galakonzert 91. sezóny opery SND. Kontinuitu s minulosťou udržala predovšetkým jeho dramaturgia, ktorá skombinovala pár neošúchaných árií s tými pravidelne sa opakujúcimi. Rondo Mefista, árie Werthera, Tosky, Filipa či Fiesca odznievajú každoročne, menia sa len interpreti. Overtúru z *Predanej nevesty* teraz vystriedala predohra k *Hubičke*, nemohlo chýbať Mascagniho intermezzo z *Cavallerie* a Zbor Židov z *Nabucca*, ktorý je pre svoju obohratosť vhodný skôr do lokálit bez tradičného operného publika. Kým vlni domáciach sólistov doplnili slovenské hviezdy pôsobiace v zahraničí (Bršlík, Chmelo), tenor bol ozdobou večera traja zahraniční speváci: dvaja laureáti Medzinárodnej súťaže Schneidera-Trnavského a slávna operná diva **Eva Marton**. Staronový prístup predstavovali úvodné prihovory s poďakovaním sponzorom večera, novinkou bolo predstavenie reprezentantky Slovenskej národnej galérie, s ktorou mieni opera nadviazať interkultúrny dialóg, a účinkovanie baletu SND. Ten bol obohatením pri Borodinových *Poloveckých tancoch*, pri veristickom intermezze pôsobil redundantne. Ak sme v minulosti kritizovali fakt, že v nedokonalnej akustike sály vedie umiestnenie orchestra až po rampu k prekryvaniu spevu sólistov, teraz (zrejme pre balet) bol orchester, zbor i sólisti

viac v úzadí, pričom sa akustický dojem zlepšoval ozvučením. Toto sa dá akceptovať na voľných priestranstvách, na zvukový dojem v interiéri budovy však tento systém pôsobí skresľujúco. Najviac to bolo cítiť na hlase tenoristu a pri najhlbších tónoch basistu (Fiescovo *Per me*) i mezzosoprán (Maddalenino *S'apprezzi*), ktoré im zneli rovnako zvučne ako ostatné polohy.

Popri piatich domácich sólistoch a troch hosťoch treba spomenúť aj zbor vedený **Pavлом Procházkom** (najlepšie znel v *Predanej neveste* a *Nabuccovi*) a orchester pod taktovkou Rastislava Štúra. Za posledných 50 rokov sme počuli v Bratislave svetové hviezdy buď predčasne (tenoristu Giacominiho), v rozkveť sil (Norman, Freni), alebo v zostupnej línii umeleckej dráhy (Moffo, Caballé). Výstúpenie maďarskej sopranistky patrí k tomu poslednému typu. Pochváľiť ju treba za to, že nespievala „odpočinkový repertoár“, ale tri náročné hudobné čísla. Zvlášť v talianskom repertoári (*Toska*, *Gioconda*) bolo badať, že popri istej prirodzenej únave materiálu, prejavujúcej sa rovnejšími a bezfarebnejšími tónmi v nižšej polohe (ako na posledných nahrávkach Callasovej alebo vystúpeniach Beňačkovej), sopranistka už nedokáže plynulo frázovať, dýcha častejšie a z vysokých tónov schádza pred-

časne. O čosi lepší bol dojem z jej Izoldy, ktorá nepotrebuje prísne legáto, ale vysoké tóny dramatickej sily. Ozdobou večera sa potom stali dvaja hosťujúci mladíci. Bieloruský barytonista **Ilja Silčukov** má v objeme tónu isté rezervy, ale spieva technicky isto, dynamicky pestro a výrazovo pomerne bohato. Navyše ho treba pochváliť za výber netradičného repertoáru (Massenetova *Herodiada* a Čajkovského *Jolanta*). Hlas chorvátskeho basistu **Gorana Juriča** je zaujímavý tmavou, trochu drsnou farbou. K medzinárodnej kariére mu chýba už len väčšia interpretačná vyzretosť (napríklad v árii Filipa mal popri skvostných frázach aj niekoľko „odpočinkových“ miest a zbytočne dlho držaných tónov). Z domácich sólistov výrazovo stále zrelšiemu a mohutnému fondom obdarenému **Jozefovi Bencimu** v Ronde Mefista najvyššie tóny „padali dozadu“, **Luba Vargicová** popri skvelých výškach ako vždy občas aj mierne intonačne zakolísala, prejav **Lubice Rybárskej** bol pomerne obmedzený a **Adriana Kohútiková** zjavne (a pomerne úspešne najmä v Margarete) mení svoj hlasový odbor. Lyrický tenor **Tomáša Juhása** znel priveľmi tvrdo, avšak zvládol part (v kvartete z *Rigoletta*), na ktorý si vlni slovenský vokálny svetobežník netrúfol.

Vladimír BLAHO



www.filharmonia.sk

Slovenská filharmónia

vás pozýva
na koncerty
klasickej
hudby

Pokladnica Slovenskej filharmónie,
historická budova SND, Hviezdoslavovo nám.,
vstup z Gorkého ul., Bratislava.

Otvorená v pracovných dňoch: po 9.00 – 14.00 h,
ut 12.00 – 17.30 h, st – pia 12.30 – 18.30 h
a hodinu pred koncertom v mieste jeho konania.

Rezervácie:

tel.: +421 2 204 75 233, fax: +421 2 204 75 256,

e-mail: vstupenky@filharmonia.sk.

Predaj vstupeniek aj v sieťach Ticketportal
a eventim.

Pesaro

Rossini Opera Festival v znamení rarít

Operný festival v rodisku Gioachina Rossiniho, talianskom prímorskom Pesare, vstúpil do štvrtého decénia s dramaturgickými perličkami. Po prvýkrát vo svojej 31-ročnej histórii vzkriesil dva ďalšie tituly, čím sa nezadržiateľne priblížil ku kompletizácii 39-dielneho javiskového odkazu skladateľa. Jeho prvotinu *Demetrio e Polibio* a v poradí štrnástu operu *Sigismondo* v bežných repertoároch divadiel nenájdeme. Ambíciou pesarského festivalu je rehabilitácia všetkých Rossiniho opier. Po uvedení *Demetria* a *Sigismonda* chýbajú už len tri. Pätnásť tohtoročných operných predstavení a niekoľko koncertov sa opäť tešilo mimoriadnej pozornosti publika, ktoré z dvoch tretín tvorila zahraničná klientela.

Podľa dirigenta Alberta Zeddu, 82-ročného umeleckého riaditeľa festivalu, dostanú návštevníci výnimočnú možnosť postrehnúť, že maestro neskomponoval len dobré veci. Od *Demetria* a *Polibia* neradno očakávať viac, než môže poskytnúť partitúra, zhotovená vo veku štrnástich rokov. Navyše, revízia Rossiniovskej nadácie (vedecká inštitúcia, ktorá od roku 1971 vydáva autorovo dielo v kriticko-nej edícii) sa nemohla oprieť o autograf. Ten nejestvuje, k dispozícii sú len čiastkové kópie. Je však známe, že vznik dvojdejsťvovej „dramma serio“ podnietil významný dobový

tenorista Domenico Mombelli a libreto pochádza od jeho manželky. Rovnako aj fakt, že nie všetky čísla vzišli z pera mladučkého Gioachina. Predohra je od Mombelliho a autorstvo niektorých árií je tiež sporné. Tieto zistenia však nemenia nič na skutočnosti, že *Demetrio* a *Polibio* sa začala Rossiniho plodná operná kariéra. Premiéra

chodcov (Mozart zomrel necelé tri mesiace pred Rossiniho narodením a Cimarosa žil do roku 1801), ale zároveň zreteľne vypovedá aj o počiatkoch vlastného štýlu, tak *Sigismondo* už reflektuje dosiahnuté výsledky a anticipuje neskoršiu tvorbu. V predohre skopiroval časti z *Turka v Taliansku*, v áriách sa ozývajú motívy z predchádzajúcich ti-



M. Palazzi, M. Moreno, V. Zaytseva [foto: Studio A. Bacciardi]



A. Esposito, M. Pizzolato [foto: Studio A. Bacciardi]

sa uskutočnila až v roku 1812 v Ríme, keď mal dvadsať rokov a na svojom konte štyri komické diela.

Len o dva roky mladšia „dramma per musica“ *Sigismondo* mala premiéru v roku 1814 v Benátkach, pričom v chronológii tvorby zaujíma štrnástu pozíciu. Po *Tancredovi* druhá opera seria, skomponovaná pre tamojšie Teatro La Fenice, sa opiera o poľský námet, čo v prvej polovici 19. storočia nebolo ničím výnimočným. Okrem Rossiniho sa poľskou témou zaoberal rad autorov počnúc Cherubinim, cez Mayra, Boieldieua, Donizettiho, Lortzinga až po Verdiho a jeho ranú buffu *Un giorno di regno*. Titulný hrdina Rossiniho *Sigismonda* je duševne chorý poľský kráľ, pričom legenda nenapovedá, či išlo o Žigmunda z rodu Jagelovcov, panovníka z inej historickej epochy, alebo o obyčajnú fikciu. Najskôr to posledné, keďže v opere sa objavuje aj český kráľ so svojou dcérou a dej sa odohráva v akomsi antickom hlavnom meste Gesna. Premiéra nebola úspešná a ani novodobá rossiniovská renesancia *Sigismondovi* priveľa života nevďychla.

Tohtoročné Pesaro pokračovalo v zámere „vyvetrať“ aj spornejšie Rossiniho opusy. Ak sa hudobná poetika v *Demetrio* a *Polibio* opiera o vzory skladateľových pred-

tulov, ale mnoho nápadov sa zrodilo práve tu a prešlo do slávnych opier ako *Popoluška*, *Otello* či *Barbier zo Seville*. Rossiniho jednoducho treba vnímať v kontexte doby, keď bolo recyklovanie vlastnej hudby prirodzeným javom. Koniec koncov, aj predohra k *Popoluške* sa objavila najskôr v *Novinách* (*La gazetta*), jej záverečné rondo zaznelo už v kantáte *Svadba Teti a Pelea* a prešlo do záverečnej a u nás škrtanej tenorovej árie z *Barbiera*.

Rossini Opera Festival sa vyprofiloval nielen ako tribúna znovuzrodenia autorových zabudnutých opusov, defilé vokálnej virtuozity a zdroj nových talentov, ale aj ako dielňa nekonvenčných réžií. Estetická emancipácia opery sa na tomto fóre udomácnila a 31. ročník tento trend len potvrdil. Inscenovať málo dramatického, len štyrmi postavami naplneného *Demetria*, nie je žiadna slasť. Taliansky režisér **Daide Livermore** v spolupráci s tímom študentov Akadémie výtvarných umení z Urbina, zodpovedných za scénu a kostýmy, predložil rozhodne pomohol. Dianie zasadil do divadelného zákulisia po skončení predstavenia. Počas predohry sa otvoril pohľad za javisko (klaňajúci sa umelci, pobežujúci kulisári a hasiči), aby sa vzápätí realita súčasného „divadla

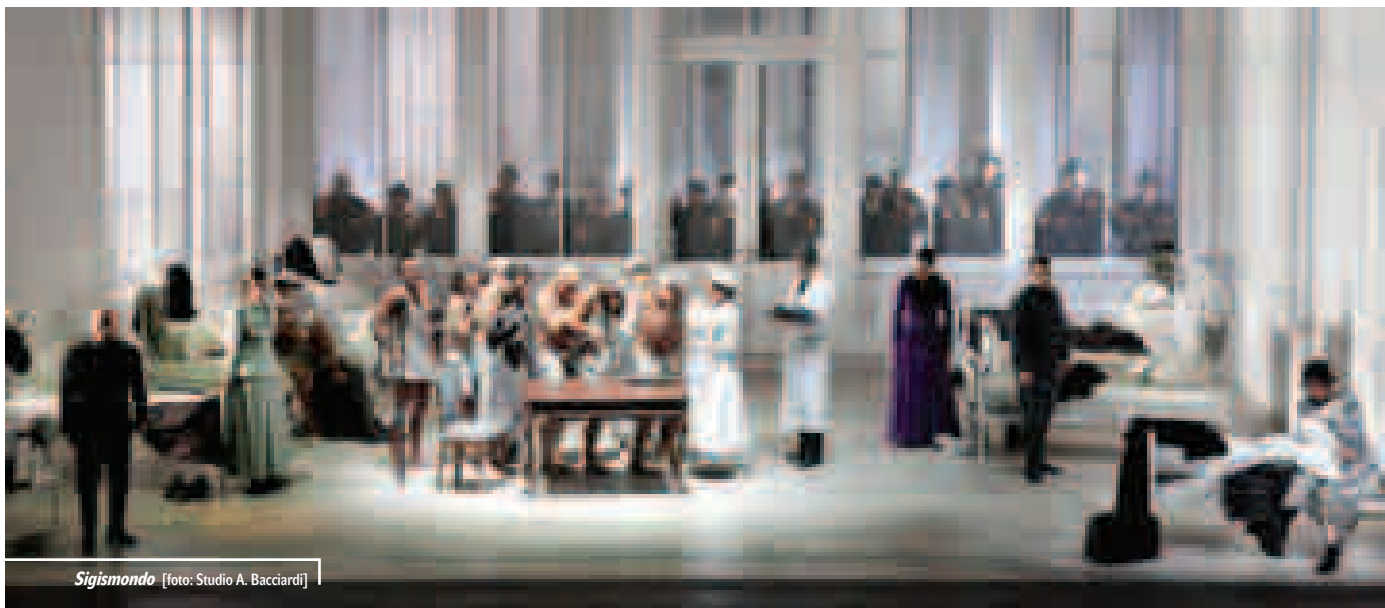
v divadle“ preobliekla do rokokových kostýmov a znázornila vymyslený príbeh z doby pradávnej. Veľa trikov s fákľami, lietajúcimi sviečkami, veľa zrkadiel, spúšťanej garderoby. Skrývačky, zmnoženie postáv dablérmi – to všetko prinieslo na scénu ruch. A zároveň pomáhalo prekonávať aj nudnejšie chvíle. Pod taktovkou znalého **Corrada Rovarisa** sa s mladickou partitúrou úspešne pohral **Orchestra sinfonica G. Rossini** a pánska časť **Pražského komorného zboru**. Kompetentné kvarteto sólistov tvorili čoraz suverénnejší tenor mladého Číňana **Yijieho Shiho**, vokálnu ekvilibristiku výšok zvláda-

roly bolo jedinečnou ukážkou operného herectva činoherných parametrov. V najlepšom svetle sa uviedla ruská sopranistka **Olga Peretyatko** (Aldimira), ktorej jasný, vrúcny a technicky suverénny soprán naberá z roka na rok nové kvality. Údernými, kovovo jasnými výškami zaujal **Antonino Siragusa** ako negatívny hrdina Ladislao. Krásne materiály a štýlovú čistotu ponúkli aj **Andrea Concetti** (Zenovito) a **Enea Scala** (Radoski).

Po tretíkrát sa na program dostala *Popoluška* v réžii **Lucu Ronconiho**, uvedená v rokoch 1998 a 2000. Diváci opäť odmenili po-

vydoloval všetky delikátnosti predlohy a určil jej v gradáciách strhujúce napätie.

S veľkým ohlasom sa stretlo matiné dvoch Rossiniho kantát. Témy smrti v prvej *La morte di Didone* a svadby v druhej *Le nozze di Teti e di Peleo* sa do mladických diel skladateľa a hlavne do vokálneho zafarbenia partov premietajú len nepatrne. V oboch vystupuje aj zbor. Prvá je písaná pre soprán (vynikajúca **Olga Peretyatko**), druhá pre päťicu sólistov. Pod taktovkou mladého Japonca **Ryuichira Sonodu** vynikla inštrumentačná perlivosť, farebnosť a spevnosť hudobného toku. Vo výbornej speváckej zostave (**Lawrence Brown-**



Sigismondo [foto: Studio A. Bacciardi]

júca Španielka **Maria José Moreno**, ako aj ruská mezzosopranistka **Victoria Zaytseva** a taliansky basista **Mirco Palazzi**.

So *Sigismondom* si na pesarskom festivale zaexperimentoval osvedčený režisér **Damiano Michieletto**. Stavil na duševnú charakteristiku titulného hrdinu a celé prvé dejstvo zasadil do viacposteľovej izby psychiatrickej liečebne. Realisticky zobrazení pacienti, medzi nimi postihnutý kráľ Sigismondo, síce posunuli motívy libreta do hraničnej polohy, zároveň však vytvorili emóciami nabitú, ba až depresívne divadlo. Úchvatná bola práca so sólistami a celým zborom. Žiadne spievanie na rampe, ale moderné herectvo.

Pod hudobné naštudovanie sa podpísal **Michèle Mariotti**, mladý dirigent, ktorého rok narodenia je totožný so vznikom Rossini Opera Festivalu. Navyše je synom jeho súčasného intendanta. Vybrúsenou koncepciou, zmyslom pre typické rossiniiovské brío, ale aj krásne vymodelovanými detailmi dokázal, že nie je žiadnym protekčným dieťaťom. Unikátnu inštrumentáciu má napríklad ária Zenovita s dialógom kontrabasov. V titulnej postave opäť excelovala **Daniela Barcellona**, ktorej tmavý a objemný mezzosoprán si stále zachováva koloratúrnú brilantnosť. Jej emocionálne, mimické a gestické stvárnenie

tleskom premenu scény, keď sa nábytkom zaplnený Magnificov dom zdvihol a na jeho miesto sa vysunul Ramirov palác. Dablérka Popolušky opäť preletela nad javiskom z krbu priamo na bál, nič však už v tejto inscenácii nebolo nové. Zložitá scéna sa stala osudnou pre predstaviteľku titulnej roly, **Mariannu Pizzolatovú**, ktorá v 1. dejstve spadla a po prestávke sa už musela opierať o dvoch zboristov. Zlatú črievičku v závere opery nahradila na jednej nohe ortéza. Jej cituplnému tmavému tónu a akurátnym koloratúram tento hendikep našťastie neublížil. Nový komický akcent vniesol do portrétu Dandiniho korpulentný, pevným barytónom vybavený **Nicola Alaimo**. Jeho komika pôsobila ešte prirodzenejšie než herectvo **Paola Bordogna** (Magnifico), ktorý zvládol spevácky part bez problémov. Krásnym materiálom a bezchybnou technikou sa predstavil **Alex Esposito** ako Alidoro. Po dvojnásobnom stretnutí s Juanom Diegom Flórezom v úlohe Ramira je ťažké ubrániť sa porovnávaniu, takže **Lawrence Brownlee** (Ramiro) nemal ľahkú pozíciu. Rozsah i ozdoby zvládol, jeho tón však predsa len pôsobil trochu matnejšie a menej priebojne. **Yves Abel** za dirigentským pultom skvelého **Orchestra Teatro comunale di Bologna**

lee, Paolo Bordogna, Manon Strauss Evrard a Christina Faus) dominovala opäť Olga Peretyatko, bravúrna v ozdobách a opojná lyrickým timbrom, ktorú ovácie prinútili zopakovať sopránovú modifikáciu ronda Popolušky. Zo štvorice belcantových recitálov som navštívil koncert tenoristu **Francesca Meliho**, jedného z najvychytenejších predstaviteľov mladej talianskej generácie. Program mal postavený náročne, keď sa po piesňach Rossiniho, Donizettiho, Tostiho, Belliniho a Liszta (sonety na Petrarcov námet) pustil do dvoch vo výškach extrémne náročných árií z opier *Zelmira* a *Bianca e Falliero*. Pre bel canto má všetky potrebné technické danosti, farbou hlasu je to skôr tmavší a kovovejší hlas, k absolútnej spokojnosti chýbalo azda len trocha viac výrazovej charizmy.

Prijemným prekvapením festivalu bolo vydanie 230-stránkovej publikácie *Il viaggio a Pesaro* od autorskej dvojice **Simona Barabesi a Giacomo Mariotti** (vedúca a sekretár tlačového úradu), ktorá reflektuje históriu festivalu v zahraničnej tlači. V súpise stoviek recenzií figuruje aj dvadsaťročná účasť *Hudobného života*, čo potvrdzujú aj slová z úvodu, podľa ktorých patríme k „najvernejším priateľom“ Rossiniho Pesara.

Pavel UNGER

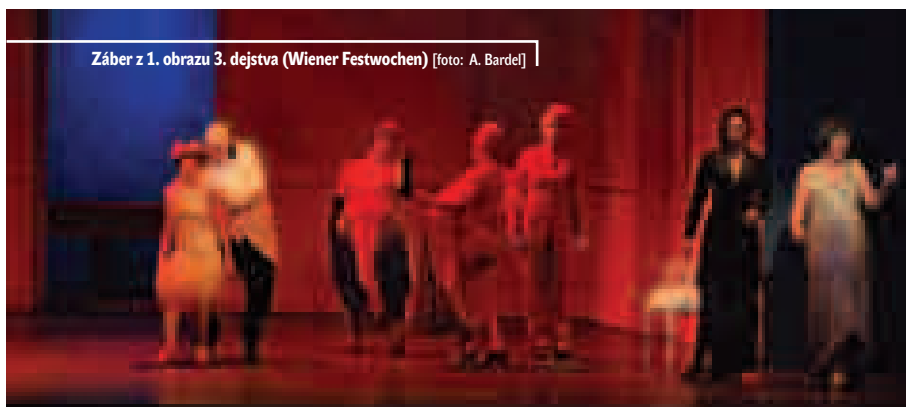
Salzburg, Viedeň

Konvencia verzus provokácia. Dva generačne odlišné pohľady na Lulu

125. výročie narodenia a 75. výročie úmrtia svojho rodáka Albana Berga si uctili oba profilové rakúske divadelné festivaly, Wiener Festwochen aj Salzburger Festspiele. Viedeň koncipovala hudobnú časť tohtoročného programu pod hlavičkou „Ein Fest für Alban Berg“. Jej piliermi boli autorove operné opusy *Wozzeck* a *Lulu*, pričom ich dopĺňal poltucet koncertných podujatí. Salzburg si z dvoch Bergových opier vybral divadelne sýtejšiu *Lulu*. V oboch prípadoch uprednostnila dramaturgia pred originálnym dvojdejsťovým torzom trojdejsťovú verziu Friedricha Cerhu, ktorý na sklonku sedemdesiatych rokov minulého storočia zavŕšil predčasnou smrťou prerušenú prácu Albana Berga.

Za dirigentskými pultmi stáli umelci strednej generácie – **Daniele Gatti** (Viedeň) a **Marc Albrecht** (Salzburg). Obaja odviedli výbornú prácu. **Gatti** priblížil náročnú partitúru s nadhľadom a suverenitou, v detailne prepracovanej, motívicky prehľadnej štruktúre. So skvelými hráčmi **Mahlerovho komorného orchestra** vyčaroval silnú atmosféru, stavajúcu na kontraste lyrických a dramatických momentov, s expresívnymi dynamickými vrcholmi. Hudobné naštudovanie nemeckého dirigenta **Marca Albrechta** pôsobilo o čosi subtilnejšie (možno aj v súvislosti s akustickými vlastnosťami salzburskej Felsenreitschule, pôdorysom prekonávajúcej komorný priestor viedenského Theater an der Wien). Nestrhlo expresivitou zvuku, bolo však mimoriadne citlivé voči interpretom a empatické k dianiu na javisku. Režijné koncepcie priniesli generačne odlišný pohľad na dielo. V porovnaní s „modelovou“, remeselné poctivo odvedenou, no v podstate konvenčnou lyonskou inscenáciou režisérskeho barda Petra Steina (73), ktorú pre Viedeň zarazoval jeho asistent **Jean-Romain Vesperini**, prišla mladá, pôvodom bulharská režisérka **Vera Nemirova** (38) s provokatívnejšou a dravšou koncepciou. Inscenácie sa výrazne líšili aj výtvarným riešením. Viedenská výprava **Ferdinanda Wögerbauera** bola veľmi elegantná, divadelne funkčná, no bez ambícií po výraznejšej autonómnej hodnote. Nemirovej inscenácii profitovala z výtvarne krásnej, hoci pomerne statickej scény tridsaťosemročnej hviezdy súčasného nemeckého umenia **Daniela Richtera**. Jeho megaobraz ryšavej *Lulu* z prvého dejstva by mohol zdobiť akúkoľvek galériu moderného umenia. V ďalších scénach maľoval atmosféru expresívnymi obrazmi, zvolna pripomínajúcimi štýl Edvarda Muncha.

Dominantný tón inscenácií (u Steina mierne ironizujúci, u Nemirovej expresívne erotizujúci) udalo už úvodné číslo. Krotiteľ zvierat predstavuje v prológu postavy opery ako svojich zverencov, na záver ústrednú hrdinku príbehu – hada. U Steina priniesol mocný svalovec veľkú mechanickú bábku – ženu v dráždivom čiernom kostý-



Záber z 1. obrazu 3. dejstva (Wiener Festwochen) [foto: A. Bardel]



T. Piffka, P. Petibon, T. J. Mayer, H. Zednik, C. Burggraaf [foto: M. Rittershaus]

me kolombínovského strihu, so zastrihnutým pážacím účesom v štýle detských hviezd štyridsiatych rokov: Lulu, stelesnenie ženskej zvodnosti a poddajnosti. Na pohľad nevinné stvorenie s nohami rozkročenými ako hadia papula, ktoré prejedlikovali nebezpečenstvo a skazu. Pre Nemirovej Lulu bola podstatnou zložkou bytia fyzická láska. V prológu sa jej štihla ruka, imitujúca hada, vynorila spod rozkroku Krotiteľa, ovíjala sa okolo jeho hrudníka, hladkala mu ramená. Režisérka v bulletine predstavila hrdinku ako sexuálneho parazita, hľadajúceho stále nového hostiteľa.

Na rozdiel od Steinovej, vyznela Nemirovej inscenácia živšie i plnokrvnejšie, najmä vďaka ostrejšiemu vyhroteniu vzájomných vzťahov Lulu a jej mužov. Femme fatale spúťavala svoje obete prsteňom, bez náznaku ľútosti stiahnutom z prsta mŕtveho prvého manžela. Bol ním starý Zdravotný radca, ktorého skolila mŕtvica po tom, čo ju pristihol in flagranti s mladým Maliarom. Ten ju miloval oddanou láskou a rozbitie svojho ideálu riešil samovraždou. Nevadí, pre Lulu znamenal len chutné životné spestrenie, bez ktorého sa ľahko zaobíde. Jej vzťah k láske bol vzťahom nezodpovednej nezrelej osoby. „Bola zneužívaným dieťaťom a po celý čas svojho života ním aj ostala. Sexualita, tak ako ju spoznala, je pre ňu druhom hry,“ konštatovala v bulletine Vera Nemirova.

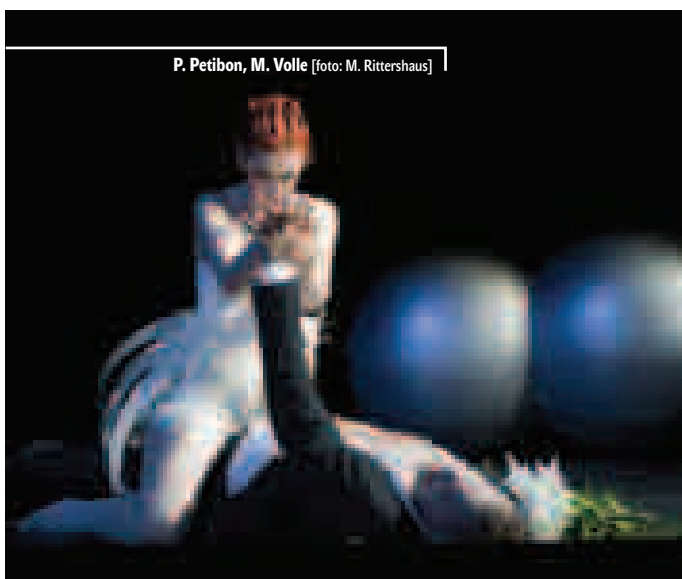
Stvoriteľom Lulu je Doktor Schön, muž, ktorý ju

zmizlo a na javisku ostala všetkými prenasledovaná a vycucívaná žena, bolestne túžiacia po láske a bezpečí. Scénu z parížskeho večierka, kde sa Lulu, skrývajúca sa pred políciou, ocitá pod tlakom viacnásobného vydierania, situovala Nemirova do osvetleného hladiska medzi divákov. A hoci to nie je práve originálna metóda, v štvorhodinovom maratóne hudobne a inscenačne náročného diela priniesla príjemne osviežujúcu zmenu i príležitosť sledovať herečky a speváčky mimoriadne dobre disponovaný tím umelcov doslova pod drobnohľadom.

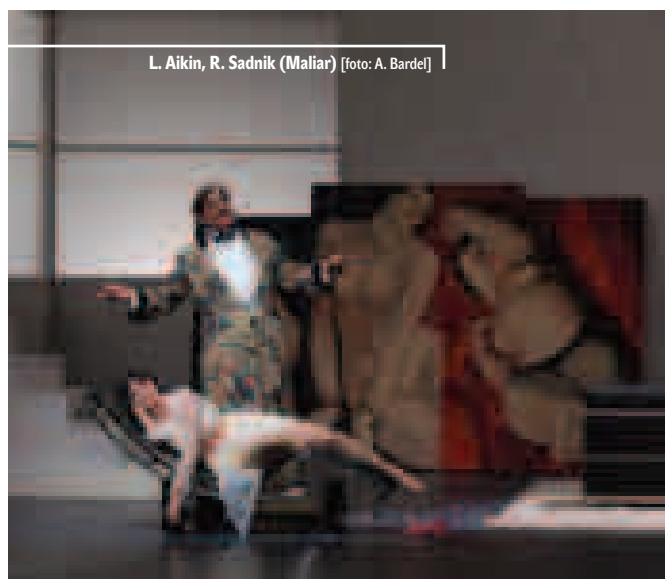
V tej chvíli je už aktuálnym životným partnerom Lulu Schönov syn, skladateľ Alwa, s ktorým mala pomer ešte počas otcovho života. Sprevdza ju aj v rokoch mizérie, no nedokáže jej poskytnúť istotu. Jeho vzťah k Lulu je vášňou umelca k svojej múze. Nevníma ju ako reálnu bytosť, pre neho je hlavnou hrdinkou opery, tvorbu ktorej je úplne posadnutý. Ich vzťah sa odohrával bez telesného kontaktu, pre Lulu životne dôležitého. Smrť tak pre úbohú prostitútku, živoriacu v biednej podkrovnej londýnskej izbičke, znamenala vykúpenie. Umiera rukou Jacka Rozparovača, druhého „ja“ Doktora Schöna (Berg určil oba party jednému interpretovi). Vražedný kruh sa uzatvoril: „Zabíjame to, čo najviac milujeme – aj v nás,“ znie motto Nemirovej koncepcie.

Salzburská inscenácia nebola bez chýb. Najmä

akoby bez vnútornej zaangažovanosti režiséra. Nezanedbateľnou prednosťou salzburskej inscenácie bolo tiež typovo optimálne spevácko-herecké obsadenie. Napriek tomu, že hlas viedenskej Lulu, americkej sopranistky **Laury Aikin**, znel krištáľovo čisto, hladko a sviežo a udivoval nadhľadom nad intonačne a technicky mimoriadne náročným partom, predsa ostala čosi dlžná dramatickému ťahu i hereckej stránke extrémne náročnej opernej postavy. Ako vamp s detskými očami nebola dosť vierohodná, pôsobila viac strojene infantilne než odzbrojujúco. Ani na postihnutie zničujúcej erotickej príťažlivosti nemá – napriek atraktívnemu zovňajšku – dostatočné osobnostné dispozície. S väčšou presvedčivosťou sa vyrovnala s tragickou záverečnou epizódou života Lulu. Naproti tomu, francúzska sopranistka **Patricia Petibon**, dvorná speváčka svetového odborníka na starú hudbu Williama Christieho, zvládla pozíciu centra štvorhodinového večera s prehľadom. V Petibonovej sa spájajú oba predpoklady, ktoré Alban Berg postavil ako nevyhnutné postuláty pre interpretku vražedného partu: skvele vyzerá a rovnako výborne spieva. Má tvárny, technicky bezpečne vypracovaný, vo výškach svietivý a v hĺbkach dostatočne znely hlas. Presvedčivo pôsobila v dievčensky maznavých glisandách aj vo vypätých expresívnych momentoch ženy,



P. Petibon, M. Volle [foto: M. Rittershaus]



L. Aikin, R. Sadnik (Maliar) [foto: A. Bardel]

kedysi vytiahol z blata ulice rovno do svojej poste. Dnes mu je neodbytná milienka na obtiaž, preto pre ňu nachádza stále nových manželov. A predsa sa Lulu podarí zotročiť ho (vášnivá scéna v divadelnej šatni, na konci ktorej ostal Schön prilahnutý drobnúckym telom Lulu a spútaný manželským prsteňom). V tej chvíli však jej submisívnosť končí, starnúcemu manželovi sa predchádzajúce príkoria vracajú aj s úrokmi. Lulu ho podvádza s viacerými mužmi zároveň (odkryto provokatívna erotická scéna svojou iracionálnosťou evokovala skôr sexuálne fantázie Lulu, než reálne dianie). Manželská hádka sa skončila výstrelom: Lulu zabila „jediného, ktorého ľúbila“. V tomto momente nastal v jej osobnosti zlom. Upištané, emocionálne prázdne dievčisko

zo začiatku sa rozbiehala príliš pomaly, zrejme aj kvôli širokým činoherným plochám (z bergovského sprechgesangu vytiahol v tejto časti dirigent Marc Albrecht viac „sprech“, než „gesang“), i kvôli samotnému javisku Felsenreitschule, ktoré bolo komorným akciám intímnej drámy chvíľami priveľké. Aj vývoj ústrednej postavy sa príliš dlho odohrával v jednostrunne infantilnom duchu. Hodnota inscenácie spočívala predovšetkým v jasnom profilovaní postáv, ich motivácií a vzťahov. Divák sa nestratil ani v komunikačne komplikovaných obrazoch – v tomto ohľade Nemirova predstihla viedenskú inscenáciu Petra Steina. Tá z porovnaní oboch koncepcií vychádza kompaktnejšia, jednoliatejšia, no predsa len trochu akademická,

ktorá už nemá čo stratiť. Domáca rakúska kritika jej neodpustila jedine nedokonalú nemeckú dikciu. Spevácky výborná a typovo optimálna bola i zostava Petibonovej javiskových partnerov: fyzickou stavbou i dramatickým barytónom dominujúci barytonista **Michael Volle** (Doktor Schön/Jack Rozparovač); mladý slovenský svetobezník s lyrickým tenorom prirodzene príťažlivého zafarbenia a istou vysokou polohou **Pavol Bršlík** (Maliar, Neger); bratsky asexuálny Alwa v podaní **Thomasa Piffku**, tenoristu s kovovým tónom (v rovnakom parte exceloval aj vo viedenskej inscenácii); či **Tanja Ariane Baumgartner** s krásne hladkým kultivovaným mezzosopránom (Grófka Geschwitz).

Michaela MOJŽISOVÁ

Salzburg

Orfeus hľadá inšpiráciu

Gluckova reformná opera nie je na repertoárovom plagáte Salzburger Festspiele častým hosťom. Ak obídeme jednorazové koncertné uvedenie v auguste 1990, operní hrdinovia slávneho antického mýtu nestáli na festivalovom javisku už viac ako pol storočia. V jubilujúcom deväťdesiatom ročníku prestížneho podujatia ju vedenie nasadilo v susedstve svetovej premiéry *Dionysa*, diela súčasného nemeckého skladateľa Wolfganga Rihma (1952), Bergovej *Lulu* a Straussovej *Elektry*. Spoločnosť jej robili aj dve staršie, divácky úspešné produkcie – Gounodov *Romeo a Júlia*, Mozartov *Don Giovanni* i koncertné uvedenie Belliniho *Normy*, ktorá po takmer dvoch desaťročiach znamenala triumfálny salzburský návrat Edity Gruberovej. Z dvoch verzií Gluckovho diela vybrala drama-

Inscenačná stránka produkcie sa ocitla v rukách seniorského tímu – režiséra **Dietera Dorna** (75) a jeho stáleho spolupracovníka, scénického výtvarníka **Jürgena Roseho** (73). Výsledkom ich spolupráce bola vizuálne pekná, ale v podstate konvenčná inscenácia. Narozdiel od Treliňského inscenácie, žijúcej svoj úspešný a cenami ovčnený život v Opere Slovenského národného divadla, sa Dieter Dorn nepokúsil vystavať metapribeh, ktorý by do trisťpäťdesiatročnej interpretácie diela priniesol nový inšpiratívny tón. V salzburskej inscenácii umrela Eurydika v predohre, počas večierka usporiadaného zrejme na počesť zásnub mladého páru. S koncom predohry sa otvorila diera v zemi a dievčina sa do nej bez zjavnej príčiny prepadla. Orfeovi, snažiacemu sa ju zadržať, ostali v rukách len červené

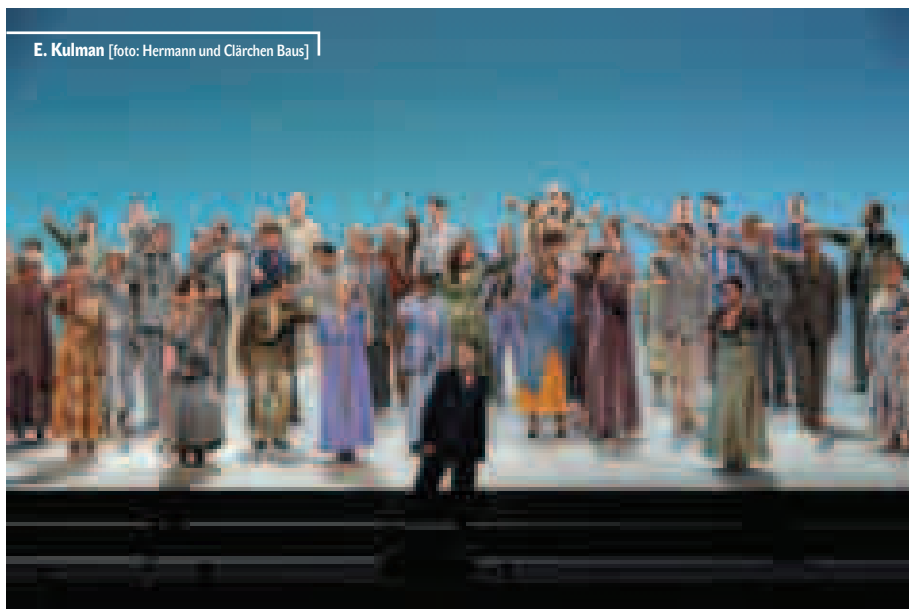
opticky zmnožovali zrkadlá, ktoré tvorili zadnú stenu javiska. Elýzium umiestili tvorcovia na čistú prázdnu scénu s nebesky modrým horizontom. Nebol to však žiadny „príbytok šťastných bytostí“, ako spieva očarený Orfeus v Calzabighiho librete. Po javisku sa opäť prechádzali obyčajní ľudia v civilnom oblečení, avšak štylizovane, spomaleným pohybom, akoby bez duše. Zjavne nemali v úmysle Orfeovi pomôcť, pri hľadaní jeho milovanej ho miatli, posielali nesprávnymi smermi. Eurydika však bola po celý čas na dosah – v bielych šatách nenápadne splynula s davom. Keď konečne vystúpila dopredu, beloba z nej spadla a ona ostala v známych červených šatách zo začiatku príbehu.

Jej záchrana z podsvetia, zviazaná povestnou podmienkou bohov, sa odohrávala v duchu vyostreného napätia medzi snúbencami. Eurydikina druhá smrť v takomto kontexte nevznikla ako trest nebies za zakázaný pohľad, ale ako dôsledok Orfeovej nevšímavosti voči nej. A opäť, ako na začiatku, sa dievčina prepadla do rovnakej jamy, Orfeovi ostali v rukách len červené šaty. Jeho pokus o samovraždu odvrátil deus ex machina – Amor, oznamujúci Orfeovi, že ho už nečaká žiadna ďalšia skúška a bohovia mu definitívne vracajú Eurydiku.

Samozrejme, také prvoplánovo jednoduché to nemohlo byť ani v inak nevýbojnej Dornovej inscenácii. Napriek sľubu vystavili bohovia Orfea a Eurydiku ešte poslednej previerke ich rozhodnutia zotrvať v partnerskom zväzku: pred nimi sa odohrala pestrá prehliadka partnerských nedorozumení. V krátkych pantomimických a tanečných etudách defilovali milenecké hádky, nedorozumenia, i náznak domáceho násillia. Každý pokus o zmierenie sa končil novým konfliktom. Napokon ale priplával obláčik s nebeskými deduškami – Orfeus s Eurydikou môžu a chcú veriť, že ich láska prežije.

Záverečná scéna, spochybňujúca existenciu osudovej, všetky nepriazne života prekonávajúcej lásky, bola jediným zaujímavejším výkladovým podnetom Dietera Dorna. Ak pripočítame v podstate všedné hudobné naštudovanie, produkcia považovaná vedením festivalu za jeden z ťahákov jubilejného ročníka vyznieva v kontexte deväťdesiatročnej histórie podujatia ako priemerný príspevok, aký neirituje v žiadnom bode emočnej škály. Za zmienku stojí predovšetkým kvalitné spevácke obsadenie. Mladá Rakúšanka **Elisabeth Kulman** (Orfeo), sólistka viedenskej Štátnej opery, je vybavená príjemným mezzosopránom tmavšej farby, vedeným v hladkej a elegantnej línii. Soprán jej krajaneky **Genie Kühmeier** (Eurydika) má nádhernú, mäkkou rezonujúcu vysokú polohu a vrúcne opojnú farbu. Kvalitné obsadenie do tretice dopĺňala nemecká sopranistka **Christiane Karg** (Amor).

Michaela MOJŽISOVÁ



turgia subtilnejšiu taliansku s mezzosopránovým Orfeom, premiérovánú vo Viedni v roku 1762. K hudobnému naštudovaniu bol prizvaný miláčik tunajšieho publika, slávny taliansky dirigent **Riccardo Muti**, ktorý je od smrti Herberta von Karajana (1989) považovaný za jeho neoficiálneho následníka. K Mutiho salzburským vystúpeniam sa vždy viažu veľké očakávania. Tentoraz však ostal dielu čosi dlhý v rovine výrazu, štýlu aj zvukovej sviežosti. **Viedenský filharmonici** zneli pod jeho vedením príliš „romantizujúco“, hudobnému toku chýbali markantnejšie dynamické a tempové cezúry, ale tiež zreteľnejšie strihy medzi recitatívmi a áriami. Hudobné naštudovanie tak vyznelo síce elegantne, no predsa len trochu nudne a anachronicky. Najmä dnes, kedy trend určujú špecializované telesá, interpretujúce starú hudbu na dobových nástrojoch v duchu historicky poučenej interpretácie.

šaty. Na začiatku prvého dejstva sa priatelia z oslavy stretli na pohrebe. Červené šaty zmizli pod mohylou z bielych kameňov, ktorú smútoční hostia obložili kvetmi, kahančkami a fotografiami zosnulej.

Naivistickému momentu božského posla, prichádzajúceho Orfeovi prezradiť návod na vyslobodenie Eurydiky z podsvetia, sa Dieter Dorn ani nesnažil vtisnúť modernejší šat. Naopak, s trochou nadsádzky zámerne umocnil jeho rozprávkovosť. Zo zadného prospektu sa vysunula plošina evokujúca obláčik, na ktorom piati bradatí deduškovia priviezli aj odviezli Amora.

Druhé dejstvo, odohrávajúce sa v podsvetí, režisér neosídliť žiadnymi rozprávkovými kreátúrami, ale ľuďmi oblečenými v bežnom civille. Atmosféru inferna navodzovalo sírovožlté svietenie a štylizovaný pohyb jeho obyvateľov, hmýriacich sa na zemi ako kľbká hadov. Masu

Drážďany

Zoetrop

Poslednou premiérou drážďanskej opery v uplynulej sezóne bol Gounodov *Faust* uznávaného britského režiséra **Keitha Warnera** a v hudobnom naštudovaní **Alexandra Joela**.

So samotnou inscenáciou súvisí tiež záhadný názov tohto článku, ktorý neoznačuje nejaký druh pravekého ludoopa, ale obľúbenú hračku Gounodovej doby, akúsi predchodkyňu kinematografických „pohyblivých obrázkov“. Zoetrop je dutý otáčavý valec s úzkymi priezormi po stranách a s kresbami na vnútornej stene, ktoré pri pozorovaní cez priezory otáčajúceho sa valca vyvolávajú ilúziu pohybu. Umiestnenie tohto objektu v predimenzovanej podobe na javisku a jeho významové použitie (spoločne s použitím početných zrkadiel rôznej veľkosti na rôznych miestach inscenácie) povýšil režisér na inscenačný princíp. Faust je tu na počiatku (v logike libreta) zobrazený ako vetchý starček, naťahujúci sa za knihami. Nemôže však na ne dosiahnuť a tak sa uspokojí s roztočením skoseného zoetropu, zrejme svojho vlastného vynálezu. Spolu s ním sa rozkrúti aj dve točne, na ktorých sú do kruhu v dvoch radoch postavené steny v tvare Faustovho zoetropu. V tomto nadrozmerom zoetropole sa potom odohrá celý Faustov príbeh. Uvedený inscenačný moment demonštruje (v prvom pláne), že Faust si je sám strojcom svojho osudu. Provokuje však aj k hľadaniu odpovede na otázku o pomere zdaní a skutočnosti. Tak ako u Goetheho, aj Warnerov *Faust* podľahol ilúzii všemocnosti vedy a stal sa obeťou vlastného poznania. V tomto prípade vynálezu, ktorého súčasťou je i Mefistofeles. (Mefis-

podľahne ilúzii reality („Šperková ária“). V tejto súvislosti spomeňme, že zrkadlá ako kľúčový inscenačný a výkladový prvok upútali tiež Otomara Krejču, ktorý ho použil vo svojej inscenácii prvého dielu Goetheho *Fausta* v Prahe (Národné divadlo, 1997).

Umelá (iluzívna) je pravdaže i láska Fausta a Margaréty. Prinajmenšom sa tak začína. A práve v premene ich vzťahu tkvie možnosť vykúpiť skrz Margarétu Fausta, ktorý jej dvorí v pustej krajine medzi suchými stromami v skleníkoch, obvešaných rôznymi artefaktmi či šibenicou s obeseným vojacom. Do jedného z nich zatvorí Mefisto Siëbla a do ďalšieho Fausta s Margarétou (následne sa niekoľko posledných suchých listov na stromoch efektne, ale bez hlbšej významovej súvislosti, vznieti). Nejde o žiadnu záhradnú idylu, ale o ponurú atmosféru predznamenávajúcu ďalší neblahý vývoj. Za vydarenú drobnosť považujem situáciu, v ktorej Faust, čítajúc z knihy, spieva svoju láskyplnú kavatínu – vskutku vedecký prístup, žiaden sentiment.

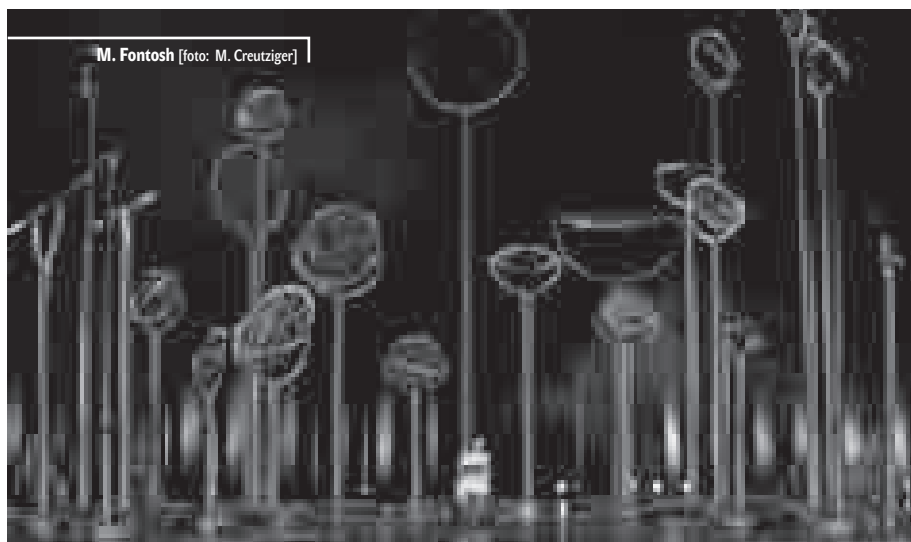
Doslova divadelnou básňou je úvod 4. dejstva, v ktorom Margaréta nesedí za kolovrátkom, ale sputaná (tehotná a pomätená) na nemocničnom vozíku, obklopená „krajinou“ veľkých zrkadiel, a v nej aj porodiť. Rovnako ako u Gintara Varnasa v SND, i tu je Margaréta v blázinci, nie vo väzení. Skôr z perverzného sadizmu, než s úmyslom umožniť spitému a zničenému Faustovi pomôcť Margaréte, privádza Mefisto Fausta na kolieskovom kresle, aby ho zoči – voči konfrontoval s jeho „dielom“ – zneuctenou Marga-

vej inscenácii (tej som osobne rozumel tak, že sa odohráva počas 1. svetovej vojny). Nádej ľudstva vkladaná vo vedecký pokrok, ktorá sa historicky ukázala ako falošná, je téma, príbuzná väčšmi 19. storočiu. I Warnerovi však možno vytknúť, že nebol schopný významovo prepojiť jednotlivé obrazy a sledovať svoju koncepciu, artikulovanú prevažne vonkajškovo (symbolická scénografia, pôsobivý svetelný dizajn, vonkajšie atribúty postáv, rekvizity) a nie vo vlastnej interakcii postáv, kde neraz prekvapilo prvoplánovo popisné romanticko-realistické rozohrávanie situácií. Pritom práve réžia vychádzajúca z vnútornej motivácie postáv bola, pokiaľ viem, Warnerovou devízou (*Don Giovanni*; Theater an der Wien 2009). Nedotiahnuté situácie, ba i kliše (Faust nepresvedčivo maskovaný ako starček alebo šantenie Margaréty s ligotavou šperkovnicou, bez štipky metafory), sú pre drážďanského i bratislavského *Fausta* spoločné. Treba ale povedať, že určitá fragmentárnosť je tejto opere vlastná (v Drážďanoch sa ju pokúsili prekonať rozsiahlejšími skrtmi, vrátane celej Valpurginej noci) a myslím, že svoj diel viny nesie i skladateľ, ktorý zaujme skôr niektorými hudobnými číslami než hudobnodramatickým celkom.

K dobrému dojmu napokon podstatne prispel predovšetkým vynikajúci ansámbl (zložený prevažne z členov súboru) pod vedením dirigenta s presným gestom, dbajúcim najmä na technicky detailné a bezchybné predvedenie hrajúcej **Sächsischer Staatskapelle**. Úlohy Margaréty sa vynikajúco zhostila vo Švédsku naturalizovaná ruská sopranistka **Maria Fontosh** s pôvabným sopránom, ktorý sa ľahko niesol cez ozdobné pasáže v partitúre. Kórejský tenorista **Wookyung Kim** (Faust) ovládol javisko svojim mocným impozantným tenorom (škoda smiešnej grotesknosti naaranžovanej režisérom). Krásnym podmanivým barytómom a bezproblémovým naštudovaním sa vyznamenal **Markus Butter** (Valentin). **Donnie Ray Albert** (Mephistophélès) ako spevák nepresvedčil, spoliehal sa skôr na bezprostredný herecký prejav (úlisná škľabiaca sa postava diabla), pre ktorý mu bude istotne odpustené skracovanie dĺžok a menší hlasový rozsah. Dobré individualizované a zahrané sú postavy zboristov, perfektne pripravených zbormajstrom **Pablom Assantem**.

N záver by som rád poukázal na závideniahodnú organizáciu živého prenosu premiéry na veľkoplášnu obrazovku pred budovou Semperovej opery, kde sa zišli tisíce Drážďančanov (v mnohých prípadoch išlo o mladých ľudí), ktorí si v teplom júnovom počasí dopriali všetko pohodlie, vrátane zaisteného občerstvenia. Stálo by za to, skúsiť niečo podobné zorganizovať i u nás. Možno by sa ukázalo, že opera nie je takým okrajovým žánrom, ako si myslíme.

Rudo LEŠKA



to môže byť už u Goetheho vnímaný ako smrteľný plod Faustovho učenia).

S tým súvisia i všadeprítomné zrkadlá, ktoré sa nám javia tak, akoby sprostredkúvali realitu, no paradoxne pôsobia práve naopak – realitu skresľujú a Margarétu privádzajú do záhuby. Rovnako ako Faust, i ona (so svojou susedkou Martou)

rétou hrdúsiacou vlastné dieťa. Vozík s Margarétou horí a Faust zostáva na javisku sám, nemo civiaci do publika na svojej stoličke, sugestívne osvetlený kužeľom bieleho svetla. Bez nádeje. Dobový rámec inscenácie tvorí obdobie vzniku opery. Lokalizácia do Francúzska 19. storočia je tu zdôvodnená presvedčivejšie než vo Varnaso-

Jazz a Európa X.

Poľsko: od katakomb po Komedu (1947–1969)

Igor WASSERBERGER

Význam jazzu v jednotlivých európskych krajinách nevnímame len cez optiku vnútornej kvality hudby a o Poľsku to platí v mimoriadnej miere. Tunajšia scéna od konca 50. až po koniec 80. rokov nahrádzala pre krajinu „Varšavskej zmluvy“ kontakt so svetom. Význam jazzového Poľska bol pre Československo mimoriadny aj vďaka jazykovej príbuznosti a mnohým spoločným východiskám. Poľský jazz (hudba i jej organizačné zázemie) veľmi rýchlo nadobudol celoeurópsky a postupne i celosvetový význam. Jeho osobnosti od prvých momentov uvoľňovania, cez ďalšie desaťročia prinášali (a prinášajú) európskemu i svetovému jazzu nosné umelecké podnety a vo „východnom bloku“ systematicky ovplyvňovali scény jednotlivých krajín. A nad rámec: Poľsko bolo svojou celkovou kultúrnou atmosférou „zemou zaslúbenou“, poskytujúcou záujemcom z ostatných krajín neoceniteľné zázemie.

50. roky: jazz ako myšlienková orientácia

Po Stalinovej smrti (1953) sa jazzové Poľsko rýchlym tempom spamätalo z izolácie a udalosti nadobudli dynamický spád. Už v novembri 1954 sa v Krakove uskutočnil veľký jazzový happening pod názvom Zaduszki jazzowe. O dva roky neskôr (1956) vznikol prvý festival v Sopotech a odvtedy tu pretrvávajú tradícia, ktorá v priebehu nasledujúcich rokov podnietila vznik festivalov i v ďalších krajinách. Poľskí jazzmani i organizátori éry 50. rokov zdôrazňovali, že im ide výlučne o radosť z hudby, čo ale nebola celkom pravda. Jazzové obecnstvo vnímalo svoju hudbu ako symboly slobody, odporu a nesúhlasu s pretrvávajúcim režimom a pod zámienkou povolených hudobných akcií ich poňalo ako mohutnú demonštráciu. Na prvom festivale v Sopotech sa desaťtisíce ľudí zúčastnili na sprievode, štylizovanom podľa neworleanského karnevalu Mardi Gras. Saxofonista Jan „Ptaszyn“ Wróblewski popisuje nadšenú atmosféru, ktorá bola inšpiratívnou silou ďalšieho vývoja, ako masovú „party“ trvajúcu 24 hodín.¹

Druhý sopotský festival prebehol v r. 1957 s výraznejšou zahraničnou účasťou (Albert Nicholas, orchester Kamila Hálu, Emil Mangelsdorff) a o rok neskôr sa podujatie presunulo do Varšavy, kde už existovali dva jazzové kluby: Hybrydy (založil ho a viedol jazzový nadšenec Jan Borkowski) a Stodola (miesto konania festivalu v r. 1958). Do

popredia sa dostala osobnosť spisovateľa a publicistu Leopolda Tyrmanda (1920–1985), ktorý bol jedným z moderátorov podujatia už v Sopotech. Ten navrhol, aby sa nový festival konal každoročne pod názvom Jazz Jamboree a aby jeho zvučkou bola pieseň *Swanee River*. Tyrmand je veľkou osobnosťou poľskej (a svetovej) literatúry. Z jeho mnohých románov vychádza do súčasnosti v reediciách bestseller *Zły* (1955), ktorý preložili do mnohých jazykov. Vynikajúce jazzové eseje *U brzegów jazzu* (1957) zabezpečili Tyrmandovi veľký vplyv (v Poľsku ho označovali ako „jazzového guru“), boli prístupné a s nadšením prijímané aj v Československu. Pre Tyrmanda, ako sám vyhlásil, jazz zna-



menal viac ako „len“ hudbu a „len“ umenie. Išlo mu o alternatívny spôsob existencie na oboch stranách polarizovaného sveta a masové jazzové nadšenie mu dávalo nádej presadenia posolstva jazzu (neskôr oslabená ilúzia), vznik nového myslenia a novej spoločenskej situácie. Svoje myšlienky konkrétnejšie a priamočiarnejšie rozvinul v emigrácii



(od r. 1966 žil v USA), kde uverejňoval eseje v prestížnych časopisoch *The New Yorker* a *New York Times Magazine*.

Dôležité boli aj ďalšie poľské počiny 50. rokov, naplno rozvinuté v nasledujúcom desaťročí. Po dlhšom úsilí a prekonaní mnohých problémov (povolenia, cenzúra, prídely papiera) vznikol v r. 1956 mesačník *Jazz*, ktorého zakladateľom a šéfredaktorom bol až do r. 1977 Józef Balcerak. Časopis poskytoval celému „bloku krajín“ neoceniteľné služby, pretože vďaka nemu, ako aj edičnej činnosti poľských vydavateľstiev sa v tomto smere kompenzovali reštrikčné opatrenia cenzúry v iných krajinách a záujemcovia mali možnosť pohotového kontaktu so svetovým dianím. Titul *Jazz* plnil rôzne funkcie: okrem štandardných rubrik ako rozhovory s hudobníkmi a výrazne kritické recenzie domácich i zahraničných koncertov/albumov, prinášal tiež eseje a polemiky. Medzi prispievateľmi sa uplatnili známi hudobníci, skladatelia, teoretici z iných hudobných odvetví, sformoval sa tiež okruh špecializovaných jazzových publicistov. K najvýraznejším patrili Mateusz Świącicki, Lech Terpiłowski, Adam Sławiński, Andrzej Trzaskowski, Jan „Ptaszyn“ Wróblewski, Andrzej Kurylewicz,





L. Tyrmand, Varšava 1953 [foto: W. Plewinski]

Jan Borkowski a i. Atypickou súčasťou časopisu boli rozsiahle preklady zo zahraničnej odbornej tlače, vďaka ktorým mali aj čitatelia z Československa prístup k najzaujímavejším materiálom z periodík *Melody Maker*, *Down Beat*, *Jazz Podium* a i. Vrcholnou érou Balcerakovho Jazzu bolo obdobie do r. 1966, pretože po vzniku časopisu *Jazz Forum* (1966) sa jeho význam postupne zmenšil, a v r. 1991 napokon zanikol.

Jazz ako hudobná ale aj myšlienková orientácia sa v Poľsku prejavila vo viacerých iných oblastiach. Kult Willis a Conovera a jeho relácie vo vysielaní *Hlasu Ameriky* nadobudol od polovice 50. rokov masové rozmery a je samozrejmé, že Conoverova prvá zahraničná cesta viedla do Poľska, kde ho na letisku čakali davy ľudí, takže vznikol dojem spontánnej demonštrácie. Samotný Conover bol presvedčený, že zástupy fanúšikov čakajú niekoho iného.²

Melomani, Trzaskowski a Kurylewicz

Z hudobníkov, ktorí vystúpili na sopotskom festivale, viacerí veľmi rýchlo získali medzinárodnú reputáciu a predovšetkým v 60.–70. rokoch boli najvplyvnejšími „hnacími motormi“ jazzovej scény. Dôkazom, že produkciu z r. 1956 považujú aj v súčasnom Poľsku za prelomový historický moment, je trojica CD záznamov sopotského festivalu (MUZA Polskie Nagrania 2006). Všetky sopotské formácie tvorili nové mladé mená a ani tomu nemohlo byť inak, pretože až do roku 1953 pretrvávalo tzv. katakombové obdobie poľského jazzu. Jedinou, veľmi dôležitou výnimkou bola skupina **Melomani**, udržiavajúca kontinuitu poľského jazzu od svoj-

ho vzniku v Lodži v r. 1947. Jej zakladateľ, saxofonista **Jerzy „Duduś“ Matuszkiewicz** (1928) ako aj väčšina ostatných členov boli študentmi na tamjšej filmovej škole a aj vďaka týmto väzbám sa jazz, predovšetkým v 60. rokoch, výrazne uplatnil v poľskom filme. Najmä spočiatku Melomani nepreukazovali mimoriadnu úroveň a ich predstava o jaze bola príliš široká. Hrali rôznorodý repertoár od tradičného jazzu, cez swingové štandardy až po dobové populárne piesne. Fascinujúcou stránkou bol dosah skupiny: fanúšikovia ich zbožňovali, vnímali ich ako predstaviteľov protestu a Melomani udržiavali jazzové povedomie v časoch vtedajšieho undergroundu („katakombowe trwanie“ v r. 1949–1953). Po sopotskom festivale význam Melomanov postupne upadal a Matuszkiewicz sa stal skladateľom populárnych piesní a filmovej hudby. To, čo po skupine pretrvalo, je predovšetkým stále fascinujúci príbeh, ktorý vďaka mnohým slávnym odchovancom presahuje do súčasnosti a zachytáva ho film režiséra Feliksa Falka *Był Jazz (And All That Jazz)* z r. 1981. S Melomanmi v Sopotech debutoval klavir-

ta **Andrzej Trzaskowski** (1933–1998), ktorý mal čoskoro možnosť sprevádzať veľké mená jazzu a zahraničnými účinkovaniami preslávil poľský jazz vo svete.³ Už na Jazz Jamboree 1960 Trzaskowski vystúpil so Stanom Getzom a v roku 1962 účinkoval na veľkom americkom zájazde so svojou hardbopovo zameranou skupinou *The Wreckers*. Vystúpili na festivale Newport na Rhode Islande, ďalšie koncerty mali vo Washingtone, San Franciscu a Bostone. Prítomnosť jazzu z krajiny spoza „železnej opony“ mala v USA širokú publicitu v odbornej tlači a predovšetkým v relácii Willis a Conovera.

Pre poľskú scénu bol dôležitým (i keď v zahraničí menej známym, čím ostal predovšetkým lokálnym fenoménom) skladateľ, klavirista a trombonista **Andrzej Kurylewicz** (1932–2007). Jeho kariéra má niektoré spoločné rysy s Trzaskowským: tiež začínal s Melomanmi, za čo ho vylúčili zo štúdia na konzervatóriu. V Sopotech vystúpil už s vlastnou skupinou, s ktorou účinkovala aj jeho neskoršia manželka a najlepšia poľská jazzová speváčka 60. rokov, Wanda Warska. V roku 1969 vo Varšave spolu založili a vlastnili klub, ktorý sa stal jedným z centier neoficiálnej kultúry. Okrem jazzu tam organizovali večery poézie, vernisáže a pod. Kurylewicz bol z jazzového hľadiska predovšetkým skvelým mainstreamovým hudobníkom a pre domácu scénu znamenal jedinečný a inšpiratívny prínos. Od začiatku svojej profesionálnej kariéry tiež dirigoval bigbandy ako aj komorné a symfonické orchestre. Od konca 70. rokov jeho jazzové aktivity postupne zanikali, venoval sa predovšetkým komponovaniu filmovej hudby, „novej hudby“ a „tretiemu prúdu“ (viedol avantgardný ansámbl *Formacja Muzyki Współczesnej*).

Vizionár Komeda

Najväčšiu senzáciu na sopotskom festivale vyvolalo vystúpenie sexteta, ktoré viedol **Krzysztof Komeda-Trzciński** (1931–1969).⁴ Okrem lídra mali dlhodobý a medzinárodne významný vplyv aj ďalší členovia zoskupenia: Jan „Ptaszyn“ Wróblewski (jedna z najvýraznejších postáv európskej scény najmä 70. rokov, ku ktorej sa vrátíme v ďalšom pokračovaní seriálu), ako aj vibrafonista a hudobný skladateľ (okrem jazzových tém najmä autor rozsiahlejších skladieb z oblasti tretieho prúdu), **Jerzy Milian** (1935). Ďalší vývoj poľského jazzu 60. rokov potvrdil správnosť reakcie sopotského publika. Okruh hudobníkov Komedovej skupiny, predovšetkým samotný Komeda sa stali kľúčovými pre vznik medzinárodne uznávanej ►



- svojskej podoby poľského jazzu a zároveň participovali na vzniku zmien chápania i postavenia európskeho jazzu. Poliáci sa spolu s hudobníkmi škandinávskych krajín zaslúžili o globálnu podobu „nordického soundu“, ktorého ďalšou dôležitou etapou bol od 70. rokov rámcový koncept vydavateľstva ECM (jeho



Melomani 1953 - zľava W. Sobociński, K. Komeda, A. Trzaskowski, J. Matuszkiewicz [foto: archív]

šéf Manfred Eicher vo viacerých rozhovoroch uvádza Komeda ako základný zdroj inšpirácie svojich snažení), čo viedlo k novému postaveniu európskeho jazzu.

Komedovo sexteto v Sopotech ešte sledovalo westcoastovú líniu (prípadne aj vtedajšie zameranie československých formácií), vychádzajúc zo skupín Gerryho Mulligana a Modern Jazz Quartet. Toto prvé (študijné) obdobie Komeda rýchlo opustil a vyvinul svojský koncept, prekračujúci konvenčný rámec dobových jazzových štýlov a postupov. Jeho hudba evokuje slovanský lyrizmus, poľskú romantickú hudobnú tradíciu 19. storočia a má výraznú obrazovú asociatívnu silu. Medzinárodne cenená je najmä Komedova hudba k filmom, dodnes žijúc aj svojím autonómnym životom. Okrem toho bol priekopníkom v oblasti spájania jazzu s poéziou, filmom a baletom. Zárodok, ktorý neskôr rozvinul, bola prezentácia *Jazz a poézia* na Jazz Jamboree 1960, na čo nadviazala jeho účasť na Berendtovom projekte prepojenia jazzu a poľskej poézie (najmä laureátov Nobelovej ceny Czesława Miłosza a Wisławy Szymborskej), ktorý vyšiel na albume *Meine süße europäische Heimat* (Electrola 1966, neskôr pod viacerými názvami v reedíciách). Ďalším míľnikom boli Komedove *Etiudy ba-*

letowe, uvedené ako samostatné predstavenie v rámci Jazz Jamboree 1962 s participáciou sólistov Opery Warszawskiej v choreografii Witolda Grucu a Komedovou skupinou (švédsky trombonista Eje Thelin, Wanda Warska, Zbigniew Namysłowski, Michał Urbaniak, Roman Dyląg, Rune Carlsson). V roku 1967 opäť na Jazz Jamboree prezentoval Komeda s kvartetom (Tomasz Stańko, Roman Dyląg, Rune Carlsson) suitu *Night-Time Day-Time Requiem* venovanú pamiatke Johna Coltrana. Komedova hudba dala poľskému a európskemu jazzu množstvo tvorivých podnetov, ktoré sa po jeho smrti rozvinuli v priebehu 70. rokov. Do súčasnosti pretrvávajú jeho celosvetová prestíž skladateľa filmovej hudby rámcovaná spoluprácou s režisérom Romanom Polańským (*Dwaj ludzie z szafy*, 1958 – *Rosemary's Baby*, 1968). Prvé medzinárodné úspechy získal s dielami Andrzeja Wajdy *Niewinni czarodzieje* (*Nevinní čarodeji*, 1960) a Polańskiego *Nóż w wodzie* (*Nôž vo vode*, 1962), dôležitá bola tiež Komedova hudba pre trojicu filmov dánskeho režiséra Henninga Carlsena (*Hvad med os*, *Kattorna a Sult*). V roku 1968 odcestoval Komeda na Polańskiego pozvanie do Hollywoodu, aby tam napísal hudbu k filmu *Rosemary's Baby*. Jeho titulná balada bola nominovaná na Oscara, úspech filmu znamenal obrat v Polańskiego filmovej kariére a pre Komeda mohol znamenať začiatok kariéry profesionálneho hollywoodskeho skladateľa. Všetky plány zmarila tragická automobilová nehoda za nevyjasnených okolností (s poškodeným mozgom upadol do kómy, z ktorej sa neprebral).



Úvod k prelomu 60. a 70. rokov

Najdôležitejším hudobným partnerom Komeda bol od začiatku 60. rokov trubkár **Tomasz Stańko** (1942), ktorý sa do súčasnosti k jeho hudbe vracia jednak prostredníctvom Komedových skladieb i cez jeho podnety a v rozhovoroch zdôrazňuje neustále prítomný magnetický vplyv jeho osobnosti. Komeda pritom dokázal preniesť svoje predstavy na spoluhráčov často bez priamych verbálnych inštrukcií.⁵ V plnej miere dosiahla jeho tvorba uznanie až po

smrti, ale Komedov vplyv na ďalší vývoj jazzu bol zrejmy už začiatkom 60. rokov, čo konštatovali jeho spoluhráči (z Poliakov najmä Stańko a Namysłowski, zo zahraničných Rosengren, Mangelsdorff a i.), ako aj niektorí publicisti. Počas jeho života vyšiel v Poľsku okrem filmovej hudby pod jeho menom jediný štúdiový album (*Astigmatic*, MUZA 1966, licenčne aj Supraphon 1971), na ktorom participovali okrem Stańka a Namysłowského aj Günter Lenz a Rune Carlsson. Hudobný skladateľ a muzikológ Adam Sławiński v sprievodnom texte albumu výstižne sformuloval základné formálne, interpretačné, zvukové i emociálne východiská Komedovej hudby.⁶

Počas 60. rokov, predovšetkým vďaka Komedovi, svet jazzu spozornel na kvalitu poľskej scény. V pokračovaní seriálu budeme sledovať, ako toto postavenie v 60. a 70. rokoch rozvinuli Tomasz Stańko (až do súčasnosti



celosvetovo najznámejší poľský jazzman), Zbigniew Namysłowski a Jan „Ptaszyn“ Wróblewski. Všetci menovaní vynikli okrem skvelej interpretácie konvenčných jazzových štýlov tiež citom pre jazzové spracovanie poľskej hudby. Obdobie 70. rokov prinieslo explóziu ďalších medzinárodne známych osobností ako Mieczysław Kosz, Włodzimierz Nahorny, Adam Makowicz, Zbigniew Seifert, Wojciech Karolak, Michał Urbaniak, Urszula Dudziak a i.

Medzinárodne dôležité postavenie získalo Poľsko aj vo sfére vytvárania jazzových inštitúcií (v tomto smere sa stalo vedúcou európskou krajinou). Už koncom 50. rokov vznikla Poľská jazzová federácia (*Polish Jazz Federation*), ktorá sa stala vedúcou silou pri zorganizovaní Európskej jazzovej asociácie (*European Jazz Association*). Pri PJF pôsobila aj neobyčajne aktívna koncertná agentúra a tieto aktivity prirodzene viedli ku vzniku medzinárodného jazzového časopisu *Jazz Forum*. Zakladajúcim šéfredaktorom bol v r. 1966 Jan Byrczek, po ňom sa stal dlhoročným šéfredaktorom Paweł Brodowski. Časopis vychádzal spočiatku v dvoch jazykových mutáciách (poľsky a anglicky), neskôr v 70. rokoch aj nemecky. Impozantnú úroveň dosiahol festival *Jazz Jamboree*, ktorý



K. Komeda, Hybrydy 1961 [foto: archiw]

sa priradil k najvýznamnejším svetovým jazzovým podujatiam. Kvalita hudobnej scény i jej organizačného zázemia viedla k tomu, že poľský jazz sa včlenil ako dôležitý integrálny faktor do kultúrneho diania krajiny.

Poznámky:

¹ Jan Wróblewski: "At that time we didn't dream about anything like Jazz Festival. What was happening was absolutely shocking. We are talking about a national event, with international guests – man, until that time I haven't played at anything better than a dance halls in Poznań, and for the public consisting of my colleagues only. Tens of thousands people from all over the Poland came to Sopot for the festival. When the legendary rally (inspired by New Orleans funeral parades) went thorough the town you couldn't stick a finger anywhere – it was packed. The party was going on 24 hours a day, extraordinary, fantastic party. People, free people, were everywhere, on the streets, on the Sopot pier, on the beaches..." (<http://www.polishjazz.com/pjn/101/101c.htm>)

² Conover na poľské privítanie spomína: "When I arrived in Warsaw for the first time in 1959, I saw at the foot of the ramp people with cameras, the Polish national flowers, tape recorders. I said: 'Well, now if that's for somebody else, I'll wait for that person to get off and not be in the way.' As I stepped on the ramp, hundreds of people beyond the airport fence were cheering, and the people at the foot of the ramp said: 'Welcome to Poland Mr. Conover.' A band of forty musicians was outside the terminal playing for me. I was stunned. I got into a car and drove into the town, and people rode along side on bicycles and motor scooters." Terence M. Ripmaster: *Willis Conover. Broadcasting Jazz to The World* (iUniverse, Lincoln, Nebraska 2007, s. 51).

³ Krakovský rodák Andrzej Trzaskowski (1933–1998) vynikol ako klavirista, muzikológ a hudobný skladateľ. Absolvoval štúdium muzikológie vo Varšave (Uniwersytet Jagielloński), súkromne študoval kompozíciu a jazzovej interpretácii sa venoval od r. 1954, keď začal účinkovať so skupinou Melomani. Na Jazz Jamboree 1958 prezentoval vlastnú formáciu Jazz Believers (o. i. tu hrali

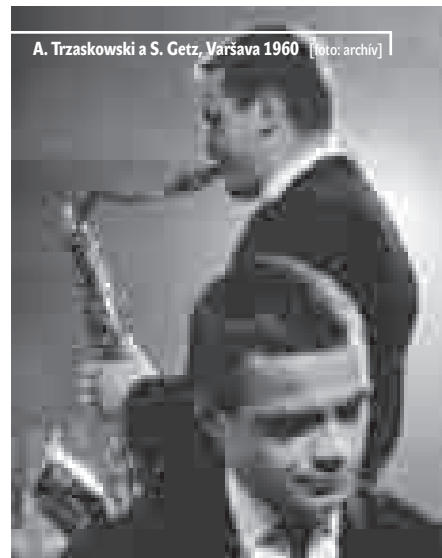
W. Karolak a J. Wróblewski). V r. 1962 koncertoval so svojou skupinou The Wreckers v USA, neskôr viedol kvinteto a sexteto s prominentnými poľskými hudobníkmi (Z. Namysłowski, R. Dyląg, J. Muniak, W. Nahorny, J. Ostaszewski, T. Stańko, M. Urbaniak a d.). Pre jeho pôsobenie ako jazzového interpreta sú dôležité 60. roky, od začiatku 70. rokov sa venoval dirigovaniu a komponovaniu, predovšetkým symfonickej a komornej hudby. Jeho ranú trefoprúdnú kompozíciu *Nihil novi* uviedol na Jazz Jamboree 1962 trubkár a dirigent Don Ellis. Od r. 1974 bol Trzaskowski dirigentom rozhlasového a televízneho bigbandu (Orkiestra Polskiego Radia i Telewizji). Je spoluautorom veľkých encyklopedických diel (*Leksykon kompozytorów XX wieku* a *Encyklopedia muzyczna PWM* vychádzajúca od r. 1979). Napísal hudbu k mnohým dôležitým filmom (*Pociąg* J. Kawaleriowicza, 1959 a *Walkover* J. Skolimowského, 1965). Výberová diskografia (na značke MUZA): *Jazz Believers* (1958), *Spotkanie z Conoverem* (1959), *The Wreckers* (1960), *Jazz Jamboree' 60* (1960), *Stan Getz & A. Trzaskowski Trio* (1960), *Jazz Jamboree' 61* (1961; s R. Rossom), *A. Trzaskowski Quintet* (1964), *A. Trzaskowski Sextet feat. Ted Curson: Seant* (1966).

⁴ Krzysztof Komeda-Trzciński (1931–1969), svetoznámy skladateľ filmovej hudby a novátorský jazzový klavirista. Pod svojím menom Krzysztof Trzciński vyštudoval medicínu a niekoľko rokov pôsobil ako laryngológ. Už počas štúdií sa zúčastňoval na undergroundovom jazzovom živote, čo vtedy mohlo viesť k vylúčeniu zo školy (preto hral pod pseudonymom Komeda). Vystúpenie jeho sexteta na festivale v Sopotech 1956 pociťujeme ako medzník vo vývoji poľského jazzu. V rokoch 1956–1962 intenzívne koncertoval, najčastejšie so sextetom. V tomto období prekročil rámec epigónstva amerického jazzu smerom k individuálnej jazzovej expresii, do ktorej včlenil poľský, v širšom poňatí slovanský lyrizmus. Od r. 1960 získala Komedova hudba medzinárodnú prestíž, účinkoval v Moskve, Prahe, Paríži, Sofii a v škandinávskych krajinách, kam sa pravidelne vracal. Jeho vystúpenia v kluboch Gyllene Cirkeln (Štokholm) a Jazzhus Montmartre (Kodaň) mali výrazný úspech, a tak nahral pre švédsky label Metronome Records album s medzinárodným dosahom (*A. Botschinsky, J. Wróblewski, R. Dyląg, R. Carlsson*).

Výberová diskografia (albumy vydané za Komedovho života, okrem hudby k filmom): *Crazy Girl* (MUZA 1962), *Ballet Etudes* (MUZA 1964), *Astigmatic* (MUZA 1966), *Le Depart* (Philips 1966), *Meine süße europäische Heimat* (Electrola/Columbia 1966). Kompletne vydanie Komedových nahrávok vyšlo na sérii 23 CD *The Complete Recordings of Krzysztof Komeda*, vol. 1–23 (1994–1998, Polonia Records).

⁵ "Komeda was a very quiet man. At rehearsals he told us nothing, nothing. He would give us a score and we would play and the silence was very strong and intense. He wouldn't say if we were right or wrong in our approach. He'd just smile. He was such a strong force, the music was so original and he always gave me plenty of space for self-expression and interpretation... He showed me how simplicity is vital, how to play the essential. He showed different approaches, using different harmonies, asymmetry, many details. I was very lucky that I started out with him..." (<http://www.polishjazz.com/pjn/101/101d2.htm>)

⁶ "He has proved that the world of emotions hitherto remaining within the scope of symphony music could manifest itself in jazz as well. He did it by introducing into it dramatic lyricism and pathos which in their ecstatic, even mystic intensity are in the late-romantic, Promethean, Skriabin-like modes of expression. This new aesthetics in jazz required its new form. Instead of the static conventional sets of variations, preceding without direction, he has initiated a dramatic form which develops from the exposition towards culmination and final solution. This form, let us call it roughly 'the he bow form', has been used in two major pieces by Komeda recorded on this disc: *Astigmatic* and *Svantetic* (after Svante Forster, Swedish poet and writer, friend of the composer). The solo parts have ceased in it to be blowing choruses and have taken on instead a definite function, while the simple construction of the piece, concentration on a single idea (one movement, one theme), as well as much scope for improvisation and the psychic contact between the players contribute to the fullest realization of the composition.



A. Trzaskowski a S. Getz, Varšava 1960 [foto: archiw]

The dramatic and constructional elements are not the only characteristics of Komeda's style. The particular 'Slavonic' feeling of his pieces results from the fusion of all sorts of stuff: beside contemporary technique of composition (sound spots, clusters, aleatoric and poliagogic structures) there are structures getting out of fashion (modalism or the extinct harmonics of the last century) or the 'fossilized', long forgotten forms of the musical prematter (as for instance the simple drum beating – the obsessive rhythm, how very fresh and revealing nowadays, or the uncontrolled instrumental 'cry'). The force that unifies these elements is the jazz rhythm and sound. It must be said, however, that the sonority and articulation have been here considerably widened." (<http://www.stanko.polishjazz.com/disks/astigmatic.htm>)



Prekvitajúci nekomerčný jazzový orchester: sci-fi alebo realita?

Pripravil Gabriel BIANCHI

Nachádzame sa na prvom poschodí obrovskej funkcionalistickej budovy zvanej Flagey, ktorá bola donedávna sídlom belgického rozhlasu a dnes je jedným z koncertných domov Bruselu – má vlastnú dramaturgiu a sídli tu mnoho umeleckých agentúr. Taký malý, päťposchodový bohémsky raj. Pozeráme sa na jazierko s labuťami. Frank Vaganée (1966) je v pohode a má na to dostatočný dôvod. Jeho Brussels Jazz Orchestra práve slávi 17. narodeniny. Za sebou má bohatú históriu, prežíva hrdú prítomnosť a teší sa na výzvy budúcnosti.

Ste zakladateľom a lídrom známeho telesa Brussels Jazz Orchestra. Osobne by sa mi zdal primeranejší názov Brussels Big Band. Prečo sa tak nevoláte?

Je to úmyselné. Pojem big band sa týka orchestrálnych dimenzií telies, ako sme ich poznali z raných čias jazzu v 30. a 40. rokoch, so saxofónmi, trombónmi, trúbkami a všetkým, čo k tomu patrí, teda aj s konkrétnym štýlom, aký mali napríklad Count Basie alebo Woody Herman. Rozsah big bandu síce chceme využiť, ale radi by sme hrali aj niečo viac ako len „bigbandovú“ hudbu. Hudobne máme záujem pokryť omnoho širšiu plochu. Sme otvo-

rení akémukoľvek štýlu, vrátane crossoveru. Pred pár rokmi sme napríklad pripravili projekty venované tangu alebo nemému filmu, teraz máme program s francúzskou hudbou musette.

Z histórie BJO som vyčítal, že v stredovýchodnej Európe ste hrali len v Grazi a Záhrebe. Poznáte niečo z jazzu tejto oblasti?

Zďaleka nie toľko, ako by sa patrilo. Viem, že v Budapešti je tiež „BJO“ – Budapest Jazz Orchestra, sám chodievam hrať do Moskvy s ruskými muzikantmi. Minulý rok sme mali s BJO dohodnuté tri koncerty v Litve (*tie sa, žiaľ, neuskutočnili – pozn. aut.*). Je však absolútnou pravdou, že s výnimkou klaviristu a kontrabasistu Michala a Andreja Ivanovcov nemáme s východoeurópskymi hudobníkmi žiadne kontakty. Týchto som spoznal v Belgicku, kam prišli vyhrať jednu jazzovú súťaž, istý čas tu žili a niekoľko rokov po ich návrate do Ruska sme opäť začali spolu hrať. Ale to je len moja osobná aktivita. Je pravdou, že s BJO sme ešte nikdy nehrali v krajinách ako Maďarsko či Bulharsko.

A plánujete niečo také?

Dúfam, že áno. Ale, úprimne povedané, zatiaľ nemáme vo výhľade nič konkrétne. Ísť do zahraničia je otázkou peňazí. Pre organizátorov je platenie cestovného pre bigband pridrahé. Na to by sme museli nájsť iné zdroje a to je problém.

BJO je pokračovaním Bigbandu belgického rozhlasu, ktorý bol rozpustený koncom 80. rokov. Ako je orchester financovaný v súčasnosti?

V Belgicku je kultúra spravovaná regionálnymi vládami – flámskou, valónskou a bruselskou. Nás podporuje flámska vláda, vďaka čomu môžeme pripravovať nové programy, skúšať, občas vycestovať do zahraničia, pozývať zahraničných umelcov...

Vo vašej misii zverejnenej na webstránke píšete, že účelom BJO je „podporovať flámsku hudbu“. Jazz je však otvorená forma. Ako to ide dokopy?

To, čo citujete z našej misie, nie je myslené nijako obmedzujúco. BJO sa venuje jazzu širokospektrálne a za účasti zahraničných hudobníkov. Nepoznáme žiadne hranice. Aj zloženie orchestra je medzinárodné – kontrabasista a bubeník sú Holanďania, jeden trubkár je z Francúzska, máme členov z francúzskej aj flámskej časti Belgicka. Orchester je ako taviaci kotol. Brusel v názve orchestra vyjadruje skutočnosť, že v tomto meste sa hudobníci stretávajú, tu sme prvýkrát spolu hrali. Brusel je napokon hlavným mestom Flámska, Belgicka aj Európy, tak sa nám to tu všetko pekne stretáva.

Orchester má za sebou nesmierne bohatú históriu rôznorodých projektov. Ako vzniká repertoár, akú máte dramaturgiu?

Na začiatku sme hrali „existujúce“ skladby, ktorých noty môžete kúpiť v obchode: repertoár Thad Jones-Mel Lewis Orchestra, Duka Ellingtona, Counta Basieho. Po troch-štyroch rokoch sme však začali hrať pôvodnú hudbu. Prvé skladby boli od belgického skladateľa Berta Jorisa, vynikajúceho trubkára z Antverp. Postupne sme začali opúšťať priestor jazzových štandardov a vydali sa smerom k originalite repertoáru. Aj nedávny program s Richardom Gallianom nebol len o tom, že sme ho požiadali, aby si prišiel s nami zahrať. Vo vzájomnej spolupráci sme vyberali vhodné skladby, hľadali primeraných aranžérov a výsledkom bol jednotný projekt od prvej po poslednú notu (*pozri v Recenziách* Richard Galliano a Brussels Jazz Orchestra: ten years ago, *pozn. aut.*). Takto sa stávame individualizovanejším a originálnejším telesom než iné bigbandy s hudbou, ktorú už všetci hrali. Máme pocit, že zaznievame ako určitý osobný hlas v tomto veľkom svete bigbandov a hudby vo všeobecnosti.

Vyzerá to tak, že sa usilujete o jazzové umenie – v protiklade k jazzovej zábave...

...áno, všetci členovia orchestra sú orientovaní na umenie a bigbandovú hudbu, ktorú chcú hrať pozorne načúvajúcim poslucháčom. Každý z nás má svoj vlastný projekt, vlastné



F. Vaganée [foto: archív]

hudobnícke aktivity na voľnej nohe, mnohí vyučujú. V BJO sa stretávame preto, lebo máme záujem hrať dobrú, zaujímavú hudbu. Každý člen orchestra sa cíti zaangažovaný na tom, čo robíme a to vytvára novú kvalitu.

■ Členstvo v BJO je teda akousi „odmenou“?

V určitom zmysle áno. Každý z nás dostáva nálepku, že je „členom BJO“.

■ Koľko z vašej životnej energie venujete orchestru?

Orchester mi berie prakticky všetok čas. Okrem toho mám tiež plný úväzok na konzervatóriu v Leuvene, som členom saxofónového kvarteta, mám vlastné kvarteto s ktorým príležitostne hrávam.

■ BJO ste mali pôvodne na starosti traja: okrem vás Serge Plume a Marc Godfried.

My traja sme orchester založili. Ale ako to už chodí, dnes sa oň starám sám. Oni sú členmi orchestra, vedú trúbkové a trombónové sekcie.

■ Zoznam hostí, s ktorými ste spolupracovali, obsahuje veľké mená, napríklad McCoy Tyner. Skutočne prekvapujúce je ale hosťovanie Marie Schneiderovej, ktorá má vlastný orchester...

Prvýkrát sme s ňou spolupracovali v roku 2000. Bola už známa, poznali sme jej albumy. Maria dokáže s orchestrom narábať neuvieriteľne. Vie, ako dosiahnuť, aby znel práve tak, ako chce ona. Presne vie, prečo napísala každú konkrétnu notu na danom mieste pre daný nástroj a pri skúšaní má jasnú predstavu o tom, čo má ako – a ako nahlas – znieť. Spolupráca s ňou bola úžasným oživením, veľa sme sa od nej naučili. Bola našim najvýznamnejším partnerom. Priniesla svoju vlastnú hudbu a my sme sa snažili, aby znela tak, ako si to ona predstavovala. V kontraste k nej je ďalším z našich hostí klavirista a skladateľ Kenny Werner, ktorý zase inšpiroval orchester k sebayjadreniu a rastu úplne ináč. To, čo sme sa pri oboch naučili, sme mohli ďalej použiť v našich projektoch a boli sme stále lepší a lepší. Špeciálne sa to prejavilo v aranžérskej práci – viacerí členovia orchestra začali písať a aranžovať. (V októbri bude BJO 6 večerov vystupovať v newyorskom Dizzy's Club v Lincolnovom centre a ich hosťiteľom bude práve Kenny Werner, pozn. aut.)

■ Súčasný veľkoorchestrálny jazz má okrem Marie Schneiderovej ďalšiu ikonu – Carlu Bleyovú. Pokúšali ste sa aj o spoluprácu s ňou?

Stretli sme sa na jednom festivale, kde vystupovala po BJO. Počula nás a hneď navrhla, že pokiaľ by sme mali záujem, rada by s orchestrom niečo urobila. Carla Bley je určite na zozname našich želaní, ale kvôli iným prekážkam k spolupráci zatiaľ nedošlo.

■ Frank, môžeme vás trochu viac predstaviť ako osobu? Na jednej strane vyučujete na konzervatóriu, napriek tomu ste stále žiakom – nedávno ste študovali u legendy west-coast jazzu Boba Brookmayera.

V Leuvene vyučujem jazzový saxofón, aranžovanie, ansámblovú hru a bigband. O to dôležitejšie pre mňa bolo, keď som dva roky navštevoval majstrovské kurzy v Kolíne nad Rýnom. Bob Brookmayer ma naučil veľmi mnoho a nebolo to iba o samotnom komponovaní, ale aj o metóde vyučovania. Veľa som sa od neho naučil, ako počúvať študenta, ako reagovať na problémy. Poviem príklad: niektorý zo žiakov Bobovi prehrával svoju hudbu a ako sme to počúvali, zdalo sa mi to natolko skvelé až som rozmýšľal, čo mu povie, čo možno skritizovať či vylepšiť? Bob si to vypočul a potom celú hodinu, detail po detaile ukážku analyzoval a my sme museli s každým jeho komentárom len súhlasiť. Jednoducho, naučil som sa počúvať študentov ináč.

■ O belgickom jazeze vieme veľmi málo – snáď s výnimkou univerzálne známych osobností ako Django Reinhardt, Toots Thielemans a Philip Catherine. Koho z belgických jazzmanov by ste ešte spomenuli?

V 50. rokoch ho preslávil napríklad Bobby Jaspar, tenorsaxofonista z Liège, ktorý odišiel do USA a hral aj s Milesom Davisom (až nedávno vyšli prvýkrát ich spoločné nahrávky na CD Miles Davis: European Tour '56, pozn. aut.). Zaujímavým je gitarista René Thomas, zo súčasných muzikantov vyniká Bert Joris, skladateľ a jeden z najlepších trubkárov jazzového sveta, ktorý vyučuje jazz v Berne. Minulý rok ho pozval newyorský Vanguard Jazz Orchestra, aby s ním hral svoje kompozície. Okrem nich sú skvelými jazzmanmi ľudia ako Steve Houben či Pierre Van Dormael. Ten žiaľ pred dvoma rokmi zomrel.

■ Ďalším príslušníkom elity belgického jazzu ste vy – v roku 2001 ste dostali ocenenie Zlatý Django...

Belgicko je malá krajina, a tak sa muzikanti snažia hrať všelikde po svete. Naviac, v dobe „majspejsov a fejsbukov“ je každému všetko prístupné, a tak keď sa dostaneme do reálneho kontaktu, ľudia sú často prekvapení, že človek pochádza z Belgicka. Čudujú sa, aký skvelý jazz tam rastie.

■ Je belgický jazz taký dobrý aj preto, lebo má podporu vlády?

Dostáva nejaké dotácie, ale zasa nie až tak veľa – teda vo všeobecnosti. My ako orchester dostávame štrukturálnu podporu – granty sú na štyri roky. Ale väčšina menších projektov o ňu musí žiadať ročne v projektovom zmysle – napríklad na vydanie albumu. Jeden holandský profesor urobil audit financovania hudby v Belgicku a ukázalo sa, že jazz dostáva v porovnaní s klasickou hudbou a ďalšími žánrami najmenšiu podporu.

■ Koľko koncertov ročne s BJO hráte?

V minulom roku to bolo asi 40 (tento rok odhadom asi 50, pozn. aut.). Asi 30% z nich je v zahraničí – najmä vo Francúzsku, Španielsku, Portugalsku, Taliansku a Holandsku.

■ Chceme sa ešte opýtať na prednášky o histórii belgického jazzu: všimol som si plagátik, že sa konajú každú nedeľu dopoludnia vo Flagey so vstupným 5 EUR. Ako sú navštevované? Sú ochotní ľudia v nedeľu dopoludnia prísť, počúvať o histórii jazzu a ešte za to platiť?

Áno, verejnosť má o ne veľký záujem. Ešte dôležitejšie je však to, že v manažmente Flagey je ochota organizovať ich. Flagey sa usiluje vybudovať a udržiavať si silnú pozíciu v organizovaní hudobného života a ich veľkým akcentom je jazz. Preto sa snažia udržať aj náš orchester v tesnom spojení s týmto domom kultúry. Nejakú dobu sme tu aj skúšali a mali kanceláriu. ┘



Brussels Jazz Orchestra získal v roku 2004 významné ocenenie v hlasovaní kritikov v časopise *Downbeat* (vítazstvo v kategórii európskych orchestrov, 8. miesto v kategórii bigbandov). Orchester doteraz vydal 10 albumov, z ktorých je každý programovým projektom vytvoreným za účasti alebo autorstva prominentných hostí. Posledný album z roku 2009 *Mama Africa* predstavuje juhoafrickú speváčku Tutu Puoaneovú. BJO spolupracovali s osobnosťami ako Philip Catherine, Richard Galliano, Tom Harrell, Bill Holman, Bert Joris, Jeanne Lee, Dave Liebman, David Linx, Theo Mertens, Paul Michiels, Bob Mintzer, Maria Schneider, Gianluigi Trovesi, Erwin Vann, Kenny Werner, Kenny Wheeler, Norma Winstone, Phil Woods a i.

BJO pravidelne vypisuje skladateľskú súťaž, ktorú v minulom roku vyhrala japonská skladateľka Sakiko Masuda. Skladby štyroch finalistov uvedie na jazzovom festivale v Genter a víťaznú skladbu zaraďuje BJO do svojho repertoáru. Orchester sa venuje aj jazzovému dorastu – v roku 2008 vznikol mládežnícky jazzový orchester (YJO), ktorému sa umelecky venujú viacerí členovia a dvakrát ročne preň organizujú sústredenie s hosťujúcim dirigentom. Skoro ako v rozprávke, že? Odporúčané počúvanie: *Brussels Jazz Orchestra – The 15th Anniversary Album* (De Werf 2008)

5P

speváka Petra Lipu



[foto: archív]

Bill Ramsey bol Američan, ktorý ostal po vojenskej službe v Európe a začal tu spievať. Poliáci mali už v tých časoch veľmi dobré kontakty s nemeckou scénou a pozvali ho na festival v Sopote, kde spieval s poľskou rytmikou ako aj sám s gitarou. Jeho „lajfka“ *Jazz 57 – II. Festiwal muzyki jazzowej* (MUZA Polskie Nagrania) s potleskami a so skutočnou atmosférou jazzového koncertu bola pre mňa obrovským dobrodružstvom. Od tých čias vlastne poznám *St. James Infirmary*, *Goin' to Chicago Blues*, *Caldonia* aj *Frankie and Johnny*.

Asi v roku 1962 som bol s priateľmi v Tatrách. Keď som spieval vtedajší „čundrácky“ repertoár a „seegrovky i elvisovky“, zastavila sa pri nás skupina francúzskych turistov a začali mi fandíť. Dal som sa s nimi do reči a oni ma pozvali do Medzinárodného mládežníckeho tábora. Tam som prvý raz počul **Raya Charlesa**, ktorého hudba ma od prvej chvíle tak uchvátila, že som s nimi vydržal až kým mi platňu *Ray Charles at Newport*

(Atlantic 1959) nedarovali. Mám ju dodnes a viem len to, že Ray dal do svojej hudby všetky ingrediencie, ktoré sú pre mňa do dnešného dňa dôležité. Vtedy som ich však nevedel definovať. Jeho hudba mala strhujúci rytmus, jednoduché a účelné aranžmány, pohodu, krásne vokály, swingujúcu rytmiku, blues, soul... Jednoducho všetko, a k tomu ešte jeho neopakovateľný spev a klavír.

Lou Rawls bolo pre mňa neznáme meno. Keď sa mi dostala do rúk fantastická platňa *Live!* (Capitol 1966), stal som sa jeho veľkým obdivovateľom. Rawls ma presvedčil o tom, že blues a soul môže spievať aj človek s úplne čistým, takmer školeným hlasom a nemusí pritom vôbec kričať. To boli pre mňa zá-

sadné novinky. Rawlsovi pripisujem ešte ďalšiu vec: v dvoch pesničkách si vymyslel dlhé monológy a jeho hovorené slovo swinguje natoľko, že drží poslucháča vo veľkom napätí. Jeho prívalu slov som nikdy celkom nerozumel, ale počúvať som ho dokázal donekonečna. Na záver pripomínam, že *The Girl From Ipanema* spieval na štyri s takým „drajvom“ až človek zabudol, že to bola kedysi bossa.

Ak ma pamäť neklame, *Live Session!* (Capitol 1964) **Cannonballa Adderleyho** a **Ernieho Andrewsa** bola moja prvá jazzová vokálna platňa. Inštrumentálnych som mal už niekoľko, ale „Adderleyovcov“ so spevákom som si ani nevedel predstaviť. V tom čase

už v kapele hral Joe Zawinul, ktorý sa občas identifikoval aj ako autor. Tu však hrávajú veľmi nenápadne, vkusne zaranžované štandardy. Cannonball je pre mňa dôležitou postavou v histórii jazzu: z veľkého bebopera sa stal líder vlastnej formácie, na koncertoch komunikoval s publikom. Ak by som mal jednou vetou povedať, čo ma tu

najviac zaujalo: aranžmány a vôbec komunikácia kapely so spevákom.

Vroku 1976 sme absolvovali s Revival Jazz Bandom turné po Nemecku spojené s nahrávaním v Mníchove. Na jednom z koncertov mi tamjší fanúšik povedal, že mu pripomínam amerického speváka s francúzskym menom, ktorý práve dostal nemeckú Grammy. Tak som na druhý deň zašiel do obchodu a kúpil si platňu *We Got By* (Reprise 1975). Moje prekvapenie bolo veľké. **Al Jarreau** spieval presne to, čo som chcel spievať aj

ja a robil to geniálne. Jarreau je totiž dokonalým spevákom. Myslím, že jeho technika a ctenie v časoch, keď bol na vrchole svojich fyzických síl je len ťažko porovnateľná s inými kolegami. Jeho nahrávky som počúval bez prestania a som presvedčený, že chtiac-nechtiac sa mňa nalepili jeho výrazové prostriedky. Na jeho piesňach (doma pri cvičení ich spievam dodnes) som sa naučil, čo je to technika spievania.

A takto by som mohol pokračovať ďalej, pretože počúvanie hudby mojich obľúbencov bolo pre mňa nielen koníčkom, ale najmä najväčšou a najkrajšou školou.

(mot)



Bratislavské jazzové dni s novinkami

Aktuálny 36. ročník festivalu **Bratislavské jazzové dni** (22.–24. október 2010) prináša viacero novinek. Tou najdôležitejšou je šanca pre mladé talenty *Staň sa hviezdou džezákov!* Deväť slovenských kapiel vystúpi počas troch dní na *Pódium mladých talentov dobrej hudby Nadácie SPP* a víťaz diváckej ankety dostane šancu prezentovať sa v roku 2011 na hlavnom festivalovom pódium. Hlavná scéna bude tento rok patriť pozoruhodným vokalistkám: mladej afroameričanke **Lizz Wright**, ktorá v Bratislave predstaví svoj nový album *Fellowship*, vychádzajúcej



hviezde **Roberte Gambarini** a poľskej dive **Age Zaryan**, ktorá nedávno podpísala zmluvu so spoločnosťou Blue Note. Smršť neworleánskych pochodujúcich kapiel prinesie zoskupenie **Trombone Shortyho**, **The Tangaria Quartet** francúzskeho akordeonistu **Richarda Galliana** bude rôznorodou zmesou stredomorskej hudby, francúzskeho šansónu a juhoamerického tanga.

(mot)

V zrkadle času

Jan Maria Dobrodinský

Pripravil Marián BULLA

Dirigent, zbormajster a pedagóg doc. Jan Maria Dobrodinský sa dlhé roky výraznou mierou podieľal na formovaní slovenského interpretačného umenia. Jeho vynútený odchod zo Slovenska patrí ku kapitolám, na ktoré naša hudobná kultúra nemôže byť hrdá. Sme preto radi, že môžeme priniesť poohliadnutie za životnými milníkmi umelca, ktorý v júli oslávil 85. narodeniny.

Pán dirigent, čo bolo rozhodujúcim impulzom pri voľbe umeleckého povolania?

Môj vzťah k hudbe nepochybne vzišiel z pražského rodinného prostredia. Otec Bedřich Dobrodinský ako sólový harfista Českej filharmónie prežil v podstate celú Talichovu éru budovania tohto umeleckého telesa od provinčného po svetový orchester. Aj vďaka nemu som spoznával prvky detailnej práce, ktorá posúva priemerné poňatie skladby do sfér výkonov najvyššej úrovne. Absolvoval som štúdium hudobnej vedy, filozofie a sociológie na Karlovej univerzite, a zároveň som bol poslucháčom konzervatória v hre na lesnom rohu. Výberovým konaním som sa ako hornista dostal do Talichovho Českého komorného orchestra, a tiež som v nuselskom kostole založil a dirigoval chrámový zbor. Žiaľ, „Vítazný február“ katastroficky zúžil aj moje možnosti životného uplatnenia. Dokonca ani



Zostava Slovenských madrigalistov z roku 1965. V tom čase v súbore o. i. pôsobili: Marta Beňačková (2. sprava), Mária Blahová (5. sprava), Elena Hanzelová (2. zľava), Ludovít Búchta (5. zľava), Pavol Slovjak (1. zľava) a Marián Bulla (4. zľava). [foto: archív autora]



Slovenskí madrigalisti na nádvorí bratislavskej Starej radnice (1974) [foto: archív autora]

prof. Václav Talich nesmel v Čechách verejne dirigovať a pedagogicky pôsobiť. Keď bol roku 1949 poverený, aby položil základy Slovenskej filharmónie ako jej umelecký šéf a zároveň obsadil post profesora dirigovania na HF VŠMU, vybral som sa za ním do Bratislavy s cieľom stať sa jeho poslucháčom. Pod jeho vedením som získaval cenné devízy ďalších poznatkov. Osvojoval som si význam interpretačných prvkov vrátane „talichovského symfonizmu“, postaveného na perfektnom frázovaní, ktoré

som mohol neskôr rozvíjať v zbormajstrovskej práci. V závere štúdia som získaval vzácne skúsenosti aj od Dr. Ludovíta Rajtera. Jemu vďačím za to, že som mohol absolvovať naštudovanie Berliozovej *Fantastickej symfónie* s Orchestrom SF. Po odchode Ladislava Slovaka na miesto asistenta u Jevgenija Mravinského v Leningradskej filharmónii som po ňom prevzal miesto zbormajstra v Miešanom zbore Československého rozhlasu – dnes známom ako Slovenský filharmonický zbor.

Z postu umeleckého šefa Slovenského filharmonického zboru si viac ako dve desaťročia budoval jeho osobitý štýlový prejav. V čom spočívala tvoja cielavedomosť?

V podstate od začiatku, ako som obsadil funkciu šefa SFZ, som si uvedomoval zásadnú vec: ak sa má toto teleso dostať na európsku scénu, musí oplývať niečím svojským, tak, ako to bolo u svetových orchestrov. Pre mňa to „svojské“, okrem dodržiavania všeobecných pravidiel estetiky spevu, predstavovalo aj to „slovenské“. Nemal som v tomto smere jednoduchú úlohu aj vzhľadom na to, že už pod Slovákovým vedením si zbor získal v slovenskej kultúre pevné postavenie. S rozvahou som študoval podstatné znaky slovenskej ľudovej piesne. Dopomohli mi tiež kontakty so skladateľmi pri štúdiu ich partitúr. Spomínam si na vzácne chvíle strávené s majstrom Suchom pri zborovom cykle *O človeku* alebo kantáte *Žalm zeme podkarpatskej*. Dával som priestor Očenášovej *Maríne*, Burlasovým *Zvonom*, neobchádzajúc tvorbu Moyzesa, Cikquera, Kardoša, Zeljenku, Paríka a ďalších. Odkrýval som svet trvalých hodnôt Palestrinu, Dvořáka, Janáčka, Verdiho, Šostakoviča, Rachmaninova, Debussyho, Poulenca, polyfónie z územia Slovenska, ale aj moderných aleatorických skladieb. Vyvíjal som úsilie nájsť a realizovať to najcharakteristickejšie v slovenskom spevnom prejave. Predpokladám, že v tomto smere som svoj cieľ za tých dvadsaťtri rokov dosiahol.



Slovenskí madrigalisti na koncerte v Hluboké (Česká republika), 60. roky 20. stor. [foto: archív autora]

► **K** tvojim prioritám patrila aj vokálna polyfónia. Skúsenosti z interpretácie tejto hudby si využil tiež pri iných štýlových obdobiach. Dokazujú to skvelé nahrávky Slovenského filharmonického zboru ako aj významné ocenenia.

Možno to znie paradoxne, ale moje presvedčenie sa odvíjalo od úvahy, že keď človek usilovne pracuje, Pán Boh ho už nasmeruje tam, kde ho chce mať. V polyfónnom spievaní je perfektne zabudovaná tak technická, ako aj citová zložka pre „kolektívny“ prejav na základe individuálnej presnej stavby, najmä frázovaním každého hlasu. Snažil som sa prerobiť nielen technický, ale aj dovedejší farebný prejav zboru. Čelil som však zásadnej prekážke pri slobodnej voľbe repertoáru. Vtedy platila základná premisa „politicko-ideovej línie strany“. Pokiaľ by ju boli sledovali iba „papaláši“ zhora, častokrát ju nemuseli ustrážiť. Oveľa väčšia hrozba prichádzala zo strany vlastných kolegov, ktorí húževnato sledovali „ideologickú čistotu“. Cieľavedomá práca s kolektívom bola zúročená už pri prvom zájazde na „Západ“ – do Talianska. Zbor tam na európskej úrovni interpretoval Palestrinov cyklus *Pieseň piesní*, Dvořákovu *Stabat mater* alebo Janáčkovu *Glagolskú omšu*. Neskôr k tomu pribudli náročné *Il canto sospeso* od Nona alebo Halfterova *Cantata per UNO*. K tomu si dovoľím podotknúť, že Halfterovu skladbu odmietli naštudovať všetky viedenské zbory a Nona mal v repertoári iba pre túto hudbu špecializovaný rozhlasový zbor v Kolíne nad Rýnom. K najlepším LP nahrávkam z obdobia môjho pôsobenia už zrejme patrí popri moderných francúzskych zboroch už spomínaný Palestrinov cyklus. Naše vtedajšie umelecké úsilia boli napokon korunované Grand Prix Parížskej akadémie udelenej Hungarotonu za nahrávku Lisztovej *Legendy o sv. Alžbete* s telesami Slovenskej filharmónie pod taktovkou legendárneho Jánoša Ferencsika. Mimochodom, aj on patrila k osobnostiam, ktoré ma v dramatických životných okamihoch morálne podržali.

► **K**toré z ohlasov z početných koncertných podujatí v európskych kultúrnych metropolách patrili podľa teba k najvýznamnejším?

Tých skutočných zážitkov bolo naozaj veľa. Môžem spomenúť epizódu z novembra 1969 počas à cappella koncertu Slovenského filharmonického zboru v Leningrade, v ktorého programe odznela aj časť *Keď vyhrali páni* zo Šostakovičových *Desiatich poém*. Pre frenetický aplauz sme museli zbor opakovať. Vzápätí mi na pódiu útle dievčatko odovzdalo lístok s poznámkou: „*Ďakujeme vám za Šostakoviča. Sme s vami!*“ Bol to z ich strany spontánny ohlas na naše udalosti z augusta 1968. Alebo Beethovenovu *9. symfóniu* prizdobujúcu umelecký program XX. Letné olympijské hry v Mníchove 1972, v nádhernom interiéri baziliky bavorského Ottoburenu. Hlboký dojem návštevníkov rezonoval v niekoľkokomínutovom tichu pri zvukoch velebných zvonov baziliky. Nemôžem tiež nespomenúť veľký úspech zboru, zaznamenaný v júni 1976 na medzinárodnom hudobnom festivale v Štrasburgu, pri účinkovaní v inscenácii Musorgského *Borisa Godunova* v hudobnom naštudovaní Alaina Lombarda. Recenzia v *Dernières Nouvelles* lichotivo vyzdvihovala mohutnosť a poetickosť prejavu nášho zboru. Šarmanťne vyznela záverečná poznámka: „*Klobúk dolu pred ostatnými účinkujúcimi, ale celé klobučníctvo pred Slováckmi.*“

► **V**tedy v Štrasburgu počas prípravy Musorgského inscenácie medzi tebou a dirigentom Lombardom občas aj „zaiskrilo“. Napriek tomu bola vaša spolupráca korunovaná úspechom.

Áno, máš pravdu, niekoľkokrát sme sa skutočne „pochytili“, ale iba „v zápale boja“ a nie „od srdca“. Obaja sme sledovali spoločný cieľ, čo najúčinnejšie predvedenie diela. On ako citlivý umelec si dal poradiť pri vyrovnávaní zvukových proporcií zboru najmä v prvom obraze s pútnikmi, ale aj vo finále revolty pod Kromami. Dokonca tanečné nápady našich dám vo svojej koncepcii akceptoval aj stály režisér Metropolitnej opery Nathaniel Merwill. Bola to úžasná súhra tímov podieľajúcich sa na inscenácii. Lombard nás vtedy zaskočil aj lákavou ponukou uviesť a vtedy novou kvadrofonickou technikou nahráť Verdiho *Rekviem*. Nebudem sa podrobnejšie zaoberať strastiplným vybavovaním zo strany Ministerstva kultúry SSR, Slovkoncertu a ďalších



nadriadených orgánov. Napokon všetko dobre dopadlo aj s predĺžením pobytu. Dokonca záverečný úsek v *Libera me* s à cappella sprievodným zborom pod exponovaným sopránovým sólom pri nahrávaní takticky vložil do mojich rúk. Napokon sa maestro Lombard ukázal ako dobrý priateľ aj v inej záležitosti. Keď som po atakoch na konci sezóny 1977 opustil Slovenský filharmonický zbor a tiež aj Bratislavu, pozval ma diplomatickým spôsobom do Štrasburgu pripraviť Verdiho dielo s tamjším zborom. Po jeho naštudovaní som pre nesúhlas Pragokoncertu nemohol prijať exkluzívnu trvalú zmluvu v opere. A tak som sa musel vrátiť domov, aby som nevystavil rodinu perzekutným tlakom.



Slovenskí madrigalisti v Redute [foto: archív autora]

■ Akým spôsobom si nasmeroval tvorivé aktivity po návrate domov?

Po príchode do Bratislavy som musel budoval svoju umeleckú povest takmer od začiatku. Funkciu zbornajstra Spevského zboru Československého rozhlasu v Prahe neskôr vystriedalo miesto umeleckého šéfa Stredočeského symfonického orchestra. Okrem domácich ansámblov som dostával možnosti hosťovať aj v Nemecku, Maďarsku či Taliansku, no snáď k najzaujímavejším patrí moje dvojmesačné pôsobenie v Štátnej opere v Istanbuli. Tam som tiež využil svoje metodické, pedagogické i jazykové znalosti. Zároveň som nezanedbával dlhoročné pedagogické pôsobenie na HTF VŠMU, kde som až do rozdelenia nášho spoločného štátu striedavo vyučoval hru z partitúr, teóriu dirigovania, resp. oratoriálny a kantátový repertoár. V totalitnom období moju pozíciu obhájovali prof. Ladislav Slovák s Dr. Jurajom Haluzickým a Petrom Hradilom. Vtedy to pre mňa znamenalo

ty“ blízke môjmu naturelu. Nemôžem však obísť osobnosť Dr. Karla Richtera, v tom čase jedného z najrešpektovanejších interpretov barokových oratórií (*Mesiáš*). V rozhovore s ním som si overil niektoré svoje poznatky o interpretácii barokovej hudby. Určite aj z tejto pôdy vzišli impulzy k mojej neskoršej habilitačnej práci o barokovej interpretácii z roku 1991, v ktorej som porovnával prvky jej prejavu so slovenským interpretačným štýlom.

■ Do akej miery ovplyvnila tvoje spoločensko-umelecké postavenie zamatová revolúcia?

Dopomohla nadviazať na to, čo som musel vo februári 1948 zanechať. V určitom období som zastával funkciu hlavného poradcu ministra kultúry ČR. Zároveň som bol zakladateľom Združenia zborových dirigentov a dočasne tiež predsedom Asociácie hudobných umelcov a vedcov ČR.



[foto: archív autora]

veľké morálne povzbudenie, za čo som im veľmi vďačný. No a do vlaňajšieho roku som vyučoval predmety dirigovania na Pedagogickej fakulte Karlovej univerzity. V tejto práci ma inšpirovali kontakty dnes už s legendárnymi majstrami taktovky. Z domácich to boli nepochybne Ladislav Slovák, Dr. Ľudovít Rajter a Dr. Václav Smetáček. Zo svetových Claudio Abbado, ktorý ma udivoval fenomenálnou pamäťou v *Il canto sospeso* od Nona. Ďalej veľmi sympatický János Ferencsik – jeho muzicirovanie vo mne vyvolávalo „dvořákovské poci-

■ Určitou kompenzáciou krívd z minulosti bolo aj tvoje pozvanie k zbornajstrovskému hosťovaniu so SFZ pri príprave umeleckého zájazdu do Francúzska. Ako na to spomínaš po dvadsiatich rokoch?

Priznám sa, že ma toto pozvanie veľmi potesilo. Samozrejme, že som bol dojatý, keď som vstupoval do miestnosti zboru, odkiaľ som pred 23 rokmi – vtedy tiež takmer v slzách – odchádzal. Úsmevy a potlesk... Dokonca aj od tých, ktorí môj odchod spôsobili. Profesionálnu radosť som pocítil už v úvodných mi-

nútach v Orffových *Carmina burana*, keď zbor bez akýchkoľvek poznámok reagoval na moje gestá tak, akoby sme sa boli rozišli iba pred týždňom. V Bordeaux ma čakalo ďalšie milé stretnutie s pánom Lombardom. Pamätám si jeho komentár: „*No to musela prísť revolúcia, aby sa Dobrodinský opäť objavil so Slovenským filharmonickým zborom.*“ Aj vtedy ostal ver-
ný svojej osobnosti, keď v priebehu koncertu menil pozície rozostavenia mužského zboru, využívajúc aj moju dirigentskú spoluprácu. Z tohto zájazdu som si odniesol ešte jednu krásnu „nemuzikantskú“ spomienku. Pri ceste do jedného mesta na reprízu koncertu mimo Bordeaux sme sa zastavili v Lurdoch. Chvilami strávenými na tomto posvätnom mieste boli akékoľvek nepríjemné spomienky definitívne vymazané. ┘

Ján Maria DOBRODINSKÝ (27. 7. 1925

Kunžak) – zborové dirigovanie študoval najskôr súkromne u Václava Talicha, neskôr na VŠMU u Jána Strelca a Ľudovíta Rajtera. Jeho meno sa spája predovšetkým so Slovenskými madrigalistami (1955–1964) a Slovenským filharmonickým zborom (pôvodne Miešaným zborom Čs. Rozhlasu), v ktorom pôsobil 20 rokov ako prvý zbornajster. Za ten čas predviedol s telesom 244 koncertov s a capella programom, 32 vokálno-symfonických koncertov a podieľal sa na našťudovaní 482 vokálno-symfonických diel, pričom pre Čs. rozhlas v Bratislave nahral približne 300 zborových skladieb, ďalšie nahrávky vyšli na platniach Supraphonu. Jeho dirigentský rukopis bol charakterizovaný snahou o maximálnu vernosť autorskému zápisu, v interpretácii preferoval mäkký, lyrický zvuk zborového telesa. Od roku 1955 sa venoval výchove dirigentov na VŠMU. Podobne ako Štefan Klimo aj J. M. Dobrodinský príležitostne komponoval (miešaný zbor na test Chalupkovej básne *Mor ho!*). Do amatérskeho zborového hnutia vstúpil ako člen Poradného zboru pre zborový spev pri Osvetovom ústave, lektor na cyklických školeniach zbornajstrov, porotca na súťažiach a autor viacerých metodických materiálov (*Návod k rozboru vokálnych partitúr, Kapitoly o zborovom speve, Interpretačné problémy polyfónneho zborového spevu*). Po odchode zo Slovenska (1977) dirigoval najprv niekoľko popredných českých zborov (Spevákky zbor Čs. Rozhlasu v Prahe, Pražský mužský zbor FOK), neskôr aj Stredočeský symfonický orchester. Po roku 1989 pôsobil krátky čas ako poradca ministra kultúry ČR a ako porotca zborových festivalov (napr. na pražskom Adventnom festivale). Kontakty so Slovenskom nadviazal opäť v posledných rokoch, keď ho Milan Kolena začal pozývať do poroty na Námetovské hudobné slávnosti, neskôr aj na svoje bratislavské medzinárodné zborové festivaly.

Vladimír BLAHO

klasika



Johann Nepomuk Hummel
Missa solemnis (1806)
 Solamente naturali
 (um. vedúci M. Valent),
 Didier Talpain
 Chorus Alea,
 Branislav Kostka
 A. Čajová, Z. Dunajčanová,
 O. Šaling, R. Uhlár
 Pavian Records 2008/
 distribúcia Dr. Horák

Dielo bratislavského rodáka Johanna Nepomuka Hummela (1778–1837), ktorý sa preslávil predovšetkým ako geniálny klavírny virtuóz a improvizátor, sa v ostatných rokoch často objavujú na koncertných pódiiach a CD nahrávkach. Popri opusoch, v ktorých ťažiskovú úlohu zohráva klavír a ktoré významne ovplyvnili skladateľov 19. storočia (Chopin, Schumann, Schubert, Mendelssohn, Liszt...), sa stále viac hráva aj Hummelova vokálno-inštrumentálna tvorba. O jej „comeback“ na koncertné pódia sa v skladateľovom rodnom meste počas svojho pôsobenia vo funkcii kultúrneho ataše Francúzskeho inštitútu v Bratislave významne zaslúžil dirigent, špecializujúci sa na interpretáciu hudby 18.–19. storočia na historických nástrojoch, Didier Talpain, keď počas Korunovačných slávností v roku 2007 spolu so súborom Solamente naturali uviedol v Dóme sv. Martina dva tituly, ktoré sa objavujú aj na CD – *Te Deum* a *Missa solemnis*.

Na rozdiel od svojho najslávnejšieho generáčného súputníka Beethovena Hummel pre napísanie svojich skladieb nepotreboval nevyhnutne nejakú vnútornú pohnútku a motiváciu. Väčšina jeho diel vznikla pre aktuálne potreby, vyplývajúce z požiadaviek kladených na repertoár vtedajších cestujúcich virtuózov, konkrétnych objednávok a Hummelových prestížnych angažmánov. To platí zvlášť o opusoch z oblasti duchovnej hudby, ktoré vznikli prevažne počas Hummelovho pôsobenia

vo funkcii koncertného majstra na dvore kniežata Mikuláša Esterházyho v Eisenstadte v rokoch 1804–1811. V opusoch vydaných na tomto CD sa Hummel prezentuje ako majster dokonale ovládajúci kompozičné remeslo a zavŕšiteľ štýlových tradícií uplatňujúcich sa v duchovnej tvorbe Haydna a Mozarta. V *Te Deum* i *Misse solemnis* dominujú majestátne výrazové polohy s rozsiahlymi gradáciami, fugatami a pod. Nechýbajú ani vypäté rétoricko-dramatické pasáže, lyrické zvrútenia, prekvapujúce harmonické zvraty či dramatické výstupy citené a traktované v duchu Mozartovej opernej poetiky. Hummelova špecifická invencia sa prejavuje vo vynachádzavej inštrumentácii, predovšetkým v spôsobe narábania s dychovými nástrojmi. Pôsobivé sú aj pasáže vokálnych sólistov, ktorí sú však organickou súčasťou kompaktného vokálno-inštrumentálneho celku traktovaného s impozantnou suverenitou a bravúrou. Záverečná skladba, ofertórium *Alma virgo* pre soprán, zbor a orchester, svedčí o Hummelovom nevšednom virtuóznom majstrovstve.

„Renesancia“ Hummelovej vokálno-inštrumentálnej tvorby pravdepodobne neprinesie prevratný „objav“, akým bola v 70. rokoch 20. storočia nahrávka Hummelových klavírných koncertov *op. 85 a mol* a *op. 89 h mol* v podaní Stephena Hougha, ktorá „odštartovala“ novodobú vlnu záujmu o Hummelovo dielo a poukázala na jeho zásadný vplyv na konštituovanie štýlu romantickej, predovšetkým Chopinovej hudby. Je to však hudba elementárne presvedčivá a zjavne natoľko netrpí kvalitatívnou nevyrovnanosťou, s ktorou sme v Hummelovom prípade konfrontovaní v oblasti jeho tvorby pre klavír resp. jeho komorných a koncertantných diel s dominantnou úlohou klavíra. Pokiaľ je mi známe, uvádzanie Hummelových vokálno-inštrumentálnych diel sa stretáva so záujmom publika i priaznivými až nadšenými ohlasmi zo strany odborníkov. To platí aj o skladbách, ktoré Didier Talpain spolu so súborom Solamente naturali doteraz prezentoval na prestížnych fórach na Slovensku a v zahraničí a ktoré sa postupne objavujú aj na CD. Konkrétne ide napríklad o novodobú svetovú premiéru Hummelovej opery *Mathilde de Guise*, ktorá sa v Bratislave uskutočnila v januári 2010 v SND a monodrámy *Ďakovné pocity zachránenej* v rámci záverečného koncertu medzinárodného hudobného festivalu Komorné

dni J. N. Hummela v júni tohto roku, ktorý bol nesporne jedným z vrcholov Talpainovho päťročného pôsobenia v Bratislave.

Nahrávka omše v podaní Solamente naturali je novodobou premiérou diela na dobových nástrojoch. Z interpretačného hľadiska ma však nepresvedčila: na výkone inštrumentalistov ma vyrušujú príležitostné nedostatky v intonácii, súhre, resp. vo „vybalansovaní“ zvukového celku. Keďže nie som odborníčkou na „poučenie“ interpretáciu starej hudby, neviem, do akej miery je to všetko podmienené technickými limitmi dobových nástrojov... Ansámbl mladých, ale už medzinárodne známych slovenských vokálnych sólistov (Andrea Čajová, Zuzana Dunajčanová, Ondrej Šaling, Rastislav Uhlár) je presvedčivý, avšak nikto z nich sa zjavne systematicky nešpecializuje na historicky poučenú interpretáciu starej hudby. Vynikajúci je výkon sopranistky Andrey Čajovej s anjelsky krásnou farbou hlasu a intuitívnym zmyslom pre prirodzené tvarovanie hudobných fráz a línii i štýlovú diferenciaciu, čo sa prirodzene prejavilo predovšetkým v záverečnom *Alma virgo*. Výkon zboru Chorus Alea je miestami technicky neistý a ťažkopádny, čo je dosť citelné, nakoľko v *Te Deum* i *Misse solemnis* ťažisko spočíva práve v zbere. Celkovo pôsobí interpretačný aparát dosť nehomogénne.

Asi najväčším nedostatkom CD je boklet – už grafický dizajn pôsobí dosť fádne a neasociuje mi nijakú väzbu na hudbu; úvodné slovo Andreja Šubu je síce napísané priťažlivým publicistickým štýlom, je však koncipované skôr ako príležitostný, resp. popularizačný text. Slová Didiera Talpaina svedčia o tom, že je zasväteným znalcom Hummelovej tvorby a jej kontextov, text je však do slovenčiny preložený bohužiaľ veľmi neobratne, prekladateľ/ka (údaj o autorovi prekladu sa tu nenachádza) zjavne celkom nepochopil zmysel textu (zmätočné údaje o súvislosti *Benedictus* z Hummelovej omše s Mozartovými a Haydnovými kompozíciami); v odbornej terminológii sú zásadné chyby („... dielo je napísané v hlavnej C durovej tónine“, „...inventívne modulácie motívov“, „...svojím pochmúrnym a zároveň podmanivým o pol tóna zníženým e“ ...). Absencia profesionálnej redakcie textov sa prejavuje aj v celom rade ďalších chýb; za všetky citujem už len z informačného odstavca o Solamente naturali: „Dôležitou súčasťou súboru je spolupráca s významnými predstaviteľmi európskeho baroka

(S. Stubbs, A. Parrott, N. Kiss, M. Štryncl ...)“.

Napriek týmto výhradám si Didier Talpain za znovuoživovanie Hummelových vokálno-inštrumentálnych diel zasluhuje úprimný obdiv. Ide totiž o náročnú činnosť: noty sú často nedostupné, množstvo Hummelových manuskriptov dokonca doteraz „spí“ v rozmanitých knižniciach sveta, takže je potrebné notový materiál zakúpiť, na základe revízie odborníkov pripraviť do tlače a vydať. Tomu sa Talpain, ktorý okrem dirigovania študoval aj hudobnú analýzu, začal venovať ešte pred počiatkom svojho pôsobenia v Bratislave. Fakt, že Hummelove vokálno-inštrumentálne kompozície si „podmaňujú“ nielen slovenské, ale aj zahraničné publikum, je súčasne výzvou pre organizátorov významných oficiálnych a kultúrnych podujatí v našom meste. Hudba slávneho bratislavského rodáka by pri nich rozhodne nemala chýbať! Z tohto zorného uhla je vydanie CD titulu s Hummelovou duchovnou tvorbou počínom skutočne mimoriadnym.

Pokiaľ nad Talpainovou dirigentskou koncepciou uvažujem z hľadiska výlučne profesionálnych kritérií, vynára sa zopár námietok. Tempá sú často prírychle, zvuková intenzita preforsirovaná, zvlášť vo vyšších dynamických hladinách. Prejav je celkovo „preimpulzovaný“, v gradáciách je zjavná tendencia nechať sa prírychlo „strhnúť“ energickým nábojom hudby...

Keďže patrík k tým, ktorí mali tú česť Didiera Talpaina spoznať osobne, vnímam tieto aspekty jeho dirigentskej poetiky ako osobitý výraz jeho špecifického temperamentu, šarmantného espritu a obrovského nadšenia, ktorým dokáže „nakaziť“ ba až sfanatizovať okolie... Už len za to, koľko prominentných interpretov, hudobných telies a inštitúcií sa mu pre Hummelovu hudbu podarilo zanietiť počas jeho pobytu v Bratislave, si zaslúži uznanie a úctu. Meno Didiera Talpaina sa nezabudnuteľným spôsobom zapísalo do dejín slovenskej metropoly a jeho odchod bude citelnou stratou pre jej kultúrny život.

Sympatický Francúz na Hummela nezanevrie ani vo svojich ďalších pôsobiskách a už teraz v spolupráci slovenských a zahraničných interpretov pripravuje ďalšie nové projekty. Úprimne verím, že ich budeme môcť sledovať nielen na audio, resp. video nosičoch, ale aj naživo v Bratislave.

Markéta ŠTEFKOVÁ



Purcell
The Food of Love
P. Agnew, A.-M. Lasla,
E. Kenny, B. Rannou
 naíve 2009/
 distribúcia DIVYD

„Kiež by hudba bola pokrmom lásky, spieval by som až do nasýtenia radosťou...“ – Purcellova pieseň *If Music be the food of Love*, ktorá dala názov aj celému CD, zaznieva na úvod i záver nahrávky v dvoch verziách (Z. 379c a Z. 379a) ako výstižné motto tohto výnimočného projektu. Svoje sily pri príprave Purcellovho „pokrmu lásky“ spojili známy škótsky špecialista na starú hudbu, tenorista Paul Agnew, hráčka na viole da gamba Anne-Marie Lasla, vyhladávaná lutnistka Elizabeth Kenny (účinkovala aj na Dňoch starej hudby v Bratislave) a francúzska čembalistka Blandine Rannou. Recitál je sofistikovaným obrazom viacerých podôb ľúbostného citu (lásky platonickkej, súženia z lásky, zamilovanosti, lásky naplnenej i lásky k Bohu), ktorý ešte umocňuje dramaturgická následnosť diel. Dvadsaťjeden Purcellových piesní je zoskupených do tematických celkov, ktoré oddelujú štyri inštrumentálne skladby. V nich dostávajú priestor vynikajúce výkony jednotlivých hudobníkov. Elizabeth Kenny hrá temperamentné *Caprice de chacone* od Francisca Corbetu (c. 1615–1681) a *Prelúdium d mol* z *Livre de guitarr* (1682) Roberta de Viséeho (c. 1658–1725), nádherný, syty tón hráčky na basovej viole možno obdivovať v dvoch prelúdiách zo zbierky Christophera Simpsona *The Division-Viol* (1665). Zdanlivo „asymetrické“ zaradenie *Groundu in C* pre čembalo do druhej skupiny piesní, hneď za známou *Musíc for a While* Z. 583/2, je ďalšou z dramaturgických poínt nahrávky. Obe spája ostinátny model, a práve skladby nad repetovanými basovými modelmi patria vo všeobecnosti k Purcellovým majstrovským dielam. Z viacerých na tomto CD

spomeniem aspoň úchvatný ground *O Solitude, my sweetest Choice* Z. 406, ktorého hudba fascinujúcim spôsobom putuje bémkovými tóninami. Aj atmosférou možno túto skladbu považovať za typickú pre toto CD (s istou prevahou melancholických prekomponovaných piesní deklamačného charakteru). Náladové vybočenia ako *I see she flies me* Z. 573/1b alebo „fanfaronské“ a v sprievode azda trochu príliš „hrmotné“ *Man is for the Woman made* Z. 605/3 sú skôr výnimkou. Čembalo v sprievode, typické pre záver 17. storočia (pre skoršie obdobie boli typické lutna, teorba a viola), korešponduje s datovaním jednotlivých piesní. Využitie teórb, barokovej gitary, basovej violy, čembala a organu však vytvára neobyčajne pestrý zvukový obraz. Niektoré piesne zaznievajú v „tradičnejšej“ podobe s teorbou a basovou violou, čembalo v recitatívnych pasážach asociuje operný štýl (lamento v závere *O! Fair Cederia* na chvíľu pripomenie slávne *When I am laid in Earth* z opery *Dido a Aeneas*), organ zase dotvára zvukovosť trojice sakrálnych diel (*A Morning Hymn* Z. 198, *The earth trembled* Z. 197 a *Now that the Sun has veil'd his Light* Z. 193), niektoré piesne sprevádza jediný nástroj, napr. v *O, Solitude* znie popri speve len nádherný zamatový tón basovej violy. Na charakterizovanie spolupráce Paula Agnewa s inštrumentalistami stačí použiť len jedno slovo – empatia. Ich frázovanie korešponduje so sólistom a vychádza z dokonalého stotožnenia sa s výrazom a ovládnutia hudby i textu do najmenších nuáns. Agnewov hlas je syty, prirodzený a dokonale reprezentuje požiadavky dobových autorov na komornosť („sweet voices with clear distinction“); nevyhnutná dávka teatrálnosti i ozdoby, ktoré nezaprú vplyv francúzskej hudby, sú podávané s vkusom. „Výnimočný talent pána Purcella vo všetkých druhoch hudby je dostatočne známy, no bol zvlášť obdivovaný vo vokálnej hudbe...“, napísal Purcellov súčasník v úvode k zbierke *Orpheus Britannicus* (1698). Ak jeho hudba bude oživená takýmto spôsobom, talent pána Purcella bude poslucháčom spôsobovať potešenie ešte dlhú dobu. Ako sa napokon spieva i v jednej z jeho piesní: „... such beauty and charm!“

Andrej ŠUBA



Čekám Tě!
Janáčkovské inspirace
Hudbaby
Kapralova Quartet
 Radioservis Český rozhlas
 2009

Čo lepšie sa môže stať skladateľovi, ako keď jeho hudba inšpiruje nasledujúce generácie, vyvoláva obdiv i závišť a prináša potrebu recyklácie jeho námetov či postupov? V českej hudobnej kultúre sa z času na čas objaví vlna záujmu o skladateľský odkaz Leoša Janáčka, ktorého aureola plodne zasiahla viacerých českých skladateľov. Naposledy sa záujem o Janáčkovu dielo prejavil v tvorbe piatich mladých českých skladateľiek združených vo voľnej autorskej skupine Hudbaby, ktorá svoju činnosť vyvíja od roku 1997. Skladateľky spája aj to, že okrem Petry Gavlaseovej (AMU) všetky študovali na JAMU a Janáčkovu hudbu im je teda blízka. K téme pristupovali síce senzitívne, no s dávkou kompozičnej racionality. Pôvod inšpirácie projektu bol v Janáčkovej skladbe *Čekám Tě!* z *Památníku pro Kamili Stösslovou*. Skladby odzneli v roku 2008 na koncertoch skladateľského združenia Hudbaby v Brne, Ostrave a Opave. V roku 2009 sa dostali na ich druhý profilový CD album. S ohľadom na nástrojové obsadenie je päťica komorných kompozícií premyslene zoradená. Päť dejstiev monotematického „príbehu“ vytvorili Markéta Dvořáková (*Čekám Tě!*), Kateřina Růžicková (*Čekám Tě!*), Petra Gavlaseová (*Mezi čekáním*), Jana Bařínková („... a já vím, že přijdeš...“) a Lenka Kilič (*Nejpěknější anděl*). Skvelými interpretkami skladieb pre sláčikové kvarteto, xylofón, prípadne ľudský hlas boli členky sláčikového kvarteta Kapralova Quartet (Veronika Panochová, Simona Hurníková, Karolína Stražilová, Simona Hečová) v spolupráci s mezzosopranistkou Luciou Slepánkovou a Martinom Opršálom, hráčom na vibrafóne a xylofóne. Janáčkovu skladbu *Čekám Tě!*

našla v piatich kompozíciách päť odlišných prístupov; na janáčkovský mýtus azda najviac nadviazali L. Kilič a P. Gavlaseová. Expresívna štvorčastová kompozícia M. Dvořákovkej *Čekám Tě!* pre sláčikové kvarteto osciluje medzi drsnjšími súzvukmi a glissandovou sonoristikou v úlohe dramatického prvku. K. Růžicková svojou rovnomennou skladbou určenou pre mezzosoprán, xylofón a sláčikové kvarteto vniesla do albumu nový vzruch prameniáci z prítomnosti ženského hlasu. Ten je akousi lyrickou stuhou, ktorá sa skôr v úlohe farebného elementu vinie nad rytmizovaným vkladom sláčikov aj xylofónu. Na vokálny part mezzosopránu vo vysokých polohách neskôr nadviažu husle. Rozuzlenie skladby prichádza na záver, keď speváčka emotívne vydýchne svoje vyznanie... P. Gavlaseová v skladbe *Mezi čekáním* pre sláčikové kvarteto a elektroniku riešila aj psychologický prvok aktu čakania. Pre jej kompozíciu je príznačná práca s nápevkovými motívmi a rytmizovanými fragmentmi. Autorka použila fragmenty zvukových záznamov zo skúšok kvarteta, ktoré zosťrihala a začlenila do živej produkcie diela. Sú zaujímavým farebným zahustením deja skladby, ktorý účinne graduje k záveru. Pomaly sa rozbiehajúca hudobná vízia čakania a túžby pre vibrafón a sláčikové kvarteto J. Bařínkovej predstavuje najintímnejšie dielo albumu. Farbisťá sláčikovo-vibrafónová parafráza na neuchopiteľné emócie (také malé české vibrujúce „tintinnabuli“...) predsa len naberá na sile a expanzii... *Nejpěknější anděl* pre mezzosoprán, xylofón a sláčikové kvarteto od L. Kiličovej je šesťčasťovou skladbou o bytostiach, bez ktorých sa žiaden Janáčekov životopisec nezaobíde. „Nejpěknější anděl“ je oslovenie Zdenky, nastávajúcej Janáčkovej manželky, v zalúbených listoch z čias jeho pobytu v Lipsku. Kompozícia je akoby spomienkou skladateľa na ženy (manželku, dcéru, libretistku, matku, milenkú), ktorých mená tvoria názvy častí: *Zdenka, Olga, Gabriela, Anna, Kamila*. Aj napriek miniatúrnym rozmerom šiestich častí (poslednou je *Epilog-Leoš*) vytvorila skladateľka jasnozrivé miniportréty „anjelov“ z Janáčkovho života. Zaujímavo použila vokál na miestami až scénické evokácie drobnej dramatickej zápletky, siahajúc od drsných výkrikov po lyrickú nehu.

Melánia PUŠKÁŠOVÁ



Na lúke Pro Musica & Magnolia Hevhetia 2010

Tipujem, že z neprofesionálnych speváckych zborov na Slovensku má už svoje CD prinajmenšom dobrá päťdesiatka. Nie každé však zaujme náročnejšieho poslucháča a milovníka zborovej tvorby. To neplatí o CD s názvom *Na lúke*, ktoré s podporou Hudobného fondu nahrali dva detské spevácke zbory z východného Slovenska pod vedením Viery Džoganovej – Magnolia zo Sobraniec a Pro Musica z Michaloviec. Oba zbory (pôsobiace od roku 1985 a 1998) sú, rovnako ako ich zbornajsterka, pojmami v neprofesionálnom zborovom hnutí a získali viaceré ocenenia doma i v zahraničí, čo je už samo osebe istou zárukou kvality. Nahrávka obsahuje 15 ukážok pripravených v pomerne širokom časovom horizonte desiatich rokov (2000–2010). Za istý nedostatok projektu považujem len to, že zo sprievodného textu sa nedozvieme, ktorý zo zborov spieva danú skladbu. Navyše, najmä v poslednom čase zbory vystupujú aj spoločne ako jedno teleso. Či je to tak aj v prípade nahrávok na tomto CD, nie je teda jasné. Prvých 7 ukážok je z roku 2000, ďalších 5 bolo vyhotovených o šesť rokov neskôr a 3 sú z tohto roku.

Pokiaľ ide o dramaturgiu, väčšinu CD tvoria skladby, ktoré zbory prezentovali aj na celoštátnych zborových prehliadkach. Ale vzhľadom na neprofesionálny charakter telies to nemožno považovať za nedostatok. Vo výbere tiež prevládajú skladby sakrálneho charakteru, ktoré spravidla vyžadujú väčšie majstrovstvo než typicky detské skladbičky. Podprockého *Ave verum corpus* zvyknú spievať najmä východoslovenské zbory, interpretáciu tejto skladby však považujem za menej šťastnú, soprány vo výškach znejú prisilno a málo pružne. Hrušovského *Šarišské hry* spolu s Mikulovým *A keď ja se* sú poctou oboch – medzi detskými zbormi popri Novákovovi najspievanejších – skladateľov

východniarom. V interpretácii spomínaných skladieb mohli zbory uplatniť typický východniarsky temperament a citový príklon k folklórnej pôvodine, pričom sa podarilo vyjadriť atmosféru detskej hravosti a aj prechody medzi spevom a parlantom vyznievajú nenútené. V *Glorii* rakúskeho skladateľa Augustina Kubizeka sa konečne dostávajú k slovu aj tmavšie alty. Prvú sériu zakončuje náročná Thompsonova *Alleluia*. Soprány v nej v behoch suverénne vychádzajú do vysokých polôh, zbor má (ako takmer vždy) čistú intonáciu a kultivovaný zvuk, pričom osobitne ma zaujal do pokojnej nálady prechádzajúci tlmený záver skladby.

Ťažko povedať, či sa mi v druhej sérii nahrávok zvuk zboru páčil ešte viac vďaka vyššej technickej kvalite nahrávky alebo jeho väčšej kultivovanosti. Dobré zvládnutá vokálna polyfónia (Lasso, Gallus) zboru snád sedí menej než novšie skladby, zato *Otče náš* Michaila Verbického je interpretovaný príkladne.

Z troch najčerstvejších nahrávok je najpôsobivejším Brittenov *This little Babe*. Vidno, že zbor má skladbu dokonale zažitú, spieva ju v rezkom tempe a s pôsobivým výrazom. Vo všetkých interpretovaných skladbách (popri Brittenovi je to skladba *Make-donsko oro* a *Túžba* Otta Fischera) je cítiť, že dirigentka má zborové teleso pevne pod kontrolou.

Na lúke je rukolapným dôkazom toho, že detskému zborovému spievaniu sa dnes darí lepšie v menších mestách než v metropolách západného, stredného či východného Slovenska. Pri pravidelnej obmene ich členov je obdivuhodné, ako Viera Džoganová dokáže udržať vysokú kvalitu svojich telies, čo dokumentujú aj nahrávky na tomto CD.

Vladimír BLAHO



Esperanza Spalding Chamber Music Society Heads Up International 2010/distribúcia DIVYD

Žltkastý, jemne surrealisticky ladený obal čerstvo vydaného albumu kontrabasistky a speváčky Esperanzы Spaldingovej priam dokonale vystihuje charakter jeho hudobnej substance. Výraz tváre mladej umelkyne, ležérne posadenej v červenom kresle a obklopenej nedbanlivo porozkladanými hudobnými nástrojmi, knižkami a notami, verne korešponduje s atmosférou úvodnej piesne *Little Fly*, Esperanziným zhudobnením krátku básne Williama Blakea z konca 18. storočia. Jej uvoľnený, príjemnou južanskou letargiou dýchajúci spev, klesajúca basová linka, mäkký, legátový zvuk sláčikových nástrojov a ľahko hojdačný rytmus nechávajú tušiť, aký bude zvyšok albumu. Nechcem tým povedať, že by bol jednotvárný, práve naopak, aranžérska nápaditosť jeho tvorcom rozhodne nechýbala a nikto sa nemôže sťažovať ani na nedostatok pestrosti v tempách, v obsadení či forme jednotlivých piesní (dá sa povedať piesni, pretože Esperanzin hlas je prítomný v každej z jedenástich skladieb). Vládne tu však dokonalá a vzácna jednota zvuku a celkovej nálady, ktorá je unikátna a akoby stvorená vyslovene pre tento album. Musím priznať, že mi istý čas trvalo, kým sa mi podarilo preniknúť do jeho zvláštnej poetiky a zvyknúť si na ňu, no toto postupné približovanie sa mi v každom prípade vyplatilo; v istých momentoch dokonca nadobudlo charakter zamilovávaného a cítim, že tento proces ešte stále nie je ukončený...

Chamber Music Society stojí kdesi na pomedzí jazzu a klasickej hudby, no vôbec nie v duchu „tretieho prúdu“. Album v žiadnom prípade nie je crossoverom či nejakým neorganickým hybridom. Je skôr prirodzeným splynutím zvukového sveta klasickeho sláčikového tria s tradičným jazzovým triom. O aranžmány sa postaral Gil Goldstein, ktorému sa podarilo udržať jednotu štýlu (typického napr. jemnými fľažetovými zvukmi violončela a použitím štekľivých disonancií), čím sa rozhodujúcou mierou podieľal na výslednom zvuku albumu. Okrem toho violončelista David Eggar sa popri účinkovaní v sláčikovom triu uplatnil aj ako invenčný sólista, ktorý sa skvele vžil do celkovej atmosféry albumu a stal sa plnohodnotným partnerom k improvizujúcim jazzovým hosťom, klaviristovi Leovi Genovese a zaujímavým, „komorným“ štýlom hrajúcej bubeníčke Terri Lyne Carringtonovej. Jednotiacim prvkom je samozrejme aj Esperanzin spolaľhivý kontrabasový groove a jej vokál, ktorý, navrstvený vďaka viac-

stopovému záznamu, plne zastupuje funkciu sláčikov tam, kde sa voľnejšie „odvážuje“ jazzová sekcia (ako napr. v dynamickej piesni *Winter Sun*), a pôsobí doslova ako stmelujúci prvok.

Nemožno obísť ani Esperanziných vokálnych partnerov. Do astronomických výšok exponovaný falzet Milтона Nascimentoa v *Apple Blossom* ma osobne príliš neoslovil, zato duet Esperanzы a Gretchen Parlatovej v Jobimovej *Inútil paisagem*, vytvorený akoby improvizovane zo zvukov kontrabasu, dvoch ženských hlasov a veľmi decentne zosnímaného Parlatovej rytmického tleskania, patrí doslova k magickým momentom. Obe speváčky si štýlovo skvele „sadli“ a vynikajúco sa dopĺňajú; navyše Esperanza spieva záverečnú slohu v portugalčine a zdá sa mi, že v tomto nádhernom jazyku sa jej prejav stáva ešte otvorenejším a spontánnejším.

Ťažko povedať, či sa *Chamber Music Society* stane podobným hitom ako predchádzajúci album nazvaný jednoducho krstným menom hlavnej protagonistky. Skôr si myslím, že bude exkluzívnym titulom pre užšiu skupinu poslucháčov, no v každom prípade tento skvelý, profesionálne zvládnutý album len tak neodložíte bokom po niekoľkých vypočutiach.

Robert KOLÁŘ



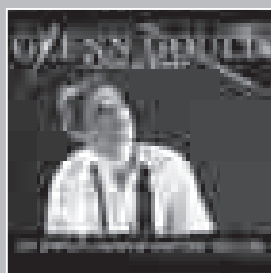
Brussels Jazz Orchestra The 15th Anniversary Album De Werf 2008



Richard Galliano Brussels Jazz Orchestra ten years ago Milan 2008



Rolando Villazón
¡México!
Bolívar Soloists
Deutsche Grammophon 2010



Glenn Gould
A State of Wonder
The Complete Goldberg Variations 1955 & 1981
Sony Classics 2010



Flautoškola
učebnica hry na sopránovej
zobcovej flaute
Jan a Eva Kvapilovi
Bärenreiter Praha 2010



Táto recenzia vznikla najmä preto, lebo u nás zrejme nikto ani netuší, aké neuvieriteľné hudobné teleso má naše hlavné mesto. Áno, Brusel je hlavné mesto EÚ, ktorej plnohodnotným členom sme aj my, slovenská jazzová obec. Keď som si so šéfom Brussels Jazz Orchestra pred mojou náhodnou cestou do Bruselu dohovárал interview, netušil som, aké úžasné veci ma čakajú. Brussels Jazz Orchestra (interview s jeho vedúcim aj umeleckým šéfom Frankom Vaganéem je v tomto čísle) pozostáva z muzikantov, ktorí sa profesionálne realizujú vo svojich vlastných projektoch a členstvo v BJO berú ako umeleckú nadstavbu. Jubilejný album je výberom zo štyroch predchádzajúcich albumov (za 16 rokov existencie orchester nahral desať albumov), ktoré boli autorskými profilmi dvoch belgických skladateľov, Berta Jorisa a Michela Herra, lídra BJO Franka Vaganého a doplnenými niekoľkými skladbami od ďalších autorov vrátane romantickej piesne

Touch Her Soft Lips and Part z filmu *Henrich V.* od slávneho britského skladateľa sira Williama Waltona. Hudba BJO je v prvom rade veľko-orchesterálnym jazzom. Rozhodujúci je aranžmán a tomu je podriadené všetko – kompozícia aj sóla. Vystihnúť estetickú polohu orchestra nie je ľahké, ale povedal by som, že veľmi aktívne reflektuje swingové bigbandové korene a z každej inovácie (či už kentonovskej, ellingtonovskej atď.) si berie inšpiráciu. Preto, aj keď smeruje k modernému zvuku, pôsobí pomerne konzervatívne. A výrazne sa odlišuje od iných súčasných moderných bigbandov – chýbajú mu napríklad zemitosť, humor a sofistikovanosť Carly Bleyovej, prehustenosť a hypervirtuozita Matthiasa Ruegga (Vienna Art Orchestra) či „symfonickosť“ Marie Schneiderovej. Možno však práve vďaka tomu ponúka hudbu, ktorá je pre nepripraveného poslucháča lepšie stráviteľná. Hra s aranžmánmi sa najkrajšie prejavuje na jednom z nových titulov BJO, ktorý pripravili spolu

s Richardom Gallianom. Galliano napísal všetky skladby na CD *ten years ago* a polovicu z nich sám zaranžoval, druhú polovicu aranžoval jeden z dvorných aranžérov BJO, Bert Joris. Aranžmány Galliana zvyrazňujú či už heroickosť, alebo romantizmus charakteru jednotlivých skladieb, aranžmány Berta Jorisa sú výrazne odlišné – sú dominantnejšie, „prepožičiavajú si“ Gallianovu kompozíciu na vyjadrenie svojej predstavy o modernom bigbandovom zvuku a pôvodná téma sa v nich rozoznieva najmä pri Gallianovom akordeónovom sóle. Tento kontrast stojí za vychutnanie – najmä pre milovníkov „veľkého“ jazzového zvuku a hudobného myslenia, ktoré je za ním.

Okrem toho stojí za to vypočuť si pre porovnanie Gallianove skladby (ktoré sú rovnakého charakteru ako na *ten years ago*) v interpretácii jeho Tangaria Quartet na albume *Luz Negra*. Tu si muzikanti aj poslucháč musia celý čas vysťažovať s Gallianovou musettovsko-piazzollovskou melo-

dikou, harmóniou a sentimentom, no a samozrejme s jeho virtuóznym akordeónom. Bez komplikovaných akordov, rytmov a hustého „lesa“ zvukov je Gallianova hudba ako obnažené ľudské telo – krásna, intímna, zraniteľná... Zvláštny pocit, nemať zrazu k dispozícii ten zvukový val. Či už pre uspokojenie našich rozmaznaných uší bažiacich po konzume tej najhustejšej zvukovej potrawy, ktorá je akoby ochranou pred emočnou naliehavosťou Gallianovej hudby, alebo skrátka ako imperatív na udržanie našej pozornosti. Lebo kto už dnes počúva hudbu v úplnom sústredení?

Mám rád takéto komplexné porovnávanie v hudbe, ktoré nie sú len o pôžitku z počúvania, ale koketujú s interpretáciou hudby vo vzťahu k našim mimohudobným životom. Možno by tí, o ktorých hudbe tu píšem, s mnohým nesúhlasili. Ale možno by ich aj potešilo dozvedieť sa, čo s nami ich hudba robí.

Gabriel BIANCHI

BN hudobniny

noty z celého sveta

Ponúkame:

- notové materiály všetkých žánrov z českých i zahraničných vydavateľstiev
- niekoľko tisíc titulov prístupných online
- monografie hudobných skladateľov, kompozítorov, skladateľov
- notový papier
- špecializované hudobné časopisy
- staršie notové materiály v hudobnom antikvariáte
- zariadenie objednaných titulov na dobierku (zálohová služba)
- internetový obchod a ponuku viac ako 300000 titulov
- kompletný servis pri objednávaní náh pri organizácii náh

www.hudobniny.com, www.barvic-novotny.cz

- Obchodná sieť: Písek-Sokolov 9-19 hodín, Náchod 10-19 hodín
- Telefón: (+420) 542 213 040, fax: (+420) 542 213 011
- e-mail: hudobniny@barvic-novotny.cz
- knižnica Barvič a Novotný, Česká 13, 602 00 Brno

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

BARVIČ a NOVOTNÝ

KLUBOVÝ - PRAHA - BRNO - PÍSEK - SOKOLOV

kam / kedy

Bratislava

Opera a Balet SND

nová budova

Pi 1.10. Puccini: Tosca**So 2.10.** Gounod: Faust**So 9.10.** Hammel, Radačovský, Lanča-

rič: Everest

Ut 12.10. Ďurovčík, Feldek, Popovič:

Popolvár

St 13.10. Ďurovčík, Feldek, Popovič:

Popolvár

Št 14.10. Puccini: Madama Butterfly**Pi 15.10.** Mozart: Carovná flauta**Pi 22.10.** Verdi: Dvaja Foscariovci

historická budova

So 2.10. Kudelka: made in: Canada**Po 4.10.** Verdi: Nabucco**So 9.10.** Donizetti: Dcéra pluku**Ut 19.10.** Bellini: Puritáni**So 16.10.** Patejdl, Vaculík: Snehulienka

a sedem pretekárov

So 23.10. Kudelka: made in: Canada

Slovenská filharmónia

Pi 1.10.

Historická budova SND, 19.00 h

SF, R. Štúr

I. Ardašev, klavír

Čajkovskij, Dvořák, Borodin

Ne 3.10.

Koncertná sieň Dvorana, 16.00 h

SKO B. Warchala, E. Danel

L. Kanta, violončelo

Händel, Mozart, Haydn

Št 7.10. - Pi 8.10.

Historická budova SND, 19.00 h

SF, A. Rasilainen

SFZ, B. Juhaňáková

I. Zenatý, husle

A. Kohútová, soprán

J. Fogašová, alt

T. Juhas, tenor

P. Mikuláš, bas

Brahms, Bruckner

Po 11.10.

Historická budova SND, 19.00 h

Pocia Zlatíci Livorovej

SF, R. Štúr

SFZ, B. Juhaňáková

L. Ballová, mezosoprán

E. Jeníšová, soprán

A. Danková, soprán

A. Dudášová, soprán

T. Kružliaková, mezosoprán

L. Máčiková, soprán

A. Jeníš, barytón

O. Klein, tenor

*Absolventi speváckej triedy Z. Livorovej**spievajú slávne operné árie***Ut 12.10.**

Koncertná sieň Dvorana, 19.00 h

J. Slávik, violončelo

I. Fábera, hobo

D. Varínska, klavír

Saint-Saëns, Martinů, Rajter, Kupkovič,

Krák, Šimai

Ut 26.10.

Koncertná sieň Dvorana, 19.00 h

Cracow Duo

J. Kalinowski, violončelo

M. Szlezler, klavír

Chopin, Tansman, Martinů, Šostakovič

Hudobné centrum

Nedelné matiné v Mirbachovom
paláci, 10.30**Ne 3.10.**

J. Slávik, violončelo

D. Varínska, klavír

Martinček, Berger, Schumann

Ne 10.10.

Koncert laureátov 21. ročníka Medzi-

národnej speváckej súťaže I. Godina

E. Pokorná, soprán

I. Loškár, barytón

D. Hajóssy, klavír

Caccini, Vivaldi, Händel, Gluck,

Mozart, Smetana, Menotti, Schneider-

Trnavský, Kafenda

Ne 17.10.

J. Powell, klavír

Skrjabin, Suchoň

Ne 24.10.

R. Majtánová, klavír

F. Figura, husle

P. Šimčík, violončelo

Haydn, Brahms, Piazzolla

Ne 31.10.

S. Zamborský, klavír

Z. Zamborská, klavír

Dowland, Johnson, Gluck, Beethoven,

Schubert

Žilina

Štátny komorný orchester Žilina

Št 7.10.

ŠKO, L. Svárovský

A. Miles, klarinet

J. Čížmarovič, husle

Mozart, Piazzolla, Čajkovskij

Ne 10.10.

Nedelné matiné pre deti a rodičov -

KRÁL ŠAŠO, 16.00 hod

THEATRE FORTISSIMO

V. Kulíšek, pantomima

R. Michalko, scénická hudba

Št 14.10.

ŠKO, M. Katz

V. Sverldov, klavír

Mozart

Št 20.10.

Veľká sála Domu odborov v Žiline, 19.00 hod

Stretnutie a koncert piatich orchestrov

ŠKO Žilina

Orchestre de Picardie Amiens

Sliezska Filharmónia Katowice

Filharmonie B. Martinů Zlín

RTV Ljubljana

M. Jacek Blascyk, dirigent

A. Wagner, husle

Rimskij Korsakov, Smetana

Št 28.10.

I. Gajan, klavír

F. Novotný, husle

J. Podhoranský, violončelo

Chopin

Banská Bystrica

Štátna opera

Po 4.10. Stravinskij: Vták Ohnivák, Petruška**Ut 5.10.** Kálmán: Grófka Marica**Št 7.10.** Verdi: Simon Boccanegra**So 9.10.** Loewe - Lerner: My Fair Lady**Pi 15.10.** Verdi: Nabucco**So 16.10.** Verdi: Nabucco**Št 20.10.** Ravel: Španielska hodinka**Ut 26.10.** Musorgskij: Soročinský

jarmok

Košice

Štátné divadlo Košice

Pi 8.10. Mozart: Figarova svadba**So 9.10.** Wagner: Tristan a Izolda**Ne 10.10.** Mozart: Figarova svadba**St 13.10.** Mozart: Figarova svadba**Št 14.10.** Mozart: Figarova svadba**Pi 15.10.** Best Off ballet**So 16.10.** Verdi: La Traviata**Po 18.10.** Bizet: Carmen**Ut 19.10.** Bizet: Carmen**So 23.10.** Puccini: Madama Butterfly**St 27.10.** Dvořák: RusalkaInfoservis Oddelenia
dokumentácie a informatiky

Zahraničné festivaly

Hudobný festival vokálnych skupín

Tampere 2011

8. - 12. 6. 2011

Tampere, Fínsko

Medzinárodný súťažný festival vokál-

nych súborov.

Info: Tampere Vocal Music Festival,

Fínsko

music@tampere.fi, www.tampere-

musicfestivals.fi/vocal

Jesenný festival v Paríži 2010

9. 9. - 31. 12. 2010

Paríž, Francúzsko

Festival hudby, tanca, performance,

divadla, poézie, výtvarného umenia,

filmového umenia.

Info: info@festival-automne.

com, www.festival-automne.com

Schubertiade 2010

14. - 17. 10. 2010

Hohenems, Rakúsko

18. - 27. 6., 27. 8. - 12. 9. 2010

Schwarzenberg, Rakúsko

Info: info@schubertiade.at,

www.schubertiade.at

Zahraničné súťaže

Hudobný festival vokálnych skupín

Tampere 2011

8. - 12. 6. 2011

Tampere, Fínsko

Medzinárodný súťažný festival vokál-

nych súborov.

Kategória: vokálne súbory (od 3 do 8

členov, profesionálne aj amatérske)

Vstupný poplatok: 240 EUR

Uzávierka: 21. 2. 2011

Info: Tampere Vocal Music Festival,

Fínsko

music@tampere.fi, www.tampere-

musicfestivals.fi/vocal

Medzinárodná skladateľská súťaž

"Jesús Villa Rojo" 2010

Guadalajara, Španielsko

Kategória: skladba pre klarinet a ko-

morný súbor (klarinet a trio), trvanie

skladby od 10 - 15 min.

Vekový limit: nar. po 31. 12. 1970

Uzávierka: 30. 11. 2010

Info: Siglo Futuro Foundation, Gua-

dalajara

fundacionsiglofuturo@fundacionsiglo-

futuro.org www.fundacionsiglofuturo.org

Medzinárodná spevácka súťaž "Das

Lied"

23. - 27. 2. 2011

Berlín, Nemecko

Kategória: operný spev

Vstupný poplatok: 100 EUR

Uzávierka: 31. 10. 2010

Info: Das Lied - International Song

Competition, Berlín

info@das-lied.com, www.das-lied.com

Medzinárodná spevácka súťaž
Francisco Viñas

16. - 23. 1. 2011 (finálne kolo)

Gran Teatre del Liceu, Barcelona,

Španielsko

Kategória: opera, oratórium-pieseň

Vekový limit: od 18 do 32 rokov - ženy,

od 20 do 35 rokov - muži v roku 2010

Poplatok: 50 EUR - predkolo, 50 EUR

- finálne kolo

Uzávierka: 1. 10. 2010

Info: francisco.vinas@liceubarcelona.

cat, www.liceubarcelona.cat/francis-

co-vinas

Medzinárodná Mozartova súťaž
Salzburg 2011

9. - 19. 2. 2011

Salzburg, Rakúsko

Kategória: klavír, husle

Vekový limit: do 32 rokov nar. po

1. 3. 1978

Vstupný poplatok: 160 EUR

Info: mozartwettbewerb@moz.ac.at,

www.moz.ac.at

Medzinárodná hudobná súťaž
Jeunesses 2011

7. - 13. 5. 2011

Bukurešť, Rumunsko

Kategória: flauta

Vekový limit: do 18, 30 rokov

Poplatok: 80 EUR

Uzávierka: 1. 3. 2011

Info: office@jmevents.ro,

www.jmevents.ro

Medzinárodná súťaž jazzového
klavira Martial Solal

16. - 24. 10. 2010

Concours internationaux de la Ville de

Paris, Paríž, Francúzsko

Súťaž prístupná klaviristom narode-

ným po 16.10.1977

Prvé dve kolá budú prebiehať v CRR of

Paris, 14 rue de Madrid

75008 Paris, finále (24.11.2010) v sále

Alhambra v Paríži.

Info: www.acanthes.com, www.civp.

com

Medzinárodná súťaž mladých
skladateľov o Cenu Frederica Mom-

pou 2010

Kategória: skladba pre violončelo

v trvaní od 12 do 20 min.

Vekový limit: do 35 rokov

k 31. 12. 2010

Uzávierka: 4. 10. 2010

Info: jmb@jmbbarcelona.com,

www.jmbbarcelona.com

Medzinárodná klavírna súťaž Soul
2011

12. - 24. 4. 2011

Soul, Južná Kórea

Vekový limit: 17 - 30 rokov, nar. medzi

13. 4. 1980 - 12. 4. 1994

Vstupný poplatok: 100 USD

Uzávierka: 12. 11. 2010

Info: seoulcompetition@donga.com,

www.seoulcompetition.com

Medzinárodná klavírna súťaž in
memoriam Ferenc Liszt 2011

8. - 19. 9. 2011

Budapešť, Maďarsko

Vekový limit: nar. po 1. 1. 1979

Vstupný poplatok: 140 EUR

Uzávierka: 1. 5. 2011

Info: liszkay.maria@hu.inter.net,

www.filharmoniabp.hu

Medzinárodná hudobná súťaž George
Enescu 2011

3. - 11. 9. 2011

Bukurešť, Rumunsko

Kategória: klavír, husle, violončelo,

skladba

Vekový limit: nar. po 1. 8. 1978

Účastnícky poplatok: 100 EUR - klavír,

husle, violončelo, 50 EUR - skladba

The Metropolitan Opera

cineMAX

HD LIVE

SEZÓNA 2010 - 2011

Opera

DAJTE SA DO GALA

9.10.2010 Richard Wagner - DAS RHEINGOLD
23.10.2010 Modest Petrovič Musorgskij - BORIS GODUNOV
13.11.2010 Giuseppe Verdi - DON PASQUALE
11.12.2010 Giuseppe Verdi - DON CARLO
8.1.2011 Giacomo Puccini - LA Fanciulla del West
12.2.2011 John Adams - NIXON IN CHINA
13.2.2011 Christoph Willibald Gluck - IPHIGÉNIE EN TAURIDE
19.2.2011 Gaetano Cappocci - LUCIA DI LAMMERMOOR
9.4.2011 Gioacchino Rossini - LE COMTE ORE
23.4.2011 Richard Strauss - CAPRICCIO
30.4.2011 Giuseppe Verdi - IL TROVATORE
14.5.2011 Richard Wagner - DIE WALKÜRE



Newhouse Family
Foundation

Bloomberg

Toll Brothers



Nitrianska galéria, Župné nám. 3, Nitra
www.nitrianskagaléria.sk

6. 10. 2010 o 18.00 hod.
**QUASARS ENSEMBLE /
SÚČASNÁ HUDBA**

Peter Mosorjak – husle
Peter Zwiebel – viola
Andrej Gál – violončelo
V. Bokes, H. Lachenmann
J. Podrocký, G. Ligeti
J. Sánchez-Chiong
I. Xenakis

18. 11. 2010 o 18.00 hod.
PIESNE IGORA STRAVINSKÉHO
Silvia Adamíková – soprán
Zuzana Biščáková – klavír
I. Stravinskij

1. 12. 2010 o 18.00 hod.
4 DYCHY 1 KLAVÍR
Ensemble R

Ivan Šiller – klavír
Ivan Danko – hobo
Ronald Šebesta – klarinet
Přemysl Vojta /ČR/ – lesný roh
Martin Petrák /ČR/ – fagot
W. A. Mozart, L. van Beethoven

20. 10. 2010 o 18.00 hod.
**33 VARIÁCIÍ
NA DIABELLIHO VALČÍK**
Miki Skuta – klavír
L. van Beethoven

3. 11. 2010 o 18.00 hod.
**SLOVENSKÁ
SÚČASNÁ HUDBA**
Slovak Tasto Duo
Michal Matejčík – akordeón
Ivana Trangošová – klavír
P. Zagar, I. Zeljenka
M. Novák, J. Iršai

15. 12. 2010 o 18.00 hod.
PREDVIANOČNÉ IMPRESIE
Adriana Antalová – harfa
Silvia Stašková – flauta
J. S. Bach, C. Debussy
M. Ravel, C. Salzedo
J. Cage, P. Machajdík
A. Piazzolla

NITRIANSKAGALÉRIAGALÉRIAHUDBY2010

Cyklus komorných koncertov 5. ročník

Slovenská
republika
Ministerstvo kultúry
Slovenskej republiky

Slovenský
prezidentský
fond



Koncerty v centre

Zrkadlová sieň Primaciálneho paláca
Primaciálne námestie 2, Bratislava

Sobota 2. októbra 2010 o 17.00 h



MELOS ETHOS ENSEMBLE
dirigent: Zsolt NAGY (Maďarsko)

Roman Berger, Pierre Boulez, Régis Campo,
Bruno Mantovani, Pawel Hendrich

Stretnutie pred koncertom s Romanom Bergerom
moderuje Peter ZAGAR

Koncert sa koná v rámci európskeho projektu RE:NEW MUSIC

Nedeľa 3. októbra 2010 o 17.00 h

Komorný súbor THReNSeMBle (Maďarsko)
umelecký vedúci a dirigent:

Balázs HORVÁTH

Balázs Horváth, Peter Zagar, Zoltán Jeney,
József Soproni, Jozef Sixta, Dániel Dinyés

Sobota 16. októbra 2010 o 17.00 h

Roger ADMIRAL, klavír (Kanada)

Paul Steenhuisen,
Linda Catlin Smith, Howard Bashaw,
Christopher Butterfield

Nedeľa 17. októbra 2010 o 17.00 h

Peter GULAS, kladivkový klavír

Franz Paul Rigler, Ludwig van Beethoven,
Wolfgang Amadeus Mozart,
Johann Nepomuk Hummel

Stretnutie pred koncertom moderuje Andrej ŠUBA

Sobota 6. novembra 2010 o 17.00 h

Milan PALA, husle, viola
Jevgenij IRŠAI, klavír

Roman Berger,
Nikolaj Karlovič Metner,
Jevgenij Iršai

Nedeľa 7. novembra 2010 o 17.00 h

Komorný súbor MUSICA AETERNA
umelecký vedúci: Peter ZAJÍČEK

Peter ZAJÍČEK, husle
Ján GRÉNER, viola
Peter GULAS, čembalo

Anton Zimmermann, Pavel Vranický, Joseph Haydn

Zmena programu a účinkujúcich vyhradená