

hudobný život

9 2011 2,16 € / 65, Sk
ROČNÍK XLIII

Spravodajstvo: Dni starej hudby,
Viva Musical! / Storočnica Jána
Cikkera: Život a dielo II. / Zahraničie:
Kurt Weill v Semperovej ope-
re / Hudobné divadlo: Konzerva-
tívne a nebohaté operné Slovensko



O starej hudbe s Janou Semerádovou

Franz Liszt: Faustovská symfónia
Opera na Zámockých hrách zvolenských

Urszula Dudziak: Ako by som pri spievaní držala Pána Boha za nohu

36 |||| moyzes quartet



Cikker v Pálffyho paláci

cyklus koncertov 2011



Pálffyho palác - Zámocká ul. 47 - 19:00 hod.

Vstupné: dospelí - 4€, študenti, dôchodcovia, ZTP - 2€

28. september

Moyzesovo kvarteto
Eva Šušková - soprán
Peter Pažický - klavír
Richard Gašpar - kontrabas

*Ludovít Rajter
Ľubica Čekovská (premiéra)
Ján Cikker
Alexander Moyzes
Antonín Dvořák*

23. november

Moyzesovo kvarteto
Dana Šašinová - Satury - klavír
Radoslav Šašina - kontrabas
*Ilja Zeljenka
Ján Cikker
Peter Zagar (premiéra)
Ladislav Kupkovič*

19. október

Moyzesovo kvarteto
Anton Jaro - kontrabas

*Ján Křtitel Vaňhal
Ján Cikker
Franz Schubert*

14. december

Moyzesovo kvarteto
Juraj Griglák - kontrabas
Robert Vizvári - kontrabas

*Ján Cikker
Maurice Ravel
Juraj Griglák
Robert Vizvári*

Editorial

Vážení čitatelia,
milí priatelia hudby,

leto je už za nami a s ním doznievajú i rôzne, typicky letné festivaly a podujatia, ktoré limitujú naše prípadné abstinenčné pocity z nedostatku živej hudby či kultúry vôbec. O koľko lepšie na tom boli predošlé generácie v dobách, keď sa ešte hudba pestovala i doma, v rodinnom či širšom priateľskom kruhu a bola špecifickým médiom spoločenskej komunikácie! Kdeže sú tie časy... Dnes je hudbymilovná verejnosť oveľa pasívnejšia, zato si však oveľa viac potŕpi na hviezdy, za ktorími dokáže putovať i stovky kilometrov. Zopár z nich malo možnosť naše publikum zažiť i doma bez toho, aby sa muselo trmať cudzinou. Na Zvolenskom zámku sme mohli vidieť a počuť skvelú Iano Tamar v predstavení Verdiho Nabucca, Bratislavu po prvý raz navštívila ruská operná superhviezda Dmitrij Chvorostovskij (ak chceme jeho meno vyslovovať korektnie, mali by sme ho z azbuky prepísovať takto, a nie v tvare „Hvorostovsky“, v akom sa objavovalo u nás vo všetkých možných médiach vrátane bulletingu festivalu) a zásluhou toho istého bratislavského festivalu (Viva Musica!) k nám pricestoval i skvelý ruský klavirista Boris Berezovskij. Škoda len, že sa u nás dobrý úmysel nedarí vždy dotiahnuť až do perfektnej finálnej podoby. Pravda, za to, že v spomenutom Nabuccovi chýbala ďalšia ohľásená hvieza v titulnej úlohe, Alberto Gazale, ktorý odrieckol na poslednú chvíľu (to isté sa stalo na Festivalu peknej hudby v prípade sietoznámej Natalie Gutmanovej), usporiadatelia nemôžu. Na koncerte Chvorostovského by som si však bol radšej vypočul práve ten repertoár, s ktorým urobil tento skvelý umelec svetovú kariéru, a nie ukážky z postsovietského estrádneho kumštu, nehovoriac o nevelmi kvalitnom ozvučení a rozpačitom zástoji domáceho zborového telesa. A tiež sa nazdávam, že riskovať vystúpenie takého skvelého inštrumentalistu, akým je Berezovskij, v nepreskúšanom, akusticky pochybnom prostredí starej bratislavskej tržnice, bolo zbytočné, čo sa napokon i vypomstilo. Zúfalá návštevnosť na koncertnom predvedení opernej rarity Donizettiiho Poliuta v podaní vynikajúcich zahraničných sólistov na Zámockých hrách zvolenských bola zas tristnou vizitkou našich domácich kultúrnych preferencií.

Ostaníme však pozitívne naladení! Na spomenutých podujatiach, ako aj v ďalších témach, ktorým sa venuje septembrové vydanie nášho časopisu, možno nájsť i veľa kladného a inšpiratívneho.

Príjemné čítanie praje
Slavomír JAKUBEK



Obsah

Spravodajstvo, koncerty, festivaly

Štátnej filharmonie Košice, Koncert porozumenia, Nedelné matiné v Mirbachovom paláci, Medzinárodný gitarový festival J. K. Mertza, Dni starej hudby, Divergencie, Festival peknej hudby, Viva Musica! – str. 2

Storočnica Jána Cikkera

Ján Cikker: Život a dielo II. / I. Michaliová – str. 6

Skladba mesiaca

F. Liszt: Faustovská symfónia T. Horkay – str. 13

Rozhovor

Jana Semerádová: Naše zaujatie pre vec nám v zahraničí závidia A. Šuba – str. 17

Esej

Nad storočnicou Gustava Mahlera E. Krák – str. 20

Zahraničie

Kurt Weill po 85 rokoch v Semperovej opere A. Schindler – str. 22

Hudobné divadlo

Opera na Zámockých hrách zvolenských M. Mojžišová, V. Blaho, P. Unger – str. 23

Konzervatívne a nebohaté operné Slovensko P. Unger – str. 26

Jazz

Urszula Dudziak: Akoby som pri spievaní držala Pána Boha za nohu P. Motyčka – str. 28

Jazz a Európa XIX. – Veľká Británia: od moderny k avantgarde I. Wasserberger – str. 30

Jeff Beck hostom Jarných „jazzákov“ M. Zahradník – str. 34

Recenzie CD, noty, knihy

– str. 35

Kam/kedy, Informácie

Hudobný život • Vychádza v Hudobnom centre, Michalská 10, 815 36 Bratislava
Zapisané v zozname periodickej tlače MK SR pod ev. číslom EV 3605/09
Redakčná rada: Boris Lenko, Alžbeta Rajterová, Igor Wasserberger, Vladimír Zvara
Šéfredaktor: Slavomír Jakubek (tel. +421 2 20470420, 0905 643 926, slavomir.jakubek@hc.sk)
Redakcia: Andrej Šuba (andrej.suba@hc.sk), Robert Kolář (robert.kolar@hc.sk) – klasická hudba, Peter Motyčka – jazz (peter.motycka@hc.sk)
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. • Rozšíruje: 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: zahranična.tlacz@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: Robert Szegény, foto na obálke: J. Semerádová (foto: archív J. Semerádovej) • Výtvarná spolupráca: Róbert Szegény • Názory a postoje vyjadrené v uvarených textoch nie sú stanoviskom redakcie. Redakcia si vyhradzuje právo redakčne upravovať a krátiť objednané i neobjednané rukopisy. Texty akceptujeme len v elektronickej podobe. • Vyhľadávať v dátach uvarených v tomto čísle môžete na adrese www.siac.sk

Štátnej filharmonie Košice

Záverečný koncert 42. koncertnej sezóny Štátnej filharmonie Košice sa nezačal práve ideálne. Pod taktovkou šéfdirigenta telesa Zbyňka Müllera zazneli 28. 6. ako prvé číslo programu *Fresky Piera della Francesca H 352* od Bohuslava Martinu. Ide o trojčasťovú suite inšpirovanú freskami slávneho talianskeho maliara, ktoré vytvoril skladateľ v Nige v roku 1955. Spočiatku som sa neláhko vyrovňával s veľkolepo pôsobiacou, ale dosť bezstvarou a bezfarebnou zvukovou masou. Postupne som si uvedomil, že nadužívanie istého harmonického klišé akiste problematizuje chápanie Bohuslava Martinu ako jedného z najväčších skladateľov 20. storočia. Následne som krútil hlavou nad rozporom medzi opisom skladby v bulletine („... hlboké a meditativné dielo... opojná životná radosť... vnútorná pohoda...“) a znejúcou skutočnosťou. Tá sa niesla v znamení nezávislosti, nudy, monotónnosti. Žiadnen hudobník ani dirigent nemá, prirodzene, rovnako vrúcný vzťah ku každému štýlu či autorovi a tento večer preto Martinu a košickí filharmonici žiadnu symbiózu netvorili.

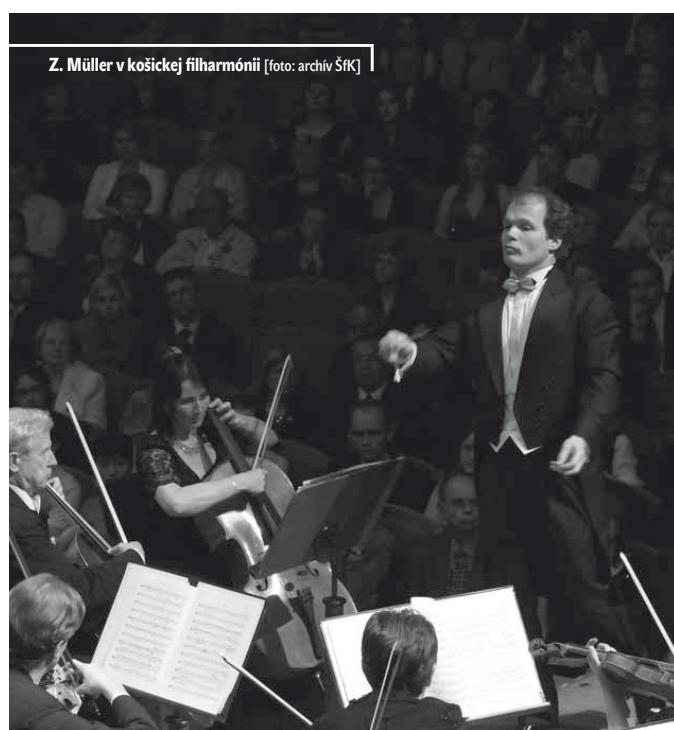
Druhá skladba večera, piesňový cyklus *Letné noci op. 7* od Hectora Berlioza priniesla do Domu umenia čerstvý vánok. Hlavným aktérom tohto decentného klenotu, stojaceho ešte napäť v epochu raného romantizmu, bola americká mezzosopranistka Melody Wilson. Zaujala subtilnym a v každej polohe kultivovaným vokálnym prejavom, bezchybnou pódiovou prezenciou (mimika, gestika) a mimoriadne bohatou expresiou. Fádne fresky vystriedali skutočné obrazy pohody, roztúrenosti, veselia či bôlu. Wilson má čít pre dramatické „zakrivenia“ nálad, dokáže naratívne dojímavo stváriť krátke prí-

beh. A aké to boli vlastne príbehy? Bolo by veru načase rozhodnúť sa aj v košickej filharmonii pre riešenie, aké v Bratislave funguje už dávnejšie: sprístupňovať posluháčom preklady cudzojazyčných textov. Som presvedčený, že v kontexte iných

stredných a vyšších polohách. Počuli sme Berlioza výrazovo rozmanitého, dynamicky klenutého, inteligentne i precítene podaného. V neposlednom rade treba pochváliť aj kvalitný, po každej stránke primeraný orchesterálny sprievod.

hostujúcemu koncertnému majstrovi Marekovi Zwiebelovi vypoedala poslušnosť struna, šéfdirigent však chulosť situáciu vyriešil elegantne a počas krátkej vynútenej pauzy udelenému obecenstvu vysvetli, aké rozmanité a netradičné transkripcie *Obrázok z výstavy* existujú. Bol to štastný moment, pretože druhý začiatok *Kartinek* viedol už k výkonu, ktorý by obstál aj na ktoromkoľvek významnejšom európskom koncertnom pódiu. Expresívne, široko a dôsledne frázované promenády optimálne spájali jednotlivé obrazy, ktoré vždy adekvátnie vystihli momentálnu atmosféru. Nehovoriac o tom, že vďaka Ravelovej inštrumentácii sme si mohli vychutnať inštrumentár filharmonického orchestra v zriedkavej komplexnosti. Nebolo by to však ono bez skvelo odstupňovaných temp, ideálnych gradácií či plastickej mikrostruktúry a dokonalej súčinnosti jednotlivých nástrojových skupín. To všetko sa v Košiciach stalo realitou. Škriatok pôsobil dostatočne rozorvane až naturalisticky, hrajúce sa deti v Tuileries ľahko a pôvabne, sedliacky voz s ohromným pátosom, nevylihanuté kuariatka spontánne a uvoľne, trhovníci v Limoges hýrili strhujúcimi farbami a dialóg bohatého a chudobného žida zaujal emotívne bohatu sýtenou deklamáciou. Azda len v častiach *Starý zámok* a *Katakomby* by som si predstavoval viac pokoja a meditatívnosti. Zato záver spoluľivo ohúril zdravou agresívitu *Baby Jagy* a pompéznu monumentálnosťou *Veľkej brány kyjevskej*. Musorgského geniálny realizmus si tento večer podal ruky s vynikajúcou konceptnou prácou dirigenta Müllera a rovnako výbornými výkonomi členov ŠfK. Lepšiu bodku za sezónu sme si ani nemohli želáť.

Tamás HORKAY



Z. Müller v košickej filharmonii [foto: archív ŠfK]

výdavkov ide o zanedbateľnú položku, ktorú zvládnu aj nepomerne menší, neštátni organizátori koncertov a návštevníci ŠfK by tento krok zaistne ocenili. Umelecký zážitok z výkonu Melody Wilsonovej však tento nedostatok zásadne neovplyvní. Mäkký hlas speváčky presvedčil najmä v

Po prestávke prišli hviezdné chvíle košického orchestra a Zbyňka Müllera. *Obrázky z výstavy* od Modesta Petroviča Musorgského sú sice sami osobe dostatočne efektínym dielom, čo však neznamená, že ich nekvantitou interpretáciou nemožno pokaziť. Po neistom začiatku vstupnej promenády

Koncert porozumenia

„Není každý den posvícení“ hovoria bratia Česi a „Nie je každú nedelu v Budíne psí trh“ vratievali zasa starí Maďari. Vedéný týmito úsloviami som sa 21. 6. vydal na 4. Koncert porozumenia očakávajúc, čím ma hlavný organizátor podujatia Tamás Horkay prekvapí. Koncerty porozumenia pripravuje nezisková organizácia Musa Nostra od roku 2008, kedy po prvý raz v malej obci Ruská na slovensko-madarcko-ukrajinskom rozmedzí predviedlo 200 hudobníkov z Madarska, Slovenska, Ukrajiny a Rumunska Žalm zeme podkarpatskej Eugena Suchoňa a *Psalmus Hungaricus* od Zoltána Kodályho. Pikantnosť tohto podujatia v obci, ktorá má o niečo viac obyvateľov ako bolo učinkujúcich, tiež tkvela v skutočnosti, že práve v tom čase začala „na ostro“ platiť tzv. Schengenská hranica a Ukrajincov opäť oddeliť od Európy plot. Napriek tomu si všetci porozumeli (vrátane „exotickej“ Slovenského filharmonického zboru, ktorý pricestoval až z ďalekej Bratislavы).

Tohtoročný Koncert porozumenia prinesol dialóg dvoch zborov - košického miešaného zboru *Collegium technicum*, ktorý dirigovala Tatiana Kanišáková, a dievčenského zboru Pro musica z Nyíregyházy, ktorý vede Dénes Szabó. Podujatie sa uskutočnilo v košickom kostole premonštrátov. Najprv sa predstavili domáci s bohatým, rôznorodým repertoárom, kde starších autorov zastupovali Rossini (*O salutaris hostia*), Čajkovskij (*Dostojno jest*) a Bruckner (*Christus factus est*). Postupne sa dramaturgia cez Jána Cikkera (*Za horami, za dolami*) dostala až k súčasníkom - Hrušovskému, Lukášovi, Hatríkovi a Kanišákovej. Členovia Collegia pristupovali ku každej skladbe s maximálnym sústredením, zodpovednosťou a intonačnou korektnosťou. A vďaka pôsobivému „echu“ premonštrátskeho kostola pôsobili aj skladby dobovo vzdialené (Rossini, Hrušovský) jednotne, harmonicky, ako keby k sebe patrili od

nepamäti. Pri počúvaní Hrušovského diel (*Gloria z Missa pro iuventute*, *Tropar*, *Ó láska, láska*), ale i skladieb Lukáša (*Angelum pacis Michael*, *Lacrymosa*) či Hatríka (*V domu Otca Mojevo*) som si opäť potvrdil, že za skutočnými hodnotami nemusíme lietať tisíce kilometrov, stačí, keď si budeme lepšie všímať „našich“ autorov... A časom sa iste dostaví aj „bacil národného hrđostí“.

Po úspešnom vystúpení *Collegia technica* s Tatianou Kanišákovou nasledovalo prekvapenie. Do kostola postupne vošlo 40 až 45 dievčat zboru Pro Musica, ktoré ne-nápadne, ale energicky vedené Dénesom Szabóm, postupne ovládli celý priestor - bezchybnou intonáciou, nasadením, nadšením... Szabó je „duchovný vodcom“ Kodályovej školy, už desaťročia vedie viaceré zbyty v Nyíregyháze, ktoré sú bohatu ocenované aj v zahraničí (okolo 100 ocenení, z toho polovica prvých miest!). Zbor predviedol maďarské vokálne diela

Miklósa Kocsára (*Missa in A*), Zoltána Kodályho (150. genfi zsoltár *Ave Maria*), Leventa Gyongyosiho (*Confitemini Domino*), Györgyho Orbána (*O glorioса*), Joana Szymka (*Hodie*) a Franza Biebla (*Ave Maria*). V konfrontácii s krásou a spontánnosťou predvedenia sa na chvíľu akoby do úlohy štatistu dostali aj pozoruhodné fresky či stropné maľby kostola. Szabó a jeho zbor dokonale využili akustické možnosti chrámu, často merili miesta, hudba znala zo štyroch strán, nedalo sa pred hou ujsť. Tento jedinečný hudobný zážitok ukončili zboristi postupným odchodom z kostola na košickú pešiu zónu, kde prekvapeným obyvateľom ešte chvíľu spievali. Všetko interpretovali spomäti a uvoľnene.

Štvrtý Koncert porozumenia, ktorý sa odohral na sklonku júna v Košiciach, bol naozaj o porozumení. Dva zbyty z dvoch krajín „idú na to“ hudbu. A robia tak dobre.

Norbert BODNÁR

Nedelňné matiné v Mirbachovom paláci

Jedným z posledných koncertov v rámci nedelňných matiné v Mirbachovom paláci bolo vystúpenie Erika Rothensteina (altový a barytónový saxofón) a Zity Slavíčkovej s Františkom Bálešom (12. 6.), ktorí sa okrem sprevádzania sólistu predstavili aj s vlastným repertoárom. Ich koncert zaujal nielen osobitou interpretáciou, ale aj dramaturgiou.

Klasický repertoár pre saxofón nie je až taký bohatý ako ten v jazze alebo v súčasnej hudbe. Azda aj preto siahol na úvod E. Rothenstein po transkripcii *Prelúdia* pre barytónový saxofón z Bachovej *Suitы č. 2 d mol pre sólové violoncelo*, čo sa ukázalo ako dobrá volba. Nie preto, že Bachova hudba „vydrží“ všetko, ale pre charakteristické interpretáčne kvality sólistu. Pri hre pôsobí Rothenstein vyrovnaným dojmom, disponuje pekným tónom, ekonomicky pracuje s dychom, má nesomytný cít pre rytmus a zmysel pre štýl. Jednoznačne ide o technicky zdarného a inteligentného hudobníka, čo potvrdil aj vlastnou kompozíciou *Prater Menuet* na tému *Menuetu g mol* z *Knížičky pre Annu Magdalénu Bachovú*, ako aj v improvizácii na Chopinovo *Prelúdium e mol*. V oboch skladbách zaujala spolu-práca s klaviristom F. Bálešom, ktorá bola adekvátna jazzovému charakteru skladieb vyžadujúcich si špecifickú hudobnú štylizáciu, charakteristický tón a improvizáčne schopnosti. Tieto kvality saxofonista demonštroval aj v *Paganini Jazz Variations* od M. Garsona. V technicky zručne napísanej skladbe interpret preukázal svoju kompetenciu najmä v improvizáčnych úsekok, kde som ocenila cít pre mieru a zmysel pre hudobný priestor.

F. Báleš sa ako sólista s jasnom koncepciou o interpretovanej hudbe predstavil v skladbe H. Manciniego *The Days of Wine and Roses*. Išlo o komplexnú a kompaktnú kompozíciu s viacerými

atráktivnými miestami. Viem si však predstaviť aj interpretáciu, v ktorej by bola menej zdôraznená koncertantnosť v prospech swingovej bázy predlohy.

K vrcholom koncertu patrili skladby E. Bozzi *Impromtu et dances* a prvá časť zo *Sonáty pre altový saxofón a klavír* od P. Woodsa, skomponované s veľkým porozumením pre komplementárnosť a technické možnosti nástrojov. Na ich atmosfére a nápaditom vyznení mali zásluhu aj interpreti E. Rothensteina a Z. Slavíčkovej. V podobnom duchu pokračoval i cyklus *Petite Suite Latine* od J. Naulaisa. S percepciou hudby s latinsko-americkým idiomom obecenstvo spravidla nemáva problém, a to sa potvrdilo i v prípade tejto vtipnej a duchapnej kompozície, ktorá bola adekvátna interpretáčne stvárenia.

Ako sólistka sa Z. Slavíčková predstavila Chopinovou *Baladou g mol op. 23*. Podobne ako v Naulaisovej suite, aj v Chopinovi bolo počuť jej bezprostrednosť, temperament, individuálny postoj a presvedčenie o jeho správnosti. Vo veľkolepej hudbe zahranej s dokonalou presnosťou sa striedali mnohoraké náladky. Bol to Chopin nie celkom zvyčajný, no akceptovateľný a pôsobivý.

Nedelňné matiné 19. 6. sa nieslo v znamení vokálnej hudby. Sopranistka Eva Šušková a klavirista Peter Pažík prezentovali nielen náročný, ale aj zaujímavý program. Clara Schumannová sa zvyčajne spomína ako veľká klaviristka a manželka Roberta Schumanna, informácia o jej komponovaní prichádza možno trochu nespravidlo až na záver. *Tri romance pre klavír op. 21 (a mol, F dur, g mol)*, ktoré uviedol P. Pažík, sú výsledkom nesporného kompozičného talentu. Pochopiteľne miestami počuť väzby na Schumannu, no klavírna faktúra je autentická a skladby zaujmú aj pozoruhodnou technickou koncínosťou. Zaradenie

týchto skladieb do programu je veľmi záslužné, pričom klavirista sprostredkoval hudbu bez zbytočného preexpónovania niektorých čŕt romantického štýlu.

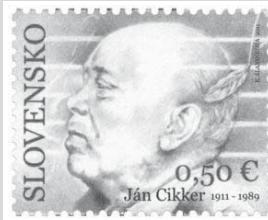
Svojím serióznym a premysleným prístupom tvoria obaja interpreti vyrovnanú dvojicu. Najmä speváčka nenecháva nič na náhodu, sústreduje sa rovnako na techniku ako na spôsob umeleckého vyjadrenia.

Ako spojenie pôvabu s láskavou iróniou možno označiť dve piesne „revolučionára francúzskej hudby“ E. Satieho *Tendrement, valse chantée* a *Je te veux*, ktoré sa výrazovo pohybovali medzi piesňou, valčíkom a kabaretom. Spomínané štýly a výrazové roviny stvárnila Šušková trievo, decentne a s vtipom. Nežnou lyriku zapôsobil cyklus *Desat uspávaniek* od J. Cikker. Ide o nespravidľivo zabudnuté miniatúry, ktoré sopranistka oživila presvedčivo lyrikou. Zvlášť pôsobivo vyzneli *Beli že mi, beli* (č. 1) a *Usni že mi, usni* (č. 4), ktoré sú pôsobivé svojou jednoduchosťou až naivitu. Veľmi vŕučnym, realistickým prejavom zapôsobili *Haja že mi, haja* (č. 9) a *Búvaj že mi, búvaj* (č. 10). Čažiskom recitálu bol Schumannov cyklus *Láska a život ženy op. 42* (na text A. von Chamissa), ktorý patril k vrcholom piesňovej lyriky a povinným repertoárovým číslam komornej interpretácie. Interpretka neforsirovala výraz a v rámci osemčasťového cyklu postupne odhalovala lyrické obrazy zo života ženy a milujúcej matky, pričom sa plne sústredila na vokálnu líniu. Jej prístup zodpovedal našej interpretáčnej tradícii. Tá sa sice líši od interpretácie v nemecky hovoriacich krajinách, kde sa dôraz kladie na text, no speváčku volbu, primárne sledovať hudbu ako zárukou umeleckého vyjadrovania, bolo možné akceptovať.

Ingeborg ŠIŠKOVÁ

Pri príležitosti 100. výročia narodenia Jána Cikkeri dala Mincovňa Kremnica vyráziť striebornú zberateľskú mincu v nominálnej hodnote 10 eur. Autorom výtvarného návrhu je Klement Mitura. Sté jubileum si vydaním poštové známky „Osobnosti: Ján Cikker (1911–1989)“ pripomnula i Slovenská pošta. Súčasne bola vydaná i obálka prvého dňa. Autorkou obidvoch výtvarných návrhov je Katařína Slaninková.

(hž)



Vo Švajčiarsku žijúca slovenská skladateľka Iris Szeghy získala od svojho domovského kantónu Zürich štormesačný rezidenčný pobyt v Cité Internationale des Arts. Od októbra tak svoje pôsobisko dočasne presunie do Paríža.

(hc)



Dňa 29. 7. zomrel v Bratislave dirigent Vlastimil Horák (17. 6. 1926, Moravany u Kyjova). Vyštudoval hru na lesnom rohu na Konzervatóriu v Brne a dirigovanie u Kornela Schimpla na Štátom konzervatóriu v Bratislave, v hudobnej teórii sa zdokonaľoval u J. Cikker a E. Suchoňa. Od r. 1950 pôsobil ako redaktor symfonicko-opernej hudby, od r. 1958 ako dramaturg, neskôr vedúci dramaturg hudobnej výroby Československého rozhlasu v Bratislave. Po odchode Václava Talicha z Bratislav v r. 1951 prevzal vedenie Komorného združenia Slovenskej filharmónie, s ktorým premiéroval diela ako Suchoňovo *Sonátnu* z cyklu *Obrázky zo Slovenska*, *Barokovú suitu* M. Bázlika. Uviedol tiež československú premiéru čembalového koncertu B. Martinu. Venoval sa tiež hudbe klasicizmu, vrátane novodobých premiér diel slovenskej provenienčie (Zimmermann, Juraj Zlatník, Ján Čaplovič) a hudby českých autorov 18. storočia, ktorú nahral pre rozhlas. Posledná rozlúčka s V. Horákom sa uskutočnila 4. 8. v Bratislave.

(hž)

Babie leto príde do Levoče v septembri

Od 30. 9. do 5. 10. prinesie festival Levočské babie leto do starobylého spišského mesta desať koncertov s inovatívnu dramaturgiou a prednými európskymi hudobníkmi. Tentokrát bude program zameraný na dvojicu výročí: bicentenárium Lisztovho narodenia a 50. výročie úmrtia austrálskeho skladateľa Percyho Graingera. Obidvaja tvorcovia sa inšpirovali ľudovou hudbou a väzby medzi tradičnými hudobnými prejavmi a klasickou hudbou budú tiež spojivom viacerých podujatí, pričom festival vyvrcholi unikátnym koncertom 5. 10., na ktorom zaznie hudba

z Walesu a Slovenska. Účinkovať bude súbor vedený britským klaviristom Markom Latimerom, ktorý spolu s violincelistom Jozefom Luptákom uvedú o. i. festivalovú objednávku Norberta Bodnára, jazzové improvizácie a diela Schuberta. Na ostatných koncertoch sa predstaví *Viedenské klavírne trio* (2. 10.), ktoré spolu s ŠKO Žilina naštuduje Beethovenov *Trojkoncert op. 52* (4. 10.). Na tomto koncerte sa ako sólista v Lisztovom *Malediction* predstaví Jonathan Powell. Na jeho sólovom recitáli zaznejú spolu s dielami Liszta a Graingera aj *Tatranské potoky* Jána Cikkeri. Vlastný recitál bude mať

na festivale aj polský klavírny virtuóz Tomasz Kamieniak. Sopranistka Klára Kolonitová sa v Levoči predstaví večerom maďarských piesní. Levočské babie leto otvoria tri koncerty **Zemlinského kvarteta** s dychovým triom **In Modo Camerale** a luxemburským flautistom Carolem Jansom s dielami od Mozarta cez Smetanu po Varésemu. Petrý program doplní domáci zbor **Chorus Minor**, ktorý zapadne do mozaiky tvoracej dynamickú reputáciu tohto mladého festivalu.

www.llbfestival.eu

Medzinárodný gitarový festival J. K. Mertza

36. ročník medzinárodného gitarového festivalu, 20.-26. júna, Spoločnosť J. K. Mertza, InterArtists, Bratislava

Medzinárodný gitarový festival nesúci vo svojom názve meno bratislavského rodáka, výnimočného gitarového virtuóza 19. storočia Johanna Kaspara Mertza, má viacerí primátori. Je najstarším európskym festivalom svojho zamerania, v slovenských reláciach patrí všobec k prvým komorným festivalovým prehliadkam a zároveň je otváracím podujatím každoročne usporadúvaného bratislavského Kultúrneho leta a Hradných slávností. Jeho renomé tvoria desiatky interpretov zvúčného meno, ktorí na ňom vystupovali, množstvo hodnotnej hudby všetkých štýlových období, tisícky návštěvníkov... História a rokmi overená štruktúra podujatia by už pokojne oprávňovali k istému pohodlnému stereotypu, ten

Slovenský filharmonický zbor sa koncom júla predstavil v **Teatre Pérez Galdós v Las Palmas** na Kanárskych ostrovoch. Pricestoval sem priamo z rakuškeho **Villachu**, kde spoločne s Orchestrom SF účinkoval na otváracom koncerte festivalu Carinthischer Sommer pod takto kou domáceho dirigenta **Christopha Campestriniho** (10. 7.). Na Kanárskych ostrovoch sa naše prvé zborové teleso predstavilo v inscenácii jedného z klúčových operných diel 20. storočia, opery *Peter Grimes* od Benjamina Brittena. Hudobne dieľo naštudoval Španiel Pedro Halffter, inscenačný tím viedol mladý taliansky režisér Oscar Cecchi.

(sf)

Hudobník, organizátor, folklorista, riaditeľ Miestneho kultúrneho strediska v Terchovej **Rudolf Patrnčák** získal za svoju dlhorocnú umeleckú i organizátorskú činnosť prestížnu cenu **Golden Europa**. Na koncerte v rámci 49. ročníka festivalu Jánošíkove dni v Terchovej mu ju 30. 7. odovzdali čelní predstaviteľia Európskej únie umenia Petr Vašiček a Volodymyr Tsvilynyuk. Obaja vyzdvihli kultúrne tradície i súčasné bohaté umelecké aktivity obce, o ktoré sa Rudolf Patrnčák zaslúžil podstatnou mierou.

(hc)

V kostole premonštrátov v Košiciach vyvrcholil 24. 7. spoločným koncertom všetkých zúčastnených telies 3. ročník Medzinárodného festivalu mládežníckych orchestrov a zborov **Šengenský poludník Eurochestries Slovakia**. Podujatie organizuje Sláčikový orchester Musica Iuvenalis z Košíc v spolupráci s francúzskou federáciou Eurochestries. Počas desiatich dní sa uskutočnilo 19 koncertov v deviatich festivalových mestách východného Slovenska a Ukrajiny, ktoré videlo takmer 3 500 divákov.

(hz)

však podujatiu skutočne nehrdzí. Predovšetkým vďaka invenčnej bdelosti a živým kontaktom usporiadateľského tímu na čele s riaditeľom festivalu Jozefom Zsapkom, ktorému sa už tradične darí skoncipovať atraktívny program s množstvom overenej kvality, ale aj prekvapení a interpretačných objavov. Otvárací koncert aktuálneho ročníka festivalu bol sympatickým entré s odkazom na nedožité jubileum (90. výročie narodenia) skladateľskej legendy, argentínskeho majstra tanga Astora Piazzolla. Napokon, práve toto podujatie sa v minulosti výrazne zaslúžilo o šírenie a spoznávanie autora, ktorého tvorba sa vo veľkej miere viaže práve ku gitare. Celkom symbolicky preto zneli na otváracom koncerte 20. 6. Piazzollove skladby najskôr v predvedení flautovo-gitarového dua manželov **Zsapkovcov** (*Histoire du Tango, Las Cuatro Estaciones*). V nasledujúcom programe sa predstavil disponovaný **Akademický komorný orchester** pod vedením Roberta Marečka, ktorý so sólistami Jozefom Zsapkom a Borisom Lenkom predvedol strhujúci Piazzollov koncert pre gitaru a bandoneón *Hommage à Lége*. Ak som hovorila o interpretačnom prekvapení, mala som na mysli ako adresáta iba časť „bežného publiku“, pretože pre znalcov gitarového umenia nebolo vystúpenie famózneho Taliana **Aniella Desiderio** (21. 6.) žiadnu novinkou. Bolo len potvrdením jeho renomé a mimoriadnych umeleckých kvalít. Je to interpret vysokých umeleckých i technických parametrov, mimoriadneho talentu, schopný krovať výrazovú škálu od burácajúcich, opojných akordických kaskád až po najsubtilnejšie poeticke zátišia. V jeho programe s ľažiskom na španielskej, čiastočne talianskej literatúre, mala každá zo skladieb jednoznačne vyprofilovaný koncept, vybrúsený tvar a neopakovateľnú pointu. Hudobník, v ktorom sa snúbila interpretačná pokora so suverénou bravúrou, bol bezpochyby jedným z vrcholov tohtočného festivalu.

Z absolútnych superlatív treba naopak trochu ubrať pri zmienke o španielskom gitaristovi **Miguelovi Trápagoovi** (22. 6.). Napriek tomu, že jeho umelecké renomé i kvality sú neodškripitelné, v susedstve s talianskym gitaristom vyznel jeho recitál trochu „všedne“. Viac presvedčil v dielach hispánskej proveniencie, čo je napokon celkom logické. Naproti tomu jeho podanie Bachovej *Sonaty BWV 1001* vyznalo exaltované, s neadekvátnym rubatom a prílišou agogickou „vôľou“. Gitaristovou doménou sú skôr epické či rapsodicky zvlňené inštrumentálne štylizácie. Festival je svojím zameraním ústretový aj ku gitarovému „dorastu“. Dokladom toho

sú sprievodné podujatia – koncerty úspešných študentov slovenských konzervatórií i VŠMU, ale aj majstrovské kurzy a semináre, tentoraz vedené Miguelom Trápagoom a Haroldom Grettonom. Do tejto „mládežníckej“ kategórie patrí aj pravidelná programová súčasť festivalu, koncert laureátov medzinárodných súťaží. Tohto roku sa na ňom 23. 6. na ploche polorecitálu predstavili Juhokórejčanka **Kyuhee Park** a Austrálčan Harold Gretton. Krehký zvukový volúmen, vlastný ázijskej hudbe, predznačil subtilne modelovaný interpre-

pea, blysok sa tiež brillantnou kreáciou Legnaního vyberu *Capriccií*, nie celkom však odhadol adekvátnu tempo v uponáhlanej Bachovej *Chaconne z Partity č. 2* pre súlové husle.

Pražské kytarové kvarteto (24. 6.) – to je aj klasika, aj salónne profilovaný hudobný prejav. Zo širokého repertoárového záberu azda najpresvedčivejšie zneli v jeho podaní moravské inšpirácie v dielach Janáčka a Lukáša, pôsobivé bolo tiež finále koncertu, keď v uvolhenej atmosfére spontánneho muzicirovania excelovali jednotliví členovia zoskupenia brillantnými a duchaphými hudobnými komentárimi a replikami. K absolútnym vrcholom festivalu napokon patrilo hosťovanie nezabudnuteľného Brazíľčana **Celsa Machada**. Fyzicky skôr nenápadný, energiou a inventiou však prekypujúci umelec pripravil publiku 25. 6. v Zrkadlovej sieni výnimočný hudobný zážitok. Definovať jeho produkciu všeobecnejším pojmom „world music“ by nebolo asi celkom presné ani dostačujúce. Machadova umelecká imaginácia je, zdá sa, bezbrehá. Tvorí spontánne, živelle a gitara, na ktorú hrá s neuveriteľou technickou bravúrou a tónovou kultúrou, je pritom len prostriedkom jeho originálneho hudobného myšlenia. Je to umelecký prejav, pri ktorom posluchač nevníma žiadne limitujúce faktory. Hudobné myšlienky nachádzajú v ich zvukovom stvárnení ideálnu podobu. Vopredí je vždy hudba vo svojej najväčnej-



C. Machado [foto: J. Uhliarik]



A. Desiderio [foto: J. Uhliarik]

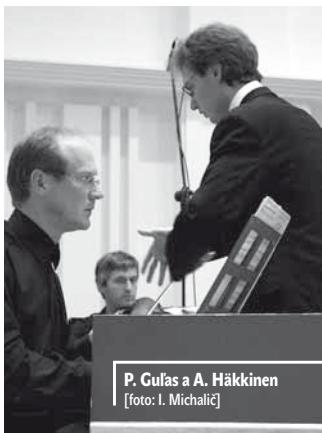
tačný jazyk pôvabnej Kórejčanky, ktorá je držiteľkou viacerých súťažných ocenení, naposledy víťazstva na prestížnej viedenskej Forum Gitarre. V jej podaní nazneli skladby Llobeta, Domenica Scarlattiho, Legnaního i Mangoréno. Harold Bretton je laureátom minuloročnej Medzinárodnej súťaže J. K. Mertza, a tak tento rok zavítal už do známeho prostredia, jeho koncert sa konal v Zrkadlovej sieni Primaciálneho paláca. Z pripraveného repertoáru zabodoval najmä pôsobivou a malebnou súitou *From Kakadu* od svojho krajana Petra Sculthorpe – ako prienik do magických sfér bytia, ktoré sa nedajú dosiahnuť ani sponzorovať iným, len prostredníctvom nej. Po takomto vyvrcholení festivalu možno usporiadateľom len priať, aby boli schopní pokračovať v takejto línií až ďalej, hoci podchvíľou sa zdá, že dosiahnuté sa už nedá prekonáta. V každom prípade tento ročník festivalu gitarovej hudby presvedčil o svojej jedinečnosti i oprávnenom nároku na úspešnú budúcnosť.

Lýdia DOHNAĽOVÁ

Dni starej hudby 2011

16. ročník medzinárodného festivalu, 8.-18. júna, Centrum starej hudby, Bratislava

Vzhľadom na slovenské pomery to znie takmer neuvieriteľne: v prvej polovici júna sa uskutočnil už 16. ročník festivalu *Dni starej hudby*. Festival sa v nepriaznivých ekonomických (ale aj iných) podmienkach etabloval na podujatie medzinárodného formátu a udržiava si vysoký štandard, ktorý ho charakterizuje od prvého ročníka. Aktuálny ročník sa odvial



P. Gulas a A. Häkkinen
[foto: I. Michalič]

v znamení veľmi nosnej a šťastne zvolenej témy „*Sturm und Drang in der Musik*“, lebo hudba pôvodne ovplyvnená jedným výrazným prúdom nemeckej literatúry 2. polovice 18. storočia ako predzvestou romantizmu je pre svoju výnimočnosť a exkluzívnosť stále – a zdaleka nielen u nás – pomerne veľkou neznámou. Pritom azda najvýraznejší predstaviteľ tohto hudobného prúdu Carl Philipp Emanuel Bach ovplyvnil rozhodujúcim spôsobom mnohých veľkých skladateľov. Dramaturgia a organizácia podujatia, založená na ideálnej spolupráci dvoch „duší“ festivalu, a vlastne aj celého „hnutia Early Music“ na Slovensku – Petra Zajíčka a Dr. Alžbety Rajterovej – však zdakea neponúkla iba hudbu možno nie najtalentovaneejšieho, no určite najvplyvnejšieho Bachovo syna, ale i pestru paletu mälo známych (J. M. Kraus, V. Jirovec), či u nás dokonca úplne neznámych skladateľov (J. C. F. Rellstab, J. G. Witthauer). Súčasťou festivalu boli i viaceré sprievodné podujatia – prednášky, workshopy a besedy pred koncertmi.

Takouto nekonvenčnou besedou festival aj začal. V Primaciálnom paláci sa 8. 6. predstavil čembalist, klavirista a dirigent Aapo Häkkinen, nielen vynikajúci interpret, ale aj mimoriadne inteligentný a vzdelený muzikant. Išlo o vhodný úvod ku koncertu i celému festivalu, lebo zaujímavé názory mladého Fína a jeho pohotové odpovede na otázky týkajúce sa „*Sturm und Drang*“ mali či povedať nielen ľakom, ale aj odborníkom. Samotný Häkkinenov koncert bol koncipovaný dosť zvláštne: medzi jednotlivými, väčšinou jednočasťovými skladbami (fantázie, polonézy, rondá) nerobil takmer žiadne predely a tak diela C. Ph. E. Bacha, J. Haydna, W. F. Bacha, Johanna Carla Friedricha Rellstaba, Johanna Georga Witthauera, ako aj *Rondo g mol* našho Franza Paula Riglera, či premiérové predvedenie *Interlúdií* Antona Steineckera

odzneli bezprostredne nadvážujúc. Bol to zaujímavý prístup umožňujúci poslucháčovi lepšie „ponorenie sa“ do hudby a interpretovo väčšie sústredenie. Steineckerove krátke skladby takto vynikajúco zapadli do kontextu hudby 18. storočia, pričom nás skladateľ vo svojich čembalových miniatúrach ukázal nie len značnú dávku empatie, ale i veľký zmysel pre detaily hudobnej štruktúry. Häkkinenova hra sa spočiatku vyznačovala neistotou, no v Haydbovej *Sonáte g mol Hob. XVI:44* (NB vychádzajúcej viac z viedenského čembalového divertimenta než zo „*Sturm und Drang*“) sa rozohral k sústredenému, plnohodnotnému výkonu, pričom dokázal, že právom patrí medzi vysoko hodnotených hráčov na klávesových nástrojoch. Možno by niektoré skladby vyzneli trochu lepšie na kladivkovom klavíri, na druhej strane by to však asi narúšilo ucelenosť a kompaktnosť dramaturgie i Häkkinenovej interpretácie.

Druhý koncert (10. 6.) pripravil autorovi týchto riadkov azda najväčší zážitok. Robert Šebesta (klarinet), Petra Matéjová (kladivkový klavír) a Jarosław Thiel (violončelo) pôsobili, akoby hrávali spolu pravidelne už roky. Taká vynikajúca súhra a partnerská komunikácia v náročnej komornej hudbe, aká zaznala na koncerte, vyžaduje naozaj zrelé osobnosti a všetci interpreti – každý z inej krajin – nimi bezpochyby aj sú! V šiestich jednočasťových sonátcach (*Sechs Kleine Sonaten Wq. 92*) C. Ph. E. Bacha i v triách L. van Beethovena (*Trio B dur op. 17*) a Vojtěcha Jírovcu (*Grand Trio op. 43*) predviedli okrem iného i stopercentné technické a muzikantské výkony, tak v náročných sólach (pokial sa dobre pamäťam, tak „pod pulmom“ sa nevyškyla ani jediná nota...), ako aj v partnerskom dialógu, takom dôležitom v komornej hudbe. V takejto vynikajúcej interpretácii svojimi kompozičnými kvalitami osobitne prekvapila skladba Beethovenovo súčasníka a priateľa Jírovcu, ktorý sa hráva, žiaľ, naozaj málo; interpretácia skvelého medzinárodného tria nielenže ukázala, prečo bol tento skladateľ vo svojej dobe taký známy a populárny, ale i to, že spolu s M. Haydom, Dittersdorfom, Vaňhalom a viacerými ďalšími určite patrí do veľkej skupiny tvorcov klasicizmu hned po „velkom triu“ Mozart, Haydn, Beethoven. Na vynikajúcom dojme z koncertu nič nezmenil ani fakt, že citlivé ucho v Bachových krátkych sonátcach predsa len „zapadol“ fagotové idiomu, ktoré nenahradí ani najlepší violončelista. Okrem toho v komornej hudbe sa takéto drobné zmeny v obsadení v minulosť robili...

Na prvom orchestrálnom koncerte (12. 6.) sa s *Musikou aeternou* ako dirigent predstavil Aapo Häkkinen vo veľmi zaujímavom programe zo symfónii Josepha Martina Krausa, J. Haydna („Lamentazione“ Hob. I:26) a Franza Xavera Dušeka. Sólistom *Koncertu pre čembalo a orchester g mol* Júriho Antonína Benu bol Peter Gulas. Häkkinen pôsobil ako dirigent azda ešte presvedčivejšie než za

čembalom, hudba 2. polovice 18. storočia mu rozhodne „sedí“. Z plne obsadenej *Musiky aeterny* (vrátane dychových nástrojov) a s ideálnou podporou koncertného majstra P. Zajíčka vytážil hudbu plnú vášni, farieb, zahanú naozaj precízne a presvedčivo. Čažko povedať, či bola lepšia malo hraná Haydnova symfónia alebo *Symfónia Es dur VB 144* Krausa, právom označovaného za „švédskeho Mozarta“. Aj tento u nás prakticky úplne neznámy skladateľ dokazuje, aký nezmyselný je v hudbe 18. storočia pojem „kleinmeister“ (o starzej ani nehovoriac). P. Gulas sa v nádhernom Bendovom koncerte pripojil k plnohrunému muzicirovaniu orchestra, z čembala dokázal vytážiť vďaka frázovaniu a artikulácií maximum. Hral s veľkou istotou a veľmi muži-

významnejší zahraničný host tohto ročníka – brazílsky čembalist Nicolau de Figueiredo, skúsený hráč continua, ktorý spolupracoval s mnohými velikánmi starej hudby (R. Jacobs a ī.). V reprezentatívnom programe zo symfónii Carla Philippa Emanuela a Johanna Christopha Friedericha Bachovcov a dvoch koncertov, sa ako sólistka známeho *Koncertu d mol pre flautu a sláčikové nástroje* C. Ph. E. Bacha (*Vq. 22*) predstavila J. Semerádová. Hrala technicky i štýlovo dokonale, farebná paleta, ktorú dosiahla na drevenej flautе, mohla slúžiť za vzor všetkým flautistom hrajúcim na modernom nástroji (čiže, že ich v početnom publiku bolo tak málo...). Figueiredo viedol *Musiku aeternu* počas celého koncertu od čembala sice s ty-



Music aeterna a N. Figueiredo [foto: I. Michalič]

kálne, tak ako všetci hudobníci pod Häkkinenovým vedením celý večer. Koncertu možno výčitať máločo, azda len trochu nešikovné spojenie („attacca“) úvodnej Krausovej predohry a nasledujúcej Haydbovej symfónie. Tradičný host festivalu *Collegium Marianum* s umeleckou vedúcou Janou Semerádovou priniesol na festival zaujímavý program s osobitným odtienom „*Sturm und Drang*“, a sice hudbu „veľkých náromných bitiek v hudbe“ na prelome 18.–19. storočia. Koncert (15. 6.) pozostával aj z neznámych diel J. Ch. F. Bacha, V. Jírovcu, J. K. Vaňhalu, L. Koželuha a J. L. Dusíka, určených väčšinou na domáce muzicirovanie amatérov, vďaka hereckej akcii, kostymom a veľkej dávke humoru pražských hudobníkov (najmä umeleckej vedúcej súboru, ovládajúcej virtuózne okrem svojho nástroja aj „grand tambour“!) nepochybne dobre pobavil početné publikum bratislavských Klarišiek. Možno by sa v niektorých skladbách bol hodil iný klávesový nástroj, ale to by vyžadovalo už neprimerané logistiké (a finančné) nároky na festival, ktorý sa sice kvalitou vyrówná podobným podujatiam v zahraničí, no finančne je dlhodobo poddmincovanej. Azda jediný nedostatom koncertu bola sála, kostol Klariský je predsa len sakrálnym priestorom, a ani z akustického hľadiska neboli najvhodnejši. Záverečný koncert festivalu (18. 6.) patril hudbe Bachových synov – C. Ph. Emanuelu, Johanna Christiana a Johanna Christopha Friedericha. Dirigentom súboru *Musica aeterna* a sólistom v *Koncerte f mol pre čembalo a sláčikové nástroje* J. Ch. Bacha bol naj-

pickým juhoamerickým temperamentom, no veľmi spoločivo. V symfóniach i v sprievodoch dokázal, prečo je považovaný za majstra bassa continua: hral ho sice trochu „barokovo“, miestami veľmi husto, no mimoriadne citlivy využíval rôzne spôsoby sadzby, čím maximálne podporoval orchestra v tekonike jednotlivých skladieb. Aj on zahrál dramatický čembalový koncert J. Ch. Bacha absolútne suverénné a výrazovo naozaj v duchu „*Sturm und Drang*“. V takejto interpretácii poslucháčovi nevdojak napadne, prečo sa najmladší z veľkých Bachových synov ešte stále považuje často za plytkého či príliš „italianského“ skladateľa; takéhoto staršieho kolegu by si však určite tak vysoko necenil sám Mozart... Na záver ešte malá poznámka k bulletingu: aj ten zodpovedá svojím obsahom a úpravou najvyššej kvalite. Výbornú úvodnú esej Dr. Johannesa Leopolda Mayera a texty Andreja Šubu doplnila pekná grafika. Len trochu škoda niekoľkých hovorových výrazov (sláčiky a pod.).

Všetky koncerty mali výbornú návštěvnosť, festival si počas rokov existencie získal svoje publikum, oveľa širšie než len priateľov a prívržencov účinkujúcich. Preto zostáva – určite nielen pre pišteľa týchto riadkov – záhadou, že podujatie takejto kvality musí každoročne zápasíť s finančnými problémami. Aj tento rok sa musel program mierne redukovať, na kvalite však Dni starej hudby 2011 určite neutrpeli – naopak, tento ročník patril k najlepším v historii.

Ladislav KAČÍK

Ján Cikker (1911-1989)

Život a dielo II.

Irena MICHALICOVÁ

Skladateľ Ján Cikker bol počas svojho života rešpektovanou osobnosťou európskeho formátu. V minulom čísle *Hudobného života* sme sledovali jeho životnú cestu od detstva v Banskej Bystrici, cez roky štúdií v Prahe a Viedni, až po prvé úspechy na operných javiskách. V druhej časti prinášame pohľad na ľažiskové opusy skladateľa, ktoré mu priniesli nielen prestížne medzinárodné ocenenia, ale aj nezmyselné problémy prameniace v závisti a nepochopení.



J. Cikker [foto: archív HC]

Beg Bajazid (1955)

„Dlh som hľadal námet na libreto novej opery. A tu idem po ulici a prišavím sa pri výklate kníhkupectva. Obzerám si knihy a v tom ma upúta publikácia pre mládež. Na farebnej obálke vyčakávaný Turek s veľkým jačtagánom a pred ním kľačí stará slovenská mat. Hovorím si: vedje to pekné. Vošiel som do kníhkupectva a kúpil som si tú knihu Sama Chalupku: Turčín Poničan. A to bol začiatok mojej opery Beg Bajazid.“ Dvadsiateho štvrtého apríla 1955 priniesol Ján Smrek Cikkerovi libreto k druhé opere. Skladateľ sa pustil do komponovania zápisom v denníku: „Pane, dovoľ mi, aby som Ti postavil nie veľkú katedrálu, ale aspoň

malý kostolík.“ Pred Vianocami bol hotový klavírny výťah a skladateľ si zapísal tieto slová: „Túto operu nerobil som ja, ale nieko iný – alebo Iný – vo mne. – Ďakujem Ti z úprimného srdca – Ježiško!“ V júni 1956 sa uskutočnila prehrávka v pražskom divadle v prítomnosti dirigentov Chalabalu, Vogela, Krombholca a režiséra Pujmana. *Beg Bajazid* mal byť podľa dirigenta Zdeňka Chalabala uvedený v Prahe v septembri 1957. Vo februári toho roku sa uskutočnila bratislavská premiéra. Aj táto opera zožala na záver veľké ovácie a tridsaťminútový aplauz. Skladateľ však neboli veľmi spokojný, výhrady mal najmä k Wasserbauerovej rézie. O mesiac neskôr bola premiéra *Bajazida* v Košiciach. Postavu Bajazida stvárnil Imrich Jakubek a s jeho výkonom bol skladateľ veľmi spokojný, rovnako s postavou Katky v podaní Anny Polákovej a Bega Hassana v naštudovaní Gejzu Zelenaya. Mimoriadny úspech zaznamenal *Beg Bajazid* o rok neskôr vo Wiesbadene. V Drážďanoch odmenilo obecenstvo skladateľa dvadsaťminútovým aplauzom, rovnako v Szegede, ale i doma v Banskej Bystrici. Atribút „národná“ možno bez váhania prisúdiť aj tejto Cikkerovej opere. Dej čerpá z národných dejín a vracia sa do čias tureckej invázie v 16. storočí, pričom myšlienkovu libreta sa stala láska k vlasti a slobode. Východisko pre výstavbu diela tvorila metóda odskúšaná už v *Jurovi Jánošíkovi*. Silné obsahové kontrasty prirodzené prechádzali do hudobných konfrontácií: turecký svet charakterizovaný chromatickými melízmami a folklórne intonácie pri obrazoch života slovenských sedliakov. Cikkerovým cieľom bolo slovom i hudbou vyjadriť prosté myšlienky ľudovej balady. Dielu boli však vyčítané rôzne ideové i dramatické nedostatky, predovšetkým rozprávkosť a folklorizmus.

Tiene (1958)

Vážne cievne ochorenie (Bürgerova choroba), ktorým Ján Cikker trpel, vyústilo v hrozbu amputácie nohy. Podľa odporúčania lekárov skladateľ nastúpil na liečbu v kúpeľoch Sliač. Tam začal v januári 1958 pracovať na svojej ďalšej opere: „Začal som písat tretiu operu na Sliači počas mojej liečby – slnko a sneh! – Dickens! – Nie, V mene Božom ale, Menu Božiemu.“ O pokore skladateľa svedčí i veta v denníku 24. 4. 1959: „Dokončil som so svojím malým talentom inštrumentáciu mojej tretej opery *Tiene*. Deo gratias!“ Hoci *Tiene* začali v Národnom divadle študovať a premiéra bola určená na november 1959, po siedmich mesiacoch skladateľovi divadlo oznámilo, že dielo napokon neuvedú. Argument: odtiažitý námet. Zjazd slovenských skladateľov 4. 12. 1959 operu odsú-



J. Cikker a L. Holoubek [foto: archív Múzea J. Cikkera]

dil. Skladateľ neskôr spomína: „*Nemylim sa, ak niečo hovorím o prawom vinníkovi, keď mám na myсли Zväz skladateľov. Referát čítal Kardoš, predseda Suchoň:...umožňuje myšlienky, ktoré sú nášmu svetonázoru nepriateľské*. – Ferenczy mi držal ruku a upokojoval ma.“

K svetovej premiére opere *Tiene* pod názvom *Večer, noc a ráno* napokon došlo 5. 10. 1963 v Kasseli na Kasseler Musiktage. Dirigoval Christoph von Dohnányi, režie sa vynikajúco zhodil Hans Neugebauer. Opera mala veľký úspech a skladateľ si poznamenal: „*Konečne mi ozil chudák Scrooge!! Po všetkých tažkostach....*“ O mesiac neskôr uviedla pod názvom *Mr. Scrooge* operu aj bratislavská scéna. Dirigoval Ladislav Holubek, režiu mal Karel Jernek. Najviac však skladateľovi konvenovala košická inscenácia z roku 1984. V kompozičnom spracovaní *Vianočnej rozprávky* Charlesa Dickensa (skladateľ libreto napísal sám) vidno v porovnaní s predchádzajúcimi opernými dielami veľké rozdiely. *Mr. Scrooge* začína Ján Cikker novú etapu. Svedčia o tom nielen literárne námety z európskej literárnej tvorby, ale i skutočnosť, že toto dielo je už vyhraneným typom deklamačnej opery, kde je nositeľom dramatického diania orchester ako tlmočník citov a myšlienok hlavných postáv.

Vzkriesenie (1959)

Na Tolstého *Vzkriesenie* upozornil Cikkera 3. apríla 1959 publicista a dramaturg Gabriel Rapoš. Skladateľ sa hned po prečítaní románu pustil do spracovania libreta: „*Libreto i celú operu som písal ako v tranze, vo vytržení a vložil som do hudby zúfalosť a rozháranosť svojej duše. Ku koncu som sa však zmieril s osudem – aj to som dal do hudby. Bože môj!*“

B. Hanák a A. Martvoňová, hlavní protagonisti slovenskej premiéry *Vzkriesenia* [foto: archív SND]



Štvrtá opera!“ Premiéra *Vzkriesenia* sa uskutočnila 18. 5. 1962 v pražskom Národnom divadle. Hodnotenie skladateľa bolo priaznivé: „*Výborný Krombholc, výborný Jernek, výborná scéna, a výborná Miková. Len škoda, že z ideologickej dôvodov postoj Nechľudova v poslednom obraze bol zmenený...! Ohromný úspech, ohromná ozvena hlavne v Prahe a u cudzincov. – (Pražská jar!) – Matka (70-ročná) tajne pricestovala na premiéru! – Vynikajúce predstavenie, jeden z vrcholov festivalu – hovorili. Dielo je väčšie, než som si myslal, nové, zvláštne. Ja sám som proti nemu nepatrný človek. – Ďakujem Ti, Tolstoj! – Prítomní všetci moji bývalí i terajší poslucháči, Hud. fond etc. – Felsenstein: Na kolenách ďakujem za toto velkolepé a otriasajúce dielo. ‘Etc.’“ V rámci Pražskej jari naznamenalo predstavenie výnimočný ohlas v domácej i zahraničnej tlači. Nemecký režisér Walter Felsenstein blažohľadal skladateľovi k úspechu v poklaku. Pražské Národné divadlo uviedlo *Vzkriesenie* pohostinsky aj na medzinárodnom festivale v Edinburgu a odborná kritika ohodnotila Cikkerovo dielo ako jedno z najlepších európskych moderných operných diel. Úspechu sa dočkala aj bratislavská premiéra 2. 9. 1962. Rovnako v Gere, Göteborgu, Halle, ale i v Košiciach inscenácia autora dojímala vďaka ľudskej, premyslenej a jeho predstavám blízkej Kriškovej rézii. V Stuttgartre zotrvala opera *Vzkriesenie* v repertoári šesť sezón. Skladateľova kompozičná technika sa opäť posunula. Kým v prvých dvoch operách sú ešte uplatňované harmonické princípy, v *Mr. Scroogeovi* a *Vzkriesení* Cikker využíva akordiku, no zrieka sa výrazových možností tonálnej harmónie. Cikker siahol po *Vzkriesení* pre nezvyčajný etický pátos, silu a nástojčivosť predloh. Kedže veľkú časť románu zaberajú filozofické úvahy nad stavom vtedajšej spoločnosti v Rusku, môže sa Tolstého dielo javiť pre zhudobnenie ako nie príliš vhodné. Ak však porovnáme libretu s Tolstého románom, musíme vysoko hodnotiť skladateľov dramatický talent. U Cikkera sa do popredia dostáva postava Katuše. Vo *Vzkriesení* sa mnohí muzikológovia snažili nájsť tolstojovskú cestu k ľudskému vnútru, bergovskú expresívnosť, janáčkovský realizmus. V skutočnosti je autentickým dielom, ktoré vytvyskoľ z hĺbky skladateľovej duše a bolo vytvorené na obraz svojho autora.*

Herderova cena

Snahu o prienik do detského sveta a zároveň spomienku na vlastné detstvo predstavujú klavírne akvarely *Čo mi deti rozprávali* (1962). Súbor pätnásťich programových skladbičiek, ktoré Cikker neskôr aj zinštrumentoval, je viac dielom o deťoch a ich rozprávkovom svete ako dielom

► pre deti. Uprostred zhonu a práce nad *Variáciami na tému Verdiho Maškarného bálu*, iniciovaných vedením Berlínskej komornej opery pri priležitosti osláv 150. verdiovského výročia, zomiera skladateľova matka. Cikker v nej stratil najbližšiu bytosť, ktorá mu bola spovedníkom i radcom. Na jej pamiatku píše symfonickú meditáciu *Blažení sú mŕtví*. Dielo malo premiéru vo vtedajšom Západnom Berlíne v roku 1965. V tom istom roku rektor viedenskej univerzity prof. Dr. Nikolaus Hofreiter listom Jánovi Cikkerovi oznámi, že za rok 1966 mu bude udelená Cena Gottfrieda von Herdera. Cenu si prevzal ako prvý zo slovenských a českých skladateľov. O jej udelení rozhodlo osemčlenné kuratórium pod predsedníctvom Dr. Erika Schenka: „*Podľa roz hodnutia kuratória viedenská univerzita udeliла cenu Gottfrieda von Herdera, stanovenú Spoločnosťou J. W. Goetheho v Bazileji, z nadácie*



F. V. S. v Hamburgu za rôzne činnosti v intenciach mierového porozumenia medzi národní pre rok 1966 prof. Jánovi Cikkerovi z Bratislavu. Menovaný rozvinul svoju osobitnú hudobnú reč v impozantnom počte orchestrálnych, zborových a komorných skladieb, v ktorých spojil výrazové prostriedky medzinárodnej hudby progresívneho zamerania so slovenským folklórom. Stal sa tak povolaným napísat umelecké dielo, operu v slovenskej reči, ktorou prispel k rozvoju európskeho hudobného divadla. Vo svojej hudobnej tvorbe spojil vysoké humanistické a etické ideály s jasnozrievým životným pocitom súčasnosti, ako aj s realizmom hudobnodramatickej tvorby a tým sa prihlásil k najlepším tradíciam západného umeleckého myslenia...“ Prezident vtedajšej ČSSR Antonín Novotný udeľuje Jánovi Cikkerovi v marci toho istého roku titul národný umelec.

Partitúru svojej piatej opery *Hra o láske a smrti* na objednávku Bavarskej štátnej opery v Mnichove (okrem Cikkera oslovali aj Ira Eda Benneta, Nemca Hansa Wernerha Henzeho a Poliaka Krzysztofa Pendereckého) dokončuje Ján Cikker 23. mája 1968. Jednojedstvová opera v réžii Günthera Rennerta zaznamenala o rok neskôr na Münchner Opernfestspiele veľký úspech. Cikker strhujúcou hudbou oživil príbeh Romaina Rollanda z obdobia francúzskej revolúcie, na pozadí ktorej sa odohráva intímna dráma troch ľudí. Skladateľ sa opäť nezaoberá históriaou, v popredí je ľudský osud a ohrozené životné hodnoty. V tieni gilotíny sa ukazuje cena lásky, statočnosti a priateľstva. Pred premiérou opery (1. 8. 1969), po ktorej nasledovali uvedenia vo Wuppertale, Detmolde, Berne, Bazileji a Ženeve, Ján Cikker pre *Hudobný život* povedal: „*Hru o láske a smrti pocitujem ako operu o sebaobetovaní a osvedčení sa v najťažších chvíľach života. Páčilo sa mi, keď istý štokholmský kritik napísal, že sa mu moja opera vidí ako moderný Fidelio o manželskej vernosti...“ Pre Cikkera bola dôležitá rovnováha významu libreta (opäť si ho píše sám) a hudobnej imaginácie. Kým predstava o hudbe ho inšpirovala k výberu textu, text ovplyvňuje spôsob hudobného vyjadrenia. Podobne ako vkladaním intermezz vo *Vzkriesení*, aj v tomto prípade skladateľ vedome pokračuje v analýze štruktúr vztáhov postáv prostredníctvom monológov, dialógov a zborov. Hladá formové členenie a najpriliehavší typ hudby. Kým sa mu to podarí, končí v koši množstvo skíc.*

Coriolanus (1973)

K námetu šiestej opery *Coriolanus* priviedla skladateľa náhoda, keď ho známy Dr. J. Boor upozornil na tému v rámci beethovenovského výročia. Najskôr vznikla predohra *Hommage à Beethoven*, neskôr samotná opera. V zborových partoch skladateľ použil niekoľko fragmentov z anticej lyriky, libreto bolo oproti Shakespearovej dráme zhustené: namiesto pôvodných piatich dejstiev sú len tri so štrnásťimi obrazmi. Cikkerova hudba je presýtená chromatizmami siahajúcimi až na hranice atonality. Bohatstvom farieb rozohraný orchester odpovedá ľudskému hlasu, ktorý nevypočítateľnými intervalovými krivkami vnáša do hudby nepokoj. V tejto opere sa Cikker stáva typickým reprezentantom hľadania rovnováhy medzi vokálnou a inštrumentálnou zložkou. Premiéra sa uskutočnila 4. apríla 1974 v Prahe pod taktovkou Zdeňka Košlera. V tom istom roku bol *Coriolanus* predvedený aj v Mannheime a obecenstva si vyslúžil búrlivé ovácie. Vo Weimare bola opera uvedená v roku 1977. Žiadna slovenská scéna však toto dielo nenaštudovala, hoci niektorí odborníci tvrdia, že ide o skladateľovu najlepšiu operu. Slovenskí poslucháči tak *Coriolana* mohli spoznať len vďaka uvedeniu weimarskej inscenácie v SND. (Tento deficit sa v rámci osláv Cikkerovho centenária pokúsí napraviť banskobystričká opera, ktorá tým aspoň čiastočne splati dlh slovenskej kultúrnej obce voči skladateľovi.) Vďaka starostlivému výberu námetov z diel Dickensa, Tolstého, Rollanda či Shakespeara nesú všetky Cikkerove operné diela humanistické posolstvo. Ďalším literárnym dielom, ktoré skladateľa zaujalo, sa stala novela nemeckého spisovateľa Heinricha von Kleista *Zemetrasenie v Chile* (Cikker nazval operu *Rozsudok*). Dejová línia je vytvorená na pozadí skutočných udalostí, keď v roku 1646 Santiago takmer zmizlo z povrchu zeme. Tragédia dvojice milencov, zahubených zákonmi sveta a ľudskou zlobou, je metaforou toho, čo všetko sa ukrýva v hlbke človeka. Bohatý dej vytvoril priestor pre lyrické i expresívne polohy. Táto opera je predovšetkým apelom na svedomie človeka, v každej dobe vystavené neludskosti, hnevú a nenávisti. Z tohto aspektu je posolstvo Cikkerovho diela nadčasové. Opera *Rozsudok*, ktorá vznikala v rokoch 1976–1978, je výsledkom umeleckej zrelosti svojho tvorca. Libreto opäť napísal autor, výnimkou je len pieseň Indiánky Pepity (autorom bol Milan Rúfus). Hlavnou témovej Cikkerovej najdramatickejšej opery sa stala stredoveká sekvencia *Dies irae*, tvoriaca aj klimax záverečného obrazu. „*Hudobná reč tejto mojej opery – to je normálna dvanásťtonová technika. Išiel som dôsledne za tým, čo som potreboval a chcel, aby v tejto opere bolo. To je to najťažšie. Ide o nápaditosť ... ale aby tie nápady boli také, aké ich chce a potrebuje skladateľ. Samozrejme riešil som mnohé ďalšie ďalšie ďalšie problémy – otázku formy, budovania veľkých dramatických plôch, stavania kontrastov. V tejto opere som však po prvý raz použil opačný postup – najprv vznikla partitura a až potom som urobil klavírny výtahy,*“ povedal o diele skladateľ.

V Melbourne udelili 1. 10. 1979 Jánovi Cikkerovi Medzinárodnú hudobnú cenu UNESCO. Pocta skladateľovi bola osobným triumfom umelca a súčasne kultúry krajiny, ktorú reprezentoval. Skladateľ malého národa preniká za hranice ovela ďažšie než interpret, Ján Cikker to však dokázal. „*Pre prvý ročník ceny UNESCO za hudbu vraj bolo navrhnutých sedemdesať kandidátov a pokial ide o mňa, rozhodovalo sa v poslednej fáze medzi Egkom a mnou. Melbournskej slávnosti odovzdávania cien som sa nemohol zúčastiť – kvôli prílišnej vzdialnosti, ale tlmočili mi, laudatio ‘prednesené v priebehu slávnosti každému z ocenených. V mojom prípade sa ho ujali generálny tajomník IMC prof. Dimiter Christov a viceprezident IMC prof. Barry Brook z New Yorku,*“ spomíнал neskôr. Príhovor vyzdvihol najmä étos a umelecký význam Cikkerových opier, ktoré patrili ku klúčovým povojnovým európskym dielam. Symbolom ceny UNESCO je umelecky spracovaný „kameň posolstva“ austrálskych domorodcov. Delegát zo Slovenska, Dr. Ladislav Mokrý, v tom čase jeden zo štyroch viceprezidentov IMC, odovzdal počas slávostného ceremoniálu predstaviteľom UNESCO v mene skladateľa autograf klavírneho výtahu opery *Mr. Scrooge*, čo vyvolalo srdečnú odozvu. Rukopis je dodnes uložený v knižnici UNESCO v Paríži.

Obliehanie Bystrice (1983)

Tragikomickost dejá s prvkami paródie a sarkazmu sú spoločnými menovateľmi existujúcich výkladov dejovej osnovy ôsmej Cikkerovej opery *Obliehanie Bystrice*, ktorá mala premiéru 8. októbra 1983 v Bratislave. Skladateľ bol s režijným stvárnením Branislava Krišku a dirigentskou prácou Ondreja Lenárda veľmi spokojný, rovnako i s veselou Vychodilovou scénou. Gróf Pongrácz z rovnomenného románu Kálmána Mikszátha a jeho príbeh predstavujú akúsi paródiu na tragédiu. „Akoby nad dielom vial humor jesene – ľudský, všetko chápajúci, odpúšťajúci, vyrovnaný. Práve pre tento láskavý humor siahol som k námetu Mikszáthovho románu. Druhou príčinou bolo to, že ide v ňom tak trošku o historickú záležitosť. Hrdina románu – čudák a výstredník gróf Štefan Pongrácz skutočne žil, mal kašiel v Nededzi, pochovaný je vo Varíne. A napokon, lákalo ma i prostredie príbehu, naše, slovenské, ktoré i Mikszáth dobre poznal a miloval, ved'sám z neho vyšiel,“ vysvetluje Ján Cikker vznik dieľa v premiérovom bulletine SND. Opera i s libretom vznikala tri roky. Text vytvoril Ján Cikker z maďarského originálu románu, len pre úryvok z Petőfiho básne *O vlasti* použil preklad básnika Jána Smreka. Skladateľ ponechal i pôvodný názov – *Obliehanie Bystrice (Beszterce ostroma)* –, keďže ho pokladal za vtipný a námetu adekvatný. Z kompozičnej stránky badať redukciu použitých prostriedkov a nové prvky sarkazmu, grotesky i parafrázy. Do roviny klasickej komickej opery sa však Cikker nedostáva, pretože tieto polohy už vždy fungovali len ako kontrast. Partitura pôsobí prehľadnejšie, vokálne party sú spevnejšie, opera je bez zboru. Aj napriek úspechu a priaznivým kritikám však Cikker nemal po premiére diela pocit víťazstva.

Óda na radosť

„Keď sa mi dostal do rúk básnický triptych Milana Rúfusa, zapôsobil na mňa silným dojmom. Hneď som začal rozmyšľať, ako básnický text rozvrhnúť pre oratórium.“ Taktôto si skladateľ spomína na začiatky vzniku *Ódy na radosť*. K napísaniu diela ho inšpiroval umelecký



M. Rúfus, J. Cikker a L. Pešek [foto: archív HC]

šéf lipského Gewandhausorchestra Kurt Masur. Blížilo sa totiž 200. výročie vzniku slávneho orchestra a dirigent požiadal Jána Cikkera o skomponovanie slávnejšej oratoriálnej skladby, ktorá by v čase osláv mohla zaznieť v Lipsku. Skladateľ a básnik si boli veľmi blízki. Často sa navštěvovali (boli susedmi vo Fialkovom údolí) a v spoločných rozhovoroch pri pohári dobrého vína dielo postupne získavalо konečnú podobu. Premiéra *Ódy na radosť* odznela 17. marca 1983 v podaní Slovenskej filharmónie pod vedením Libora Pešeka. Keďže pôvodne slúbenú recitáciu Ladislava Chudíka nemohol nahradieť ani Gustáv Valach, s obrovskou trémou sa jej ujal sám autor. Nahrávka vysla o rok v Opuse. V decembri tohto istého roku zaznala Cikkerova kompozícia aj v Lipsku. „Dirigoval Masur, hral Gewandhausorchester; sólisti z Bratislav, zbor Slov. filharmónie. Nebol som prítomný aj pre chorobu, aj pre neporiadok (sólisti v poslednej chvíli vybraní!).

Vraj veľký úspech, referoval zborník Baxa, aj konzul Pokiser, Chudík recitátor, koncert plný obecenstva i 17. XII, aplauz okolo 8' - 10', obecenstvo neodchádzalo, Masur ukazoval obecenstvu partitúru,“ znie záznam o lipskej premiére v skladateľovom denníku.

Námetom poslednej dokončenej opery Jána Cikkera bola hra *Zo života hmyzu* od bratov Čapkovcov. „Najkrajším pocitom pre autora opery je, keď môže jednoduchými, ale hlboko ľudskými a skromnými prostriedkami vysloviť, že človek nie je úbožiak, keď sám vie podať pomocnú ruku. Stojím v hlbokej pokore pred zázrakmi ľudského srdca, ľudskej radosti, človečenskej spolupatričnosti. V tejto mojej opere ide práve o to. V podstate je oslavou ľudskej dobroty a opovrhovaním neľudskostou. Ako skladateľ som sa možno menil, ako človek som ostal taký, ako pri svojich skladateľských i operných začiatkoch. Ak v zmysle týchto mojich myšlienok nová opera zarezonuje a zasiaha poslucháča, budem spokojný,“ znejú skladateľove slová z bulletingu k premiére 21. februára 1987 v SND diela, v ktorom jedni videli „úžasnú satiru na lásku, bohatstvo a vojnu“, iní „ošklivú, cynickú a pesimistickú drámu, ktorej chýba pravda“ či dokonca „urputný, špinavý kus symbolizmu“. Literárna pôvodina je metaforou ľudského života a Ján Cikker do nej pri písaní libreta zasahoval málo. Ústrednou postavou opery je Tulák, sám a bezbranný, no ľudský, čestný, odsudzujúci každé зло. Tri samostatné dejstvá opery (s prologom a epilogom) spája práve jeho postava. V samote a odlúčení uprostred prírody hľadá zmysel života. Spevnošťou vokálnych partov, prehľadnejšou faktúrou a menším zvukovým objemom sa autor odkläňa od veľkých drám typu *Coriolanus* a hľadá spôsob jednoduchejšej, no o to intenzívnejnej umeleckej výpovede. Prácu na opere, uvedenej v SND 21. februára 1987, majster ukončil 13. 1. predchádzajúceho roku. Opera však bola čoskoro stiahnutá z repertoáru, údajne pre nezáujem publika o hmyzu alegóriu. Ján Cikker sa cítil duševne vyčerpaný a znechutený. Až po dlhšej prestávke sa púšťa do písania ďalšieho libreta. Fascinuje ho príbeh hrdinskej Antigony, ktorý poznal ešte z gymnaziálnych čias. Šiesteho júla 1987 si do denníka poznačil: „Začal som písat Antigonu. Dokončím...“ Po vyhotovení klavírneho výtahu skladateľ nebol úplne spokojný. Cítil potrebu prehĺbiť výraz. Časť napísaného vyhodil, začal s chutou tvoriť novú verziu, no elán postupne vyrchával, až prestal komponovať úplne. Uzavtoral sa do seba a v samote pracovne rozmyšľal nad zmyslom svojej celoživotnej práce. So zlobou a závistou vo forme posmešných anonymných telefonátov či nenávistných listov, provokovaných záujmom o Cikkerovu hudbu v zahraničí, bol skladateľ konfrontovaný po celý život. Ján Cikker nebol nikdy členom žiadnej strany. Ochranná ruka komunistickej vlády, ktorú mu neprajníci pripisovali, však napodiv nedokázala zabrániť tomu, aby sa Cikkerove diela postupne prestali hrávať. Keď sa komunistický systém koncom 80. rokov začal rozpadávať, anonymné telefonáty sa zmnožovali a jeden z vytrvalcov prenasledoval skladateľa vyhŕázajúc sa smrťou vo dne i v noci. Jeden z nich – 13. decembra 1989 okolo štvrtnej popoludní – sice zachytila skladateľova manželka, no jeho obsah, žiaľ, počul i skladateľ. Anonym sa vyzvedal, čo bude skladateľ robiť, keď komunisti stratili moc a nebudú sa už oňho staráť. Pani Cikkerová pohotovo odpovedala, že nič, pretože manželova hudba sa aj tak nehrá. Skladateľ napriek upokojovaniu manželky nedokázal potlačiť svoje rozčúlenie a následne utrpel mozgovú porážku. K vedomiu sa už neprebral a 21. decembra v nemocnici zomrel. V závere pohrebnej slávnosti v koncertnej sieni Slovenskej filharmónie znala jeho *Vlha, vlha, pekný vták*, ktorú mal tak rád...“

Literatúra:

- Gajdoš, Milan: *Banská Bystrica*. Osveta, 1978.
 Palovčík, Michal: *Ján Cikker v spomienkach a tvorbe*. Prešov, 1995.
 Berger, Igor: *Ján Cikker. Život, dielo, rozhovory*. (rkp.)
 Denník a korešpondencia Jána Cikkera z archívu Múzea Jána Cikkera.

Festival peknej hudby

12. ročník medzinárodného hudobného festivalu, 28. – 31. júla, Banská Štiavnica

V starobylej Banskej Štiavnicí sa každoročne na prelome júla a augusta koná stretnutie s peknou hudbou v podobe medzinárodného festivalu. Ide o prehliadky komornej hudby obohatenej o interpretáčne kurzy i stretnutia s výtvarným umením už roky úspešne napiňa organizačný tandem manželov Eugena Procháca a Lele Zemanovej. Podporení vedením mesta i Ministerstvom kultúry SR ponúkajú sympatické podujatie letným návštěvníkom, ale aj čoraz väčšiemu stálemu publiku. Festival počas 12 ročníkov svojej existencie priniesol skutočne pestrú a kvalitnú nádielu „peknej“ hudby v interpretácii desiatok umelcov.

Žažiskom aktuálneho ročníka malo byť hostovanie svetovej violončelovej legende, ruskej umelkyne Natálie Gutmanovej. Tá žiaľ napokon pre chorobu nemohla pricestovať, a tak hviezdu 29. 7. nahradilo podujatie koncipované ako pocta tejto vzácnnej osobnosti. V podaní exkluzívneho tria slovenských violončelistov (Jozef Podhoranský, Ján Slávik, Eugen Procháč) zazneli okrem Gutmanovej kompozície i skladby z ohľáseného repertoáru (časti sonát Mendelssohna Bartholdyho, Rachmaninova a Šostakoviča).

Pomerne netradične, no pôsobivo vyznel otvárací koncert (28. 7.), na ktorom sa s klavírnym sprievodom Anny Ferrerovej

predstavila španielska sopranistka Rosa Mateu. Prezentácia katalánskej hudby prostredníctvom piesní, kabalet, vokálnych cyklov, zakotvených v charakteris-

Pravidelnou súčasťou Festivalu peknej hudby býva vernisáž slovenských výtvarných diel. „Hudobné inšpirácie“ – tak znel názov expozície prác Ewy B. Linhartovej a Juraja Šufliarskeho podnetených hudobnými zážitkami. Dobrým zvykom podujatia býva tiež uvedenie výstavy pôvodnou slovenskou kompozíciou, spravidla objednanou festivalom. Tentoraz prispel k hudobno-výtvarným interferenciám vtipnými skladbičkami pre dve violončelá Marek Piacek. Zazneli v pôvabnom stvárnení riaditeľa festivalu a jeho talentovanej 12-ročnej dcéry Natálie Prochácovej.

Vynechať nedaleký kaštieľ vo Svätom Antone, priliehavovo „ozvučený“ na nedelnom matiné peknou hudbou baroka (Telemann, Händel, Barrière), by bolo hriechom. Skvelý súbor Solamente naturali, tentoraz v redukovannej, no silnej zostave s Milošom Valentom (husle), Jurajom Kováčom (violončelo) a s hostujúcimi madarskými umelcami, sopranistkou Gabrielou

tických hispánskych idiónoch, ozvláštnila priestory barokového Chrámu sv. Kataríny a povznesla festivalovú atmosféru do neobvyklých dimenzíí.



E. Procháč [foto: archív E. Procháča]

Sziliovou a organistom Somom Dinyésom, pripravili vskutku neopakovateľný koncert. Valentova osobnosť je fascinujúco komplexná, nefalšovaná, stimulujúca a predstavujúca výzvu pre okolie šírením presvedčenia o hĺbke a prirodzenej podstate umenia, napiňajúc tak slogan „solamente naturali“!

Atraktívnu črtou dramaturgie festivalu je „bezpečný balans“ medzi žánrami, schopnosť nevzdialiť sa príliš teritóriu väčnej hudby, no zároveň načierť i za hranice jeho klasických kontúr. Noc s tangom v Lapidáriu Starého zámku bola skvelou vzorkou tohto prístupu nesúceho sa v znamení spontanej radosti z hudby. Hlavní protagonisti – violončelista Eugen Procháč, akordeonista Rajmund Kákoní a párs tanečníkov Elena Podzámska a Matúš Chren rozvívali náladu do sviatych rozmerov. Bodkou za viaczárovou festivalovou paletou boli napokon vystúpenie jubilujúceho dychového súboru Sittianka na matiné v Sklených Tepliciach. Verva, vysoká umelecká úroveň, angažovanosť a otvorenosť, to je komplex adjektív garantujúcich budúce perspektívy festivalu, ktorý je sice v pozícii hudobného solitéra, no nepochybne patrí k ozdobám leta v očarujúcom Štiavnickom regióne.

Lýdia DOHNALOVÁ

Divergencie v Skalici

Posledné desaťročia poznačili aj vzhľad i štruktúru letných kultúrnych podujatí. V euforických časoch po „zamatovej revolúcii“ sa po zániku Státnych „monopolných“ agentúr vynorili niekoľkí podnikávci iniciatori s myšlienkovou pretvoriť fasádu zaužívaných, v konveniánoch driemajúcich cyklov a koncertných sérií a ponúknut publiku niečo „nové, progresívne a netradičné...“ K prvým odvážlivcom – usporiadateľom, zároveň autorom myšlienky zorganizovať festival (festivalku) „na svoj spôsob“ patrí violončelista Ján Slávik. Najskôr, so slušnou morálou subvenciu mesta Modry, ministerstva kultúry a niekoľkých sponzorov sa vydal do neznámeho terénu. Koncepcia jeho pôvodného festivalu umenia Hudba Modre mala svoju métu, mala konceptiu. Po niekoľkých úspešných ročníkoch podujatia s vyprofilovanou obsahovou náplňou, silným poslucháčskym zázemím a solidnou úrovňou, pre apatiu a nevôle následných čelných predstaviteľov mesta stratiло na zozname kultúrnych podujatí tohto regiónu miesto. Podnikávci manažéri (J. Slávik s ostatnými členmi Moysesovo kvarteta) po dohode a zvážení, so súhlasom a po ústretových krokoch mesta Skalica, prenesli festival komornej hudby do tohto pôvabného centra Záhoria.

S malými koncepcionými modifikáciami, ale s podobným zameraním teda každoročne prebieha začiatkom leta festival – večery komornej hudby Divergencie. Koncom tohtoročného júna sa priestory skalických chrámov nádvorí už tretí raz rozozvučali festivalovou komornou hudbou. Prvý zo štyroch koncertov s príťažlivou dramaturgiou uviedol 19. 6. komorný súbor mesta Bratislava Cappella Istropolitana. Oproti menej koncentrovanému výkonu v druhej časti programu, v Pleyelovej Symfónii f mol, zaujal v prvej časti koncertu. Tu vytvoril v sústredenom sprevode optimálne podmienky pre oboch sólistov večera. Sólový part Haydnovho Koncertu pre violoncelo D dur stvárnil Ján Slávik. Možno konštatovať, že tento výkon patril k jeho vrcholovým: bol to ukázkový, zrelý Haydn, s príkladným frázováním, diferencovaním a plným ponorom do jadra skladby. Rovnako v superlatívach hodno označiť aj sólový vstup Juraja Bartoša v Koncerte pre trúbku a sláčikový orchester Jana K. J. Nerudu. Bartošove kreácie sú, tak ako v tomto prípade, spravidla garanciou vysokej kvality, neomylnosti a neobyčajnej štedrosti v prúde spontánnej muzikantskej tvorby.

Vystúpenie Bergerovho tria (Branislav Dugovič – klarinet, Ján Slávik – violončelo, Ladislav Fančovič – klavír) so sopranistkou Nao Higano v mimoriadne peknej, akusticky výborne disponovanej a do posledného miesta zaplnenej koncertnej sieni skalického Františkánskeho kláštora (21. 6.) umocnila prítomnosť majstra Ladislava Chudíka, ktorý sa v takmer dve hodiny trvajúcom programe predstavil ako recitátor. Koncert rámcovali árie Bacha (*Mein gläubiges Herz*, „Pfingskantáty pre soprán, violončelo a klavír“) a Händla (*Singe, Seele, Gott zum Preise* „pre soprán, klarinet, violončelo a klavír“). V Carnegie Hall či v Skalici, názvy by sa mali uvádzať korektnie: v prípade Bacha išlo o áriu z kantáty *Also hat Gott die Welt geliebt BWV 68*, Händlova skladba (*HWW 206*) pochádzala z tzv. *Deviatich nemeckých árií*. Viem si predstaviť i uvedenie takejto „neortodoxnej“ transkripcie (v Händlovi sú v originálni sólovým nástrojom husle), musela by ju však opodstatniť výnimočnosť interpretácie, čo sa v tomto prípade nestalo. Azda ešte viac než mechanickosť sprevodu mi prekážalo, že sopranistke bolo sotva

rozumiet. Beethovenovo *Klarinetové trio B dur op. 11* predstavovalo pre mná aj vďaka istému, kultivovanému a muzikálemu výkonu B. Dugoviča azda najväčší zážitok večera. Nasledujúci výber Dvořákových piesní sa mi v kontexte dramaturgie zdal skôr gestom voči speváčke ako zmysluplným dotvorením celku. Sympatickou súčasťou koncertu boli i dve diele od Romana Bergera a Ladislava Kupkoviča. *Semplice* v interpretácii L. Fančoviča predstavovalo excelentnú demonštráciu spojenia hráčskej techniky a intelektu. Jeho naštudovanie Bergerovej skladby na mná urobilo dojem uváženým dávkovaním expresie, ktoré vynikajúco podporilo končitosť formy. Napriek odlišnej poetike vyznala rovnako pôsobivo aj Kupkovičova pieseň *Na umku* z cyklu na texty Jána Hollého pre soprán, klarinet a violončelo. V tomto diele potvrdila N. Higano svoj status rešpektovanej interpretky hudby 20. storočia. Poctivo odohraný a auditóriom srdečne priyatý koncert, ktorému k efektnejšej pointe chýbalo azda len trochu nadhľadu nad celkom.

Andrej ŠUBA

Viva Musical! festival



Otvárací koncert: M. Drička ako sólista na písacom stroji v skladbe Leroya Andersona *Typewriter* [foto: Ch. Oresko]

23.-30. júla, Viva Musical agency, Orfeo, BKIS, Kultúrne leto a hradné slávnosti Bratislava

Sólový recitál fenomenálneho ruského klavirista

Hoci festival Viva Musical nie je celkom moju šálkou kávy, ide nepochybne o kultúrno-spoločenský produkt, ktorý si v kontexte bratislavských podujatí našiel svoje špecifické miesto. Umeleckému riaditeľovi Matejovi



B. Berezovskij [foto: Ch. Oresko]

Dričkovi sa výtrvalosť i manažerske zručnosti napokon zúročili a projekt, ktorý začal kedyž pred rokmi komornými Hudobnými záhradami, priniesol svoje ovocie v podobe nápadnejších promotion, množstva sponzorov, hudobných superstar a zaplnených sál. Z aktuálneho festivalu som krátko navštívil otvárací koncert na Hlavnom námestí Viva Klasika! (23. 7.) a recitál vynikajúceho ruského klavirista Borisa Berezovského (26. 7.). Škoda, že solídnym výkonom Filharmonie Bohuslava Martíňa Zlín pod taktovkou mladého dirigenta Martina Leginusa pomerne uškodilo problematické nazvučenie Hlavného námestia. Napriek tomu si myslím, že Legínus aj tentokrát dokázal, že pokiaľ sa slovenskí dirigenti nemajú ocitnúť na zozname ohrozených druhov, mal by podobný talent dostávať viac priestoru nielen v opere, ale aj na koncertných pódiah. Kombinácia temperamentu a elegancie (Šostakovič: Slávnostná prelohra A dur op. 96, Grieg: Peer Gynt, suita č. 1 op. 46, Chačaturjan: Adagio z baletu Spartaku), ktorú dokáže do hudby v naj-

lepších okamihoch preniesť, by však určite výraznejšie vyznela v akusticky vhodnejších podmienkach. V tých by však koncert určite nemal také pestrej publikum ako v prípade open air produkcie, čo je pre festival Viva Musical bodom k dobru.

Boris Berezovskij, ktorý v Bratislave neúčinkoval prvýkrát, patrí k svetovej hudobníckej élite. Uvoľnené pôsobiaci klavirista odohral v bratislavskej Starnej tržnici, zaplnenej do posledného miesta, sólový recitál s dielami Brahmsa (*Variácie na Paganiniho tému, výber z Uhorských tancov*), Chačaturjana (*Toccata*), Albeniza (*Astoria, Granada*) a Ravela (*La Valse*). V týchto skladbách Berezovskij potvrdil status nástupcu ruských klavírnych legend. V jeho hre dominovali koncentrácia, brillantná technika a racionalita, ktorá by sa dala vyhodnotiť až ako chlad, no v teplý letný podvečer na mňa pôsobila prevažne príjemný osviežujúci dojem. „Vážnejší“ repertoár doplnil Berezovskij efektírnymi kúskami ako *Etuda vo forme Boogie Woogie* od Mortona Goulda alebo dvomi z *Trach čínskych kusov* Abrama Chasinsa (1903-1987). (Samozrejme nemohli chýbať ani Chopin, Godowsky či Saint-Saëns.) Kým Gouldova etuda si v mojej pamäti získala čestné miesto hned vedľa veselého *Ragtime* Marka Piaceka, Chasinsove skladby si budem pamätať asi len pre ich názvy: *Flirt v čínskej záhrade*, *Dopravná špička v Hong Kongu...* Gershwinove prelúdiá sú obľúbené pre „jazzovú“ auru, ktorá sa nad nimi vznáša. V Berezovského podaní im však chýbal práve tento náznak štylizácie pri „nepísanom“ narábaní s rytmom a frázami. Koncert skončil nadšením publicu a niekolkými príďavkami, no napriek tomu som neodchádzal spokojný. Hoci je budova tržnice nesporne atraktívnym priestorom, ktorý možno využívať na kultúrne podujatia, v prípade klasickej hudby treba lepšie zvážiť jej akustické dispozície (prípadne jeho úpravu). Amplifikovaný zvuk koncertného klavíra pri reproduktorkach umiestnených približne dva metre nad pódiom a štyri metre od seba vytvoril zvláštny zvukopriestorový efekt, ktorý príliš nekorešpondoval s pohľadom na umelca na pódiu. Nehovoriac o tom, že ozvučenie krídla v takomto prostredí si za mixážnym pultom vyžaduje čarodejníka. Aj napriek

evidentnej snane zvukára v tomto prípade dominovali klavírnu zvuku najmä diskant s basom, príčom plastickosť a farebnosť vnútorných hlosov sa strácali.

Posledná výhrada sa týka reklám pred koncertom. Viem si predstaviť, aké náročné je získať sponzorov, ktorími sa Viva Musical môže pochváliť, a túto zručnosť by sa od Dričkovo tímu mohli mnogí učiť. Ak však doslova minúty pred koncertom vidíte na plátnе svalnatého robotníka s prilbou a v oranžovej reflexnej veste propagujúceho stavebnú firmu, na Brahmsa vás to príliš nenaladí. A ani prijemný hlas riaditeľky PR agentúry Heria, ktorý číta všetkých stodvanásť ctitodrých podporovateľov festivalu, nemohol zabrániť spontánemu výbuchu smiechu v publiku, keď sa na siedmnom powerpointovom paneli objavili ďalšie logá. Presnejšie niekoľko desiatok, a to pätnásť minút po avizovanom začiatku koncertu. Veru tak, väzbení diváci...

Andrej ŠUBA

Talent na ceste k opere

Meno 13-ročnej Patrície Janečkovej preniklo na verejnosť koncom minulého roka, keď zvíťazila v česko-slovenskej televíznej súťaži hľadajúcej talenty rôznych zameraní. Presadila sa klasickým spevom, navyše v jej veku, signalizovalo nevšednosť nadania. Kedže jej manažér Matej Drička



P. Janečková [foto: Ch. Oresko]

je zároveň riaditeľom festivalu Viva Musical!, dostala dievčina šancu predstaviť sa v celovečernom recitáli s orchestrom v improvizovanom koncertnom priestore bratislavskej Starej tržnice.

Patrícia Janečková si počínala veľmi obozretne. Samotná voľba repertoára bola pestrá, primerane náročná a pritom nenadbiehalá okato publiku. Otvorenie koncertu áriou Almireny z Händlovho *Rinalda* je hodné osobitej pochvaly a jej prístup k barokovému číslu zniesol profesionálne kritériá. Tón bol pokojný, frázovanie plynulé, dynamika diferencovaná. Dobrým dramaturgickým tahom bol nasledujúci dvojspev Papageny a Papagena so sólistom Opery SND Danielom Čapkovičom z Mozartovej *Čarovnej flauty*, ktorý hrváemu, detskému prejavu sedel. Caccinho *Ave Maria* v úprave Ivana Buffu preladila Patrícia výraz k duchovnejšej dimenii, príčom opäť zaujala jej príjemná, v rôznych polohách vyzvanná farba a intonáčna čistota. Nevšednú muzikálitu potvrdil Franckov *Panis angelicus* prednesený ako duet so sopranistkou Opery SND Evou Hornýákovou. Nechýbalo ani Janečkovej „súťažné“ číslo z *Talentmanie*, ária Lauretty z Pucciniho opery *Gianni Schicchi*, ktorú prednesla s medovo sladkým timbrom a úprimným, citlivě vypoindoványm výrazom. Ďalej zaspievala adaptáciu intermezza z Mascagniho *Sedlacek cti* a sympatický bol tiež vstup do piesňovej ríše Antonína Dvořáka (*Když mne stará matka*), kde podobne ako v predchádzajúcich číslach dokázala vystihnúť náladu a zmysel textu. Posledným číslom oficiálneho programu bol chorál z kantáty Oskara Rózsu *Under My Spell*. Roztomilým príďavkom, s koketným nábojom a koloratúrnou hrovostou zvládnutou piesňou *La pastorella delle Alpi* od Gioacchino Rossiniho, sa Patrícia rozlúčila s nadšene tleskajúcim publikom.

Veľkou výsadou začínajúcej speváčky je intenzívna hudobná vnímanosť a prekvapujúca interpretačná zrellosť. Jednoducho vie, o čom spieva, jej prejav je vokusný a vanie z neho pokora. Ak neuverí propagáčnym bublebám, že je už opernou speváčkou (nehovoriac o „dive“), ak nepodláhne zdananiu, že ovácie postojačky sú legitimáciu kariére, ale pôjde za svojím cielom krok

po kroku, môže ju čakať sľubná budúcnosť. Veľmi dobrý dojem zanechal tiež Festivalový orchester s dirigentom Oskarom Rózso. Decentné ozvučenie hudobníkov nechalo plasticky vyznieť dokonca aj chúlostivejšie ukážky, akými boli *Pričod Kráľovnej zo Šáby* z Händlovho oratória *Šalamún*, prvé veta z Mozartovej *Symfónie č. 25 g mol či Meditácia* z Massenetovej opery *Thais* s huslistom Vladimírom Harvanom. Janečkovej hostia zaspievali aj sóla: Eva Hornýáková áriu *Casta diva* z Belliniho *Normy* a Daniel Čapkoči Rossiniho Figara.

Pavel UNGER

Chvorostovskij nadchol ruským repertoárom

Najatraktívnejším vokálnym hostom tohtoročného festivalu bol 48-ročný ruský barytonista Dmitrij Chvorostovskij, jeden z najvyhladávanejších predstaviteľov svoj-



D. Chvorostovskij [foto: Ch. Oresko]

ho hlasového odboru na svete. Pôvodne zamýšľaný operný galakoncert sám umelec presmeroval do podoby dramaturgicky unikátneho večera ruských piesní. Námestie Eurovej sa aj napriek nevelmi prajnému počasiu zaplnilo takmer do posledného miesta a ani mrholenie po desiatej hodine nedokázalo prerušiť či skratiť oficiálnu časť programu (len pre ochorenie Adriany Kučerovej z neho vypadli dva dvojspevy), ani obrať obezenstvo o príďavy.

Dmitrij Chvorostovskij zjavne miluje svoju rodnú reč a hudobnú kultúru, ktoré zasvätil s jedinou výnimkou vlastne celý večer. V prvom bloku prednesol árie titulných hrdinov z dvoch u nás nevelmi známych opier, z Aleka Sergeja Rachmaninova a Démona Antonia Rubinsteinu. Od prvého tónu nadchol mimoriadnu farebnosť a sýtosť svojho materiálu, skvelou technikou, vďaka ktorej modeloval priam nekonečné frázy a vychutnával si obrovskú škálu dynamických odtieňov. Ak má Chvorostovskij ruskú tvorbu so svojou široko nadýchnutou poetikou a špecifickým pátosom v krvi, tak v jedinej talianskej opernej vzorke, árii Rigoletta z Verdiho rovnomennej opery, preukázal absolútну štýlovú kompetentnosť aj v tomto „teréne“. Napokon, vo svete ho spieva najčastejšie. Jeho Rigoletto na malej ploche zrkadlil kŕžiace sa výrazové polohy neštastného otca

medzi nimi populárne *Oči černye* a skvostne a cappella zaspievana a precítaná *Ach ty nočníka*, ktorá bola definitívou bodkou večera.

Partnerom Dmitrija Chvorostovského bol jeho dlhorčný spolupracovník, americký dirigent s rusko-arménskymi koreňmi Constantine Orbelian, ktorý okrem sprevodných čísel prednesol s Orchestrom Viva musical! i niekoľko orchestrálnych čísel. Na úvod to bola svížne poňatá predohra ku Glinkovmu *Ruslanovi a Ludmile*, v predeľoch medzi výstupmi sólistu a za spoluúčasti Speváckeho zboru Technik zaznela zborová scéna z 1. dejstva Čajkovského *Eugena Oneginu* a Borodinove *Polovecké tance*. Hudobníci museli naštudovať aj ďalšie osobitné čísla z pera Isaaka Dunajevského a Arama Cháčuriána. Vďaka nadšeniu a inšpiratívnemu gestu dirigenta Orbeliana sa zhstili svojej úlohy úspešne.

Pavel UNGER

Viva jazz!

Tohtoročná Viva Musica! tradične ponúkla niekoľko jazzových koncertov. Prvým bol Oskar Rózsa Partnership Unlimited (25. 7.) v akusticky nie celkom

vhodnej Starej tržnici. Riaditeľ festivalu po nekonečnom „sponzorskem soirée“, ktoré predchádzalo koncertu, sice skonštratoval nedostatok vhodných priestorov v hlavnom meste, no sotva bude riešením experimentovanie s technicky strohou halou a „sudovým“ dozvukom. Na druhej strane zažila Bratislava v poslednom období viačero podujatí, počas ktorých organizátori akusticky upravili nevhodné priestory na nepoznanie (či skôr „nepočutie“ - napríklad cyklus *Hviezdy svetového jazzu* v Inchebe). Zvuková masa, ktorá sa tentokrát valila z pódia, bola ľahko strávitelná, preto som v záujme zachovania „(d)uš(ev)nej rovnováhy“ Tržnicu po úvodnej skladbe opustil. Škoda, naznačená koncepcia, ktorou Rózsa usmerňoval osemčlennú zostavu (prekvapením bol vynikajúci, v našich končinách mälo známy český trubkár Mirek Hloucal), pôsobila nevšedne. „Unikátny projekt Oskar Rózsa Partnership Unlimited vznikol na podnet festivalu Viva Musical.“ uvádzal festivalový bulletín. „Projekt Oskar Rózsa Partnership Unlimited vznikol špeciálne na jubilejný ročník Bratislavských jazzových dní.“ chvália sa zase programové propozície iného festivalu. Rózsa je nesmiernie talentovaným umelcom; otázkou ostáva, či ako basgitárista, líder, producent, dirigent a skladateľ



D. Youssef [foto: B. Drahovská]

v poslednom období nefúzeje a neuzavára viac hudobných partnerstiev, než sú mu jeho fanúšikovia ochotní uveriť..

Vydarenejším bolo vystúpenie Dana Bárta & Epoque Quartet (28. 7.), znova v Starej tržnici. Prekvapením bol omnoho lepší zvuk, sklamala len proklamovaná exkluzívita premiérového uvedenia českého speváka so sláčikovým kvartetom, ktoré sa nakoniec predstavilo len v úlohe špeciálneho hosta. Napiek drobným rytmickým kolísaním v koordinácii jednotlivých nástrojových hlasov bol sláčikový súbor (David Pokorný - husle, Vladimír Klánský - husle, Vladimír Kroupa - viola, Vít Petrásek - violončelo) dobrú volbou. Možno ale nedávne bratislavské vystúpenie majstrovsky jednoliateho radio.string.quartet. vienna v neporovnatelne komplikovannejších rytmických faktúrach nastavilo „latku“ privysoko. Základom Bártovej kapely Illustratosphere je už od roku 2000 vynikajúce trio kontrabasistu Roberta Balzara s klaviristom Stanislavom Máhom

elektroniky Youssef prednedávnom zameňil za akustické jazzové trio (Kristjan Randalu - klavír, Chris Jennings - kontrabas, Mark Guiliana - bicie nástroje), s ktorým sa predstavil aj v Bratislave. Takmer dve hodiny sme na pódiu sledovali fúzovanie zdanlivých protikladov: islamskej hudobnej doktríny s poéziou nekonvenčného perzskejho poeta Abu Nuwasa a jazzovej uvolnenosti kvarteta kontrastujúcej s figúrami sláčikového Divine Shadows Orchestra vedeného huslistkou Ivanou Pristašovou. Mantrické opakovania rytmický dômyselných tém, ktoré líder hral na arabskej lutne, nadobúdali hypnotický účinok znásobovaný špecifickým vokálnym prednesom v rôznorodých hlasových registroch s preexponovaným dôrazom na mikrotonálne melizmy. Nenútenú komunikáciu charizmatického umelca s vlastnou kapelou, ako aj hostujúcim orchestra ocenilo zaplnené námestie.

Peter MOTÝČKA

Franz Liszt (1811–1886)

Faustovská symfónia

Tamás HORKAY

Liszt ako skrz-naskrz romantický skladateľ nemal príliš v láske Johanna Wolfganga von Goetheho, básnika, ktorý bol zakorenéný skôr v klasicizme. Napriek tomu sa jeho tvorbou výnimocne inšpiroval pri koncipovaní svojho symfonického diela najväčšieho rozsahu a významu – Faustovej symfónie.



F. Liszt [foto: archív]

Faust a Manfred

Platí to aj o *Faustovskej symfónii*, ktorú Liszt vylepšoval asi 20 rokov. Tematika nemeckého vedca-čarodejníka, dychtiaceho za poznaním a šťastím a ochotného spojiť sa kvôli tomu aj s diablon, ho zaujala už na návšteve u Berlioza v roku 1830, deň pred premiérou *Fantastickej symfónie*. Liszta však na Faustovi prítahovali samotný príbeh a idea, nie ich goetheovské spracovanie. Faust sa v jeho chápani priraďuje k prototypom hrdých, odvážnych a nesmrteľných hrdinov, akými sú titan Prometheus, kozák Mazepa a v neposlednom rade „civilnejší“ Byronov Manfred. Ak chceme bližšie spoznať a diferencovať chápat okolnosti vzniku *Faustovskej symfónie* vrátane ideovej motivácie jej hlavného hrdinu, nebude na škodu zoznámiť sa s listom autora Therese von Hellendorffovej z 22. 9. 1869:

„Faustova osobnosť je roztriedená, bez súdržnej sily; je nečinný, vydáva sa napospas osudu, váha, rozmýšla, uvažuje a okrem vlastného osudu ho nezaujíma nič. Manfred je úplne iný. Je neporovnatelné hrdší, silnejší, naozajstnejší. Celkom z vlastnej vôle, akýmsi neslýchaným pohŕdanim, sa zrieka prírody a celosti života – necháva si len púhu existenciu. Je isté, že Manfreda by neuspokojila pochybná spoločnosť Mefistova a keby Margarétu miloval, možno by ju zabil, ale neopustil by ju prízemným spôsobom, ako to urobil Faust.“¹

Rovnakého názoru je významný maďarský muzikológ László Somai, podľa ktorého Lisztov Faust zahrňa aj rebelské rysy Prometa a Manfreda.² Dodajme, že Liszt Manfreda napokon nezhudobnil a je dosť možné, že čo-to z jeho buričskej revolty „prepašoval“ do postavy Fausta. Pre jeho poňatie programovej hudby je príznačné, že na rozdiel od Berlioza, Dvořáka, Richarda Straussa a iných nevykresluje subjety či komplexné mimohudobné diania, ale charakterysty postav či abstraktné idey, individuálne profily alebo všeobecné zápasy so zväčša triumfálnym záverom. Výrečný je aj podtitul *Faustovskej symfónie* – v troch charakterových obrazoch podľa Goetheho so záverečným zborom. Máme teda do činenia s portrétmi a skladateľ tomu podriaďuje aj výber výrazových prostriedkov.

Štruktúry

Žiaťiskom Lisztovej orchestrálnej tvorby je najautentickejší druh programovej hudby – symfonická báseň, na ktorú má skladateľ doslova licenciu. V dvanásťich skladbách tohto druhu sa frapantne vyníma autorov ďalší patent, spojenie štvorčasťovej sonátovej cyklickosti (rýchla – pomalá – scherzo – finále) a trojdielneho sonátového allegra (expozícia – rozvedenie – repríza) v jeden flexibilný jednočasťový komplex s pôdorysom oboch formových princípov.

Túto syntézu možno vystopovať aj na dvoch programových symfóniach (okrem *Faustovskej* Liszt napísal aj *Danteovskú*), i keď tam je situácia zložitejšia. *Faustovská symfónia* totiž pozostáva z troch jasne oddelených a vyhranených časťí. Prvá časť vyjadruje duševné stavy Fausta, druhá je hudobným obrazom Margaréty (v nemeckom origináli Gretchen) a tretia časť je Mefistovým portrétom (v pôvodine ▶

Vo vire nekonečného vývoja

Pri reflexii Lisztovho štýlu a tvorby sa opakovane musíme vyrovnať s fenoménom akejsi neukončenosťi, nedokonalosti. Či už to vyplýva z geniálnej schopnosti improvizovať, z lásky ku „kočovníctvu“ v najširšom zmysle slova, z povahového perfekcionizmu alebo z nevyhásiňajúcej romantickej túžby smerovať k výšinám. Liszt svoje skladby nezriedka prerábal celý život. Počas virtuóznych rokov dostal prvotné inšpiračné vnuknutia, z ktorých vyhotobil prvé verzie. Vo Weimare, za všeestrannej (a nie vždy šťastnej) podpory grófky Carolyny Wittgensteinovej tieto verzie zdokonaľoval a v Ríme či v Budapešti sa k nim častokrát vrátil ešte raz, prípadne sa postaral o transkripcie. Takoto tvorivou metamorfózou prešli mnohé z jeho klúčových diel.

Na druhej strane Lisztov štýl sa vyvíjal závratnou rýchlosťou počas celého života. Experimentálne a virtuózno-infernálne výlevy mladých rokov vystriedal vyspelý, uvážený výraz vrcholného obdobia vo Weimare, ktorý postupne spel k sakrálnej preduchovnenosti rímskych rokov, aby na sklonku života Lisztova tvorba výstupila v šokujúce novátorstvo, oddelené iba krehkou hraničnou líniou od Skriabina a Bartóka. Tento permanentný všeestranný pohyb takmer vylučuje, aby sme niektoré z Lisztových diel mohli nazvať dokonalým.

► Mephistopheles). Súčasťou mafistovskej časti je záverečný mužský zbor s tenorovým sólom na posledné verše z Goetheho tragédie, zbor duchov *Chorus mysticus*.

Z hľadiska globálne chápanej sonátovej formy by sme na časť *Faust* mohli nazeráť ako na expozíciu, na časť *Margaréta* ako na rozvedenie a na časť *Mefisto* ako na reprízu vrátane mužského zboru vo funkciu kódy. Priliehavejšie by však vyznala paralela veľkej piesňovej formy s časťou Margaréta v pozícii stredného dielu, pretože tvorí obrovský tematický a výrazový kontrast k dvom okrajovým časťiam. Ak chceme, môžeme použiť aj analógiu sonátového cyklu a vtedy bude *Faust* rýchlosťou sonátovou časťou, *Margaréta* pomalým lyrickým centrom v trojdielnej forme a *Mefisto* formovo nevyhraneným scherzom, pričom *Chorus mysticus* sa dostáva do pozície finálového rozjasnenia.

Metamorfózy

Zaujímavejší ako špekulovanie o makroštruktúre je však pohľad do zákutí mikroštruktúry, na prezentáciu a spôsob transformácie jednotlivých témy. Najdôležitejším štýlovým znakom *Faustovskej symfónie* je práve princíp tematickej transformácie, ktorý Liszt v žánri symfonickej hudby priblížil k dokonalosti. V diele nachádzame 8 témy alebo motívov, prípadne motívických výhonkov, z ktorých 5 autor uvádzá už v prvej časti *Faust*. Štyri faustovské témy prechádzajú v priebehu nielen prvej časti, ale celej symfónie kontinuálnymi premenami tvaru a náladu (piata má epizodický charakter a dostáva sa opäťovne k slovu až v časti *Margaréta*). Premeny v oblasti dynamiky, rytmu, tempa, inštrumentácie atď. sú také hlboké a výrazné, že sa neraz pýtame, či sa kvantita nezmenila v kvalitu a či nejde už o nové hudobné myšlienky. Osobitnú kapitolu tvoria démonické, ironické až cynické mafistovské metamorfózy faustovských témy, ktoré oprávnenie nastolujú otázku, či Mefisto nie je len odvrátenou tvárou nás, biednych a smrteľných ľudí. Piata téma, téma Margaréty, jedna z najkrajších v Lisztovom diele, dýcha bezprecedentnou éterickou čistotou, je hudobným stelesnením akéhosi utopického ideálu, ktorý na rozdiel od vratkých faustovských témy nepodlieha zmenám. Druhou tému časti Margaréta, celkovo šiestou, je abstraktnejší a menej výrazný motív lásky. Nuž a v časti *Mefisto* okrem „znetvorených“ faustovských nachádzame ešte jednu tému, ktorá pochádza z málo známeho koncertu pre klavír a sláčikový orchester *Kliatba (Malédiction)* z roku 1830. Tam má označenie „motív pýchy“.

Mágia, skepsa a vášeň

Jednu z prvých a dodnes inšpirujúcich štúdií o *Faustovskej symfónii* napísal Lisztov weimarský spolupracovník a zástanca tzv. novonemeckej školy Richard Pohl v roku 1862. Jednotlivé témy opatril prívlastkami, ktoré pôsobia autenticky a v záujme lepšej orientácie sa ich budeme držať aj v tomto teste. Na začiatku symfónie sa v tesnom susedstve v rámci pochmúrneho, meditatívneho pomalého úvodu nachádzajú prvá a druhá téma: motív mágie (v prvých štyroch taktoch) a motív skepsy (v 5. a 6. take, príklad č. 1).

Príklad č. 1: Motív mágie a motív skepsy

Na motíve mágie je zaujímavý fakt, že zahŕňa všetkých dvanásť tónov chromatickej stupnice prostredníctvom štyroch klesajúcich zväčšených kvintakordov. Svojim spôsobom je to skutočná hudobná mágia, čarovanie budúcnosti: vedľa dodekafónia si na svoj čas musí počkať ešte vyše polstoročia! Pokiaľ ide o objavnú expresiu zväčšených trojzvukov (ich samostatnej zvukovej kvality, nie ako výslednice harmonického pohybu), Liszta pravdepodobne inšpirovala aj publikácia berlínskeho huslistu a teoretika Carla Friedricha Weitzmanna o týchto akordoch, ktorá vyšla v roku 1853, rok pred vznikom *Faustovskej symfónie*.³

Motív mágie je pomerne odolný voči tematickej transformácii. Okrem pôvodnej kontemplatívnej podoby sa objavuje len v jednom variante, a to s majestátno-patetickým výrazom a temným molovým zafarbením na niektorých gradačných vrcholoch prvej časti. Naopak motív skepsy podlieha zmenám najviac: je najfrekventovanejšou tému v symfónii a verne vystihuje rozorvanú psychiku „hlavného hrdinu“. Z úvodného elegického rozjímania Fausta sa onedlho stáva téma lásky s poeticko-expresívnym nádyhom, ktoréj pravý čas príde až v časti *Margaréta*.

Motív mučivej skepsy s klesajúcou veľkou septimou postupne nadobúda rôzny charakter – od dramaticky búrlivého cez rezignované zádumčivý, nežne roztúšený až po zlovestno-vítazne pochodený – a v neposlednom rade sa stáva základom veľkolepého fugata v časti *Mefisto*. V tých menší disonantných prípadoch sa zároveň veľká septima mení na malú.

Tretia faustovská téma v úlohe hlavnej myšlienky sonátovej formy, motív vášne, predstavuje bojovného Fausta nespokojného so svojím osudem. Jeho pasívny bôl sa zmení na aktívne heroické gesto, „agitujúcu depresiu“ (Príklad č. 2).

Príklad č. 2: Motív vášne

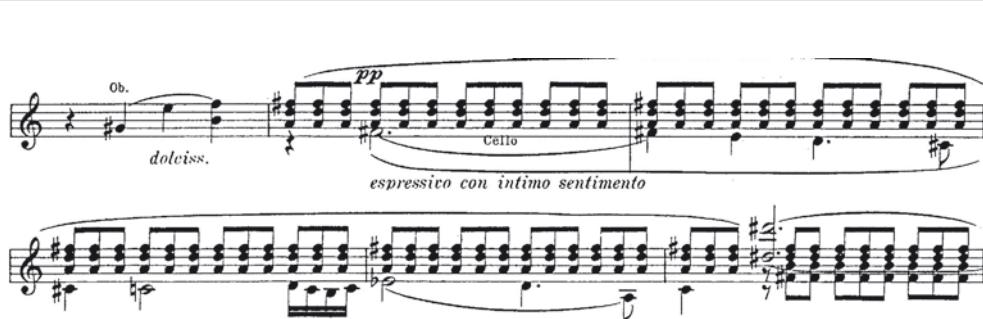
Liszt a Wagner

Pozornému čitateľovi neunikne zvláštne harmonické pozadie na začiatku motívu vášne. Ide o akord f-as-h-es, čo nie je nič iné ako Wagnerom preslávený „tristanovský akord“. Povedané ironickými slovami Alana Walkera, „nebol to prvý prípad, keď Liszt podviedol históriau tým, že si ukrojil pre seba čosi z budúcnosti hudby“.⁴ V tomto prípade je spravidlivejšie vyslovíť inak formulované podozrenie, že to totiž nie je prvý ani posledný prípad, keď si Wagner prisvojil Lisztové výdobytky a vyhlásil ich za vlastné. Niektoré pasáže z *Faustovskej symfónie* sú akoby vystrihnuté z *Tristana* alebo z *Valkýry*... Ako vieme, obe hudobné drámy vznikli niekoľko rokov po symfónii. Ludské i umelecké vzťahy medzi týmito géniami sú však samozrejme oveľa zložitejšie.

Liszta napríklad na Wagnerovi inšpiroval výnimcočný zmysel pre formu, pre veľké architektonické línie a tiež suverenitu v narábaní s orchestrom. Wagnerov hudobný jazyk zasa dostał od Liszta rozhodujúce impulzy pre kryštalizáciu techniky príznačných motívov (tematická transformácia) a takmer eroticky pôsobiaci chromatizmus nekonečných melódii. Svedčí o tom aj citát z listu von Bülowovi: „Je veľa vecí, o ktorých hovoríme medzi sebou celkom otvorené (napríklad, že odvtedy, čo som sa zoznámil s Lisztovými skladbami, moja práca s harmóniou sa veľmi začala lísiť od predošej), ale je prinajmenšom indiskrétnie od piateľa Pohla, že vyklesal toto tajomstvo celému svetu.“ (Ide o toho istého Pohla, ktorý stvoril spomínanú štúdiu o *Faustovskej symfónii*, pozn. aut.)

Láska a hrdosť

Intenzívne spracovávaný motív väčša vo svojej pôvodnej dramaticko-emocionalnej náladovej polohe, no v časti *Margaréta* sa zmení na nepoznanie – *soave con amore*, utišujúco a s láskou! Štvrtý faustovský motív je konvenčnou, no nesmierne vrúcnou a čarovne modulujúcou myšlienkovou symbolizujúcou lúbosné naplnenie. Objaví sa len raz v expozícii časti *Faust* a potom na klúčovom dramaturgickom mieste v časti *Margaréta* (Príklad č. 3). Sledujme melódiu violončela:



Priklad č. 3: Motív lúbosného naplnenia

Napokon piaty faustovský motív je opäť bohatohraný a transformovaný. Trúbky a vzápätí celého orchestra signalizujú Faustov víťazoslávny pocit hrdosti (Príklad č. 4):

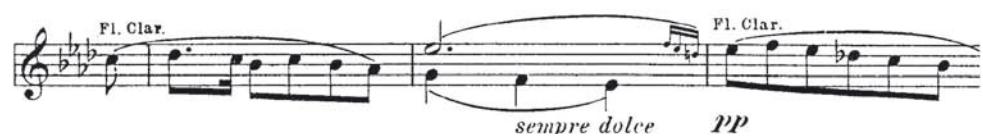


Priklad č. 4: Motív hrdosti

Podľa viacerých teoretikov je časť *Faust* vlastne Lisztovým autoportrétom. Nesie znaky sonátového allegra, koncipovaného veľmi volne: ľahko určiť jednoznačný predel medzi expozíciou, rozvedením a reprízou, napriek tomu jednoznačne cítimy ich prítomnosť.

Margaréta

Časť *Margaréta* reprezentuje vysnívaný ideál lásky, krásy, dobra a dokonalosti – všetkého, čoho máme v pozemskom živote málo. Nositelom tohto platonického sna je téma Margaréty. Priezračne jednoduchá, čistá, diatonicálna a asi najkrajšia v celej symfónii (Príklad č. 5).



Priklad č. 5: Motív Margaréty

Na tieto tóny nesiahne ani démon Mefisto; aj v jeho časti zaznie vo svojej originálnej, nepoškvrnenej podobe. Zato sa stáva prostredkom hymnického vyvrcholenia v záverečnom zbere *Chorus mysticus*, keď sa jej ujme sólový tenor na slová „Das ewig Weibliche“, („to večne ženské“).

Portrét Margaréty je však pozoruhodný aj zomknutou formou a

inštrumentáciou. Jeho trojdielna štruktúra je založená na dvoch vyššie uvedených motívoch v okrajových dieloch, ktoré rámcujú stredný diel s nežne prispôsobenými, staby dušu hladiacimi faustovskými motívmi. Z hľadiska inštrumentácie tu Liszt demonštruje svoje nazeranie na symfonický orchester ako na skupinu viacerých komorných orchestrov a rozprestiera plochy čarokrásnych komorných textúr, v ktorých je každý hráč sólistom.

Napríklad tému Margaréty uvádzajú dvojica hoboj a sólová viola, po nich melódiu prevezmú flauta, klarinety a fagoty; molové rozvinutie témy má na starosti zdvojené sláčikové kvarteto; durový návrat prebieha už v rézii celej drevenej dychovej a sláčikovej sekcie. V úvode návratu hlavného dielu počujeme tému Margaréty v podaní štyroch huslí, neskôr sa k nim pridajú flauty, klarinety a fagoty a molové rozvinutie už zabezpečujú všetci hráči sláčikovej sekcie... Na svoje si však prídu aj hráči na harfe a lesných rohoch, pretože bez ich starostlivovo výpracovaných sprievodných partov nie je mysliteľná ona „transcendentálna“ zmyselnosť, ktorá z tejto partitúry dýcha.

Mefisto a vykúpenie

Najoriginálnejšia a najviac šokujučia je časť *Mefisto*. Jedným z dôvodov je, že okrem menej individuálneho motívu z *Malédiction* nepracuje s vlastnými tématami: všetky hudobné myšlienky predstavujú karikatúry, deformácie faustovských motívov. V ohľadu satanskom reve sa drobí a rozpadá Faustova mágia, skep-

sa, túžba i hrdosť; v hudbe prevláda paródia, groteska a sarkastický výsmech. Podľa Bartóka bol dokonca Liszt prvý v dejinách, kto vyjadril hudbu iróniou.⁵ Rozbújená, ale dôvtipná a invenčná inštrumentácia prispieva k účinnosti mefistovskej časti rovnako ako bližšie neidentifikovateľné formové riešenie. Témy nastupujú a zanikajú s elementárной živelnosťou a nezohľadňujú žiadny z abstraktných štrukturálnych princípov, ale výhradne dramaturgické zákonitosti vlastnej vnútornnej logiky.

A to sme ešte nespomenuli neslýchane novátoriský rytmus. Liszt sa nerozpadá hoci po každých 10 taktoch striedať všetky bežné metrické vzorce od dvojštvorčinného taktu cez trojštvorčinný a štvorštvorčinný po šesťminový; hudba tak stráca istotu pravidelnej pulzácie, stáva sa viac vzdušnou a naliehavou. Jedným zo špeciálnych efektov *Faustovskej symfónie* je metrická schéma založená na striedaní 6/4 a 4/4 taktu. Karikatúru faustovského motívua väčša v časti *Mefisto* uvádzajú sice v 6/8, dirigentovi však velí taktovať na 2/4... Pritom definitívnu verziu diela Liszt značne zjemnil, ako

to potvrdzuje list jeho žiakovi W. Masonovi z 14. 12. 1854: „Práve teraz pišem dlhú, trojčasťovú symfóniu s názvom Faust, v ktorej sa metrá 4/4 a 3/4 striedajú s prišernými 7/8, 7/4 a 5/4.“⁶ Mnohé verbálne interpretácie symfónie zdôrazňujú, že časť *Mefisto* možno chápať ako stelesnenie odvrátenej tváre Fausta a v širšom zmysle temnej stránky človeka ako takého, potenciálneho hriešnika. Prí- ▶

► kry rozpor medzi ideálom a realitou sa Liszt rozhodol preklenúť pomocou záverečného mužského zboru a tenorového sóla na slová *Zboru duchov*, ktoré prednášajú posledné riadky Goetheho tragédie. Večne ženské, ktoré „tahá nás výš“ je vykúpením, odpustením a nádejou súčasne. Dramatický účinok majestátneho hymnického záveru možno prirovnáť len k najväčším katarziám hudobných dejín, akými sú Beethovenova *Deviata* či niektoré Mahlerove symfónie. Liszt však finálny zbor skomponoval až tri roky po dokončení symfónie a v partitúre pripustil možnosť skončenia diela náhradnými desiatimi taktmi. V praxi sa druhá alternatíva používa zriedka – po vypočutí *Chorus mysticus* azda pochopíme, prečo.

Eugène Delacroix: *Faust*, litografia (1828) (foto archív)

Zrod a život diela

Prvé skice k symfónii pochádzajú zo 40. rokov 19. storočia. Lisztova pozornosť na odkaz svojho nie najoblúbenejšieho básnika sa viac upriamila v roku 1849, keď vo Weimare prispel k oslavám Goetheho storočnice dirigovaním *Faustovských scén* od Schumanna a založením nadácie. Rozhodujúcim impulzom pre vznik symfónie bola návšteva básnikových životopiscov G. Eliota a H. Lewesa vo Weimare. Práca na diele nabraľa obrátky a intenzívne prebiehala v čase od 2. augusta do 19. októbra 1854. Okrem prikomponovania záverečného zboru Liszt na symfónii urobil už len kozmetické zmeny, tie však robil opakovane až do decembra 1880. *Faustovská symfónia* prvýkrát zaznela 5. septembra 1857 vo Weimare pod autorovou taktovkou spolu so symfonickou bášňou *Ideály* pri príležitosti odhalenia sôch Goetheho a Schillera. Tlačou vyšla prvýkrát v roku 1861 s venovaním Berliozovi – mužovi, ktorý ako prvý podniel Lisztovu fantáziu vo vzťahu k faustovskej tem-

tike. Autorizovaná verzia pre dva klavíry pochádza z roku 1856. Symfónia sa stretla s rezervovaným prijatím a na repertoár symfonických koncertov sa dostala až o dobré polstoročie neskôr. Jej predvedenie kladie značné nároky na kvalitu symfonického telesa a vnímanosť poslucháčov, preto najmä v našich stredoeurópskych končinách vôbec nie je bežným javom.

Mefisto žije ďalej

Na záver pridajme zopár viet z titulu Lisztovej neskornej inšpirácie mefistovskou tematikou. *Dve epizódy z Lenauovo Fausta* okrem hlavného hrdinu s *Faustovskou symfóniou* nesúvisia: za názvom sa skrýva posledné orchestrálne dielo z weimarského obdobia (1860). Lenauova dlhá dramatická báseň obsahuje viacero epizód, ktoré Goetheho tragédia nereflektuje, medzi nimi *Nočnú jazdu* a *Tanec v dedinskom hostinci*. Lisztovo zhudobnenie druhej epizódy je rozšírené pod názvom *Mefistovský valčík* a oveľa častejšie sa hráva v klavírnej verzii. Prvý mefistovský valčík je skutočným lisztovským klavírnym šlágom, skúšobným kameňom nebojácných virtuózov a efektívnym sústom „mefistovsky“ fažkej techniky. Ďalšie tri mefistovské valčíky vznikli v poslednom desaťročí autorovho života a spolu s Mefistovskou polkou nesú znaky jeho „stareckého“ štýlu plného drsného asketizmu a posttonálnych disonancií. Je trochu na škodu, že ich klaviristi hrávajú veľmi zriedkavo.

Diskografia

Faustovská symfónia nepatrí k dielam, ktorých nahratím sa môže pýsiť každý druhý dirigent alebo filharmonické teleso. Východiskom tejto štúdie bol záznam Eliahu Inbala s Berlínskym rozhlasovým symfonickým orchestrom z roku 1992 pre Brilliant Classics (tenorové sólo Jianyi Zhang), ktorý vyniká všeestrannou precíznosťou, pevnou výstavbou a priezračným, skvelo odstupňovaným zvukom. Z ostatných reprezentatívnych nahrávok uvádzame v chronologickom poradí nasledujúce:

Leonard Bernstein, Boston Symphony Orchestra – 1976 (dostupné v rôznych redičiach)

Sir Georg Solti, Chicago Symphony Orchestra (Decca 1986)

Riccardo Muti, Philadelphia Orchestra (EMI 1991)

Simon Rattle, Berliner Philharmoniker (EMI 1994)

Giuseppe Sinopoli, Staatskapelle Dresden (DG 1996)

Ako zaujímavosť spomeňme aj nahrávku pre dva klavíry od Lisztovho klavírneho dua v zložení Vittorio Bresciani & Francesco Niccolosi pod hlavičkou vydavateľstva Naxos.

Bibliografia

Searle, H.: *Hudba F. Liszta*. Preklad Lídia Lenhardtová. Bratislava 1961
Hamburger, K.: *Liszt. 2., javított, bővített kiadás*. Budapest 1980

Walker, A.: *Liszt Ferenc. 2. A weimari évek 1848–1861*. Preklad Rácz Judit. Budapest 1994

Protzies, G.: *Studien zur Biographie Franz Liszts und zu ausgewählten seiner Klavierwerke in der Zeit der Jahre 1828–1846*. Bochum 2004 (dizertačná práca, dostupná na internete)

Hilmes, O.: *Liszt. Biographie eines Superstars*. Siedler, München 2011

Dömling, W.: *Franz Liszt*. München 2011

Poznámky:

1. Cituje Klára Hamburger, Budapest 1980, str. 171. Preklad z maďarčiny od autora.
2. Somfai László: A Faust-szimfónia alakváltásai. Magyar Zene, 1961/7, 8
3. Pozri Searle 1961, str. 130; Walker 1994, str. 321
4. Walker 1994, str. 320
5. hu.wikipedia.org/wiki/Faust-szimfónia
6. Cituje Hamburger 1980, str. 219. Preklad z maďarčiny od autora.



Naše zaujatie pre vec nám v zahraničí závidia

Charizmatická líderka českého súboru starej hudby Collegium Marianum a výnimočná hráčka na barokovej priečnej flaute Jana Semerádová patrí k umelcom, ktorým stačí vyjsť na pódiu, aby publikum pocítilo zvláštne vibracie, predznamenávajúce výnimočný zážitok. Tvrď, že interpret starej hudby sa nezaobíde bez muzikologického vzdelania, no bezprostredná sila hudby a imaginácia jednotlivca môžu dostať prednosť pred vedeckými argumentmi. O kľadoch i problémoch scény starej hudby v strednej Európe sme sa rozprávali pri príležitosti jej hostovania na Dňoch starej hudby.

Pripravil Andrej ŠUBA

Aká bola vaša cesta k barokovej priečnej flaute? V 90. rokoch sa u nás k barokovej flautе nedalo dostať tak jednoducho ako dnes, keď sme obklopení nahrávkami a môžeme bez väčších problémov navštievovať koncerty starej hudby. Hnutie starej hudby v Čechách, ktorého centrá predstavovali pre moju generáciu najmä konzervatóriá v Plzni a Tepliciach, bolo výsledkom hladu po niečom novom, čo sme dovtedy mohli poznať len z nahrávok súborov ako Musica Antiqua Köln. Jediný spôsob ako sa naučiť hrať na starých nástrojoch predstavovalo zahraničie.

Prečo práve v Plzni, Tepliciach a nie v Prahe? Zaujímavé však? Na týchto konzervatóriách vznikli skupiny interpretov, ktoré v určitej „izolácii“ menších miest našli väčší priestor pre svoje záľuby. Atmosféra Prahy, jej kultúrny život a tamojšie hudobné školstvo, ktoré sa považuje za elitné, je o niečom inom. Na plzeňskom konzervatóriu sa sformovala silná skupina hudobníkov okolo Václava Luksa, a tá potom odišla do zahraničia, väčšinou na Scholu Cantorum do Bazileja. Samozrejme, nemožno nespomenúť Teplice, kde pôsobil Marek Štrync. Chodila som do školy v Prahe a bola v kontakte s hráčmi, ktorí sa sice starej hudbe venovali, no nebola pre nich hlavnou náplňou. V určitom momente neobetovali

nevyhnutný čas a financie, aby odišli študovať do zahraničia. Rozhodla som sa pre Haag, kde v tom čase patrila výuka barokovej priečnej flauty k najlepším. Takéto štúdium je dôležité, pretože sa dostanete do medzinárodného kontextu. Pri podobnej konfrontácii človek neraď príde o ilúzie, že „vonku“ je všetko lepšie. Myslím, že máme rovnako talentovaných hudobníkov, čo nám však chýbalo, bolo potrebné penzum vedomostí o interpretácii.

Spomenuli ste, že v Prahe ste boli v kontakte s hudobníkmi, ktorí mali starú hudbu ako „vedľajšie zamestnanie“. Možno mať v súčasnosti v Čechách starú hudbu ako „hlavné zamestnanie“? Dobrá otázka. Myslím si, že už áno. Napríklad v Taliansku je veľké množstvo hudobníkov, ktorí sa venujú historicky poučenej interpretácii, no menej špecializovaných podujatí. V Čechách naproti tomu existuje množstvo festivalov a koncertných príležitostí, kde sa hudobníci i ansamblé starej hudby môžu prezentovať. Pritom takéto súbory nie sú lacné, nakolko ich väčšinou nedotuje štát. Umelec si preto musí vysklaďať príjem z domáciach koncertov, no samozrejme najviac zarobí v zahraničí. Poznám pomerne veľký okruh ľudí, ktorí sa starou hudbou užívajú bez

toho, aby museli hrať aj na modernom nástroji, pripadne robiť niečo iné.

Pravidelné a efektívne účinkovanie doma i v zahraničí predpokladá činnosť manažérov a agentúr. Je v Čechách takéto organizačné zázemie?

Hoci si myslím, že to stále nie je zabehnuté ako by malo, možno povedať, že je. Ponuka je pestrá, všetko závisí od dopytu. Dokážeme vytvoriť programy od komorných projektov až po veľké podujatia s divadlom a tancom. Napriek vysokej kvalite našich produkcií, ktorá často prevyšuje mnohé zahraničné projekty, nie sme stále v agen-tážnej činnosti dostatočne flexibilní. Ak je dosta-tok koncertov v zahraničí, príjmy dokážu utiahnuť ansámel i toho, kto sa oň stará, no je to naozaj náročné. V prípade Collegium Marianum máme dvoch ľudí, ktorí majú na starosti manažovanie súboru. Collegium Marianum je mojom srdcovou záležitosťou a vlastne ani nepočítam, že by sa mi všetko, čo do hudby investujem, vrácalo i finančne. Dôležité je, že mi to prichádza naspať v podobe nezabudnuteľných hudobných zážitkov.

V prípade podujatí v zahraničí ide viac o koncerty pod hlavičkou Collegium Marianum alebo o participáciu v rámci cudzích projektov?

Väčšinou cestujeme a koncertujeme pod značkou ▶

» Collegium Marianum. Nebránim sa však ani spoluprácam. Vždy to prináša obohatenie – hudobné i kultúrneho rozhládnu, pretože neostávame uzavretí vo vlastnom svete. Porovnávame sa so zahraničím a zistujeme, že scéna starej hudby má stále viac „medzinárodnú tvár“, a to i napriek tomu, že existuje vedomá snaha o diferenciáciu. Napríklad francúzske a nemecké súbory majú špecifický zvuk. Podľa mňa to súvisí s mentalitou a národnými vlastnosťami, o ktorých písia už barokoví teoretici. Je zaujímavé, že tieto rozdiely sú prítomné viac v starej hudbe, než v hre moderných orchestrov, ktoré dnes majú pomerne unifikovaný prejav.

■ Ked hovoríme o národných špecifických, aký môže byť vklad stredoeurópskych hudobníkov v rámci medzinárodnej scény starej hudby?

Myslím si, že veľký. Okrem iného stále disponujeme nadšením, ktoré spomínajú zahraniční umelci, keď k nám prichádzajú hrať. Hovoria: „Vy ste takí ako sme boli pred dvadsiatimi rokmi, máte tú energiu a nadšenie, udržte si to, pretože u nás to stagnuje!“ Nemyslím si však, že ide o stagnáciu, situácia „vonku“ je prosté iná. Súbory, aby sa užívili, musia byť v rovnakom „kolotoči“ ako symfonické orchestre či ansámble súčasnej hudby. Ide o určitý obchod, čo sa niekedy odrazí i na výkonoch. S vynikajúcimi podmienkami na prácu a s bezchybnými výkonomi na pódiu prichádza tiež určitá rutina, zatiaľčo u nás, na Slovensku či v Poľsku, hudobníci stále riskujú. Nemáme taký veľký honorár, tolko času, ale poviem si: „Podne na to!“ To je podľa mňa život v hudbe, naša devíza, ktorú cítí i z pódia: „Teraz sme tu, tahanéme za jeden povraz a budeme hrať ako o život.“

■ Ako sa v Čechách správajú voči scéne starej hudby štát a koncertné inštitúcie?

Myslím, že kultúrna politika v zásade nediferencuje, či ide o súbor starej hudby, symfonický alebo divadelný orchester. Je možné získať podporu na festival, prípadne cyklus koncertov, ale myslím, že by sa nemohlo stať, aby štát podporil novozaložený súbor.

■ Podporuje štát prostredníctvom grantov nahrávky? Nedávno ste vydali CD s hudbou neznámeho českého barokového skladateľa Františka Jiránka, kde účinkuje i fenomenálny fagotista Sergio Azzolini...

Ide však o vydavatelský počin Supraphonu, ktorý nie je štátnej firmou. Zdá sa mi, že s financiami na nahrávanie je to čoraz horšie. Preto si CD musíme čiastočne dotovať. Existuje možnosť uchádzať sa o sponzorskú podporu firiem, ktoré si nás z času na čas pozvú na večierok a radi chodia na koncerty, no nájsť sponzora nie je bežné. Poznám vlastne len jeden prípad, kedy bol sponzor taký zapálený pre hudbu, že podporil celú edíciu diel Jana Dismasa Zelenku...

■ Zelenka sa aj vďaka aktivitám českých hudobníkov teší veľkej pozornosti. Predpokladám, že „objavy“ ako Jiránek sa presadzujú ľahšie...

Materiálu z obdobia baroka je tolko, že by sme mohli hrať celý život niečo nové. Myslím si, že v roku 2011 je boom „objavov“ za nami. Už to nie je pre hudobníkov ani organizátorov také zaujímavé a začínajú opäť pozývať súbory starej hudby s osvedčenými „klasikami“ ako Händlov *Mesiáš* alebo Ba-

chove pašie, teda kánon. Publikum „novinkám“ príliš nedôveruje a podľa toho niekedy vyzerajú aj kritiky – „*asi neboli taký dobrý, keďže neznámy*“. Pritom u Jiránka nájdeme častokrát zaujímavejšie skladby ako je Vivaldiho štandard. To som si teraz nevymyslela len preto, že je to skladateľ, ktorému sa venujem. Povedal to Sergio Azzolini, a ten je muzikantom *par excellence*. Musím priznať, že sa mi celkom nepáči prístup „hudba je obchod“ a ak je dopyt len po známych veciach, budeme hrať len známe veci. Nemali by sme sa tým nechať strhnúť a napriek tomu, že je to často komplikované, stále objavovať niečo nové. V archívoch i interpretačne.

■ Ako sa spolupracuje s veľkým vydavateľstvom ako Supraphon?

Pred niekolkými rokmi odštartoval Supraphon projekt *Hudba v Prahe 18. storočia*, ktorý obsahuje viaceru zaujímavých titulov a najблиžšie v jeho rámci vyjde naša nahrávka Zelenku. Táto edícia je v istom zmysle „limitovaná“ tým, že ide o Prahu. Limitovaná nie je ale celkom presné, keďže v Prahe existuje v archívoch také množstvo hudby, že by sme mohli nahrávať donekonečna. Pripravujem ďalšie projekty s doteraz nenahrávanou inštrumentálnou hľadou od Reichenhauera a iných skladateľov, pôsobiacich v rovnakej kapele ako Jiránek. Za každým nahrávacím projektom musí byť osobnosť, ktorá mu verí. V našom prípade je to producent Matúš Vlčinský – starej hudbe rozumie, pretože ju študoval. Jeho zameranie a vášeň sú pre nás veľkým kladom. Bez neho by možno niektoré nahrávky nikdy neuzreli svetlo sveta...

■ Máte informácie o predaji vašich nahrávok na domácom a zahraničnom trhu? Ide o hudbu, ktorá je svojím spôsobom určená špecifickému publiku...

Na jednej strane máte pravdu, no viem, že sa napríklad predalo pomerne veľa CD *Rorate coeli – Vianoce v barokovej Prahe*. Supraphon má veľmi dobrú distribúciu v zahraničí a „hlad“ po starej hudbe a českých hudobníkoch stále existuje. Snáď sa nám to podarí ešte využiť. Už totiž neplatí, že „*to sú tí hudobníci z východu, ktorí prídu hrať za menej peňazí*“. Zahraniční umelci u nás požadujú európske honoriáre a platiť to i obrátenie. Keď ideme hrať do zahraničia, nie sme už v porovnaní s „domácimi“ platení menej ako tomu bolo ešte pred desiatimi rokmi.

■ V zahraničí sa vydavateľstvá starajú o umelcov a promujú predaj nahrávok organizovaním, resp. podporou koncertov...

To by bolo super, mohla by som to navrhnuť. (Smiech.) U nás to tak nie je, skôr sa snažia, aby sme propagovali naše nahrávky na vlastných podujatiach. Prípadne aby sme sa dohodli s festivalmi, že nám nahrávky zasponzorujú. Nie je to úplne obvyklé, ale ak majú dobré finančné zážemie, nie je to ani vylúčené. Skôr sme to teda my, ktorí musíme zháňať peniaze, aby sa niečo diaľo...

■ Tristným momentom existencie starej hudby u nás je problém kontinuitnej práce. Hranie sa väčšinou viaže len na granty a projekty v určitých obdobiah. S akou pravidelnosťou dokáže pracovať Collegium Marianum? Problém ste pomenovali presne, aj my máme „len“ projektový orchester. Našťastie koncertov počas

rokú je pomerne dosť, takže sa vídame často. Máme koncertný cyklus s podujatím každý mesiac, niekedy projekty reprízujeme, takže kontinuita hrania sa udržiava. No stretávanie sa vždy viaže na koncert alebo nahrávku. Za roky existencie sme si vypracovali určitý štýl, ktorý možno trochu súvisí s mojím nástrojom. Určitá rafinovanosť spojená s flautou dodáva aj interpretácii ansámblu iný tvar ako má napr. len sláčikový súbor. Hudobníci napríklad veľmi pohotovo reagujú na agogiku a rubatové hranie. Ideálne by samozrejme bolo stretávať sa pravidelne každý týždeň, mať vizuálnu vývoju v rámci spoločného hľadania. To je to, čo malá Musica aeterna. Spoločný zvuk vznikal na základe dlhodobej spolupráce a jednotnej koncepcie. To sa dá u nás povedať len o jadre súboru. Keď sme napríklad robili Caldaro-vo oratórium *Maddalena ai piedi di Cristo* s množstvom pozvaných hudobníkov, museli sme veľmi „zabrat“, aby sme sa dostali k zvuku, ktorý nám rezonoval v predstave.

■ Pôsobíte v barokovom orchestri vo Vroclavi, kde sa takéto teleso do istej miery podarilo vytvoriť na pôde tamojšej filharmónie...

Model, ktorý poskytuje stabilný priestor a zázemie pre prácu na skladbách pre väčšie obsadenia, ako bolo napríklad naštudovanie *Eroky* na dobových nástrojoch s Jaapom ter Lindenom, je úplne genialny a súvisí s tým, že riaditeľ spomínamej inštitúcie starú hudbu podporuje. Vo Vroclavi sme v priebehu dvoch-troch rokov našli zvuk blížiaci sa ideálu klasicistického orchestra.

■ Aký vzťah má „stará hudba“ s oficiálnymi hudobnými inštitúciami v Čechách? Na Slovensku rozhodne nemožno hovoriť o veľkej podpore...

U nás je to podobné, i keď my to až tak nepociúfujeme, pretože existujeme nezávisle od „mainstreamu“. Určite by som uvítala, keby existoval široký most, kde by sme mohli ako interpreti stretávať a našli spoločnú reč, na to však musí byť i vôle. Mám skúsenosť, že mat v súbore hudobníka, ktorý sa starej hudbe len začal venovať nie je ľahké. Historicky poučená interpretácia si vyžaduje veľké úsilie a vôle lepšie pochopiť hudbu, pričom čas je najlepsou praxou. Niekoľko môže byť virtuózom na moderných husliach, to však ešte neznamená, že môže s nami hrať. Ide o iný „hudobný jazyk“, pričom mám pocit, že niektorí „tradicionalisti“ z moderných orchestrov, možno aj vďaka akejsi ignorancii, doteraz nepochopili o čo vlastne ide. Iní s nami hrajú. Máme napríklad vynikajúceho kontrabasistu, ktorý pôsobí aj vo filharmónii. My nehráme starú hudbu preto, že je to módne a môžeme si vonku zarobiť. Ide o podstatu, ktorou je hrať dieľo čo najvernejšie. Dnes už je dávno jasné, že „autentickosť“ je fikcia, no barokový nástroj umožňuje lepšie pochopiť notový zápis, a tým aj intenciu skladateľa.

■ Hovoríme o väzbách nástroj, repertoár a štýl. V zahraničí možno už pomerne dlhú dobu sledovať snahu prenášať určité princípy historicky používanej interpretácie na moderné nástroje. Do akej miery je to možné pri flaute? Je to o tendencii na väčšine zahraničných škôl, kde existuje možnosť študovať jeden či dva roky aj druhý nástroj a získať za to kredity. Realisticky treba priznať, že nie vždy si túto možnosť študenti vyberú,

pretože majú skutočný záujem. Často sa tiež stáva, že dobrý hráč na modernom nástroji si barokovú flautu vyskúša, ale keďže mu to hneď nejde a nástroj je svojím spôsobom „obmedzenejší“, odloží ho a viac sa oň nezaujíma...

■ Ako by ste stručne opísali rozdiel medzi barokovou a modernou flautou? Ako sa tieto rozdiely prejavujú pri interpretácii?

Pre mňa je moderná flauta predovšetkým úplne iný nástroj. Je to dané aj materiálom, ktorý má bližšie k plechovým dychovým nástrojom ako k renesančnému či barokovým flautám z dreva. Rozdiely sú dané tiež kónickým vŕtaním – telo nástroja sa na konci zužuje. Moderná flauta je rovnako široko vŕtaná na oboch koncoch. Barokový nástroj má preto špecifický zvuk, charakteristické prirodzené „malovanie tónu“ sa na modernej flauti dosahuje len ľahko. Z tohto dôvodu sú spôsob a estetika tvorenia tónu pre moderného flautistu, ktorý začína hrať na barokovej flauti, tým najnáročnejším.

■ Teda nie absencia klapiek?

To je menší problém, nakolko baroková flauta sa v tomto ohľade podobá zobcovej.

■ Ako je to napríklad s hmatmi? Určite majú špecifický vplyv na frázovanie, artikuláciu, prípadne kvalitu tónu...
Vidličkové hmaty sú na barokovej flauti väčšinou slabšie a majú inú kvalitu tónu ako otvorené hmaty. Už toto predstavuje pre moderného hráča problém, pretože čo tón, to iná kvalita. Túto nedokonalosť a „nerovnakosť“, ktorá je pre mňa krásou, vníma ako zaostávanie vo vývoji. Keď však človek ovládne nástroj, zistí, že disponuje nesmiernou farebnosťou. Doslova je možné hrať „farebne“.

■ Ak tomu dobre rozumiem, potom existuje i väčšia diferencovanosť a individuálnosť v rámci interpretácie, každý hráč si musí nájsť „vlastný“ spôsob hrania...

Pri „barokových“ flautistoch existujú skutočne väčšie rozdiely pri interpretácii. Každý si musí nájsť vlastný štýl, ktorý ešte differencuje používanie rôznych typov nástrojov. Hudobník nemusí mať len nástroj od jedného výrobcu a flautu z 50. rokov 18. storočia, ale môže si v závislosti od repertoáru nájsť nástroj, na ktorom hrali napríklad Bachovi flautisti okolo roku 1730.

■ Aký vplyv majú na hru otázky ladenia?

Na tom, ako sa dnes vyrábajú kópie barokových nástrojov, vidno, že máme za sebou 19. a 20. storočie. Dochádza preto k určitej unifikácii, danej pragmatizmom výrobcov a normami dnešnej interpretačnej praxe, čo je trochu škoda. Existujú požiadavky, aby sme hrali pre moderného poslucháča dostatočne „čisto“. Aby sme dokázali hrať bezproblémovo s akýmkolvek orchestrom, musíme mať nástroj naladený na 415 Hz, v prípade francúzskeho repertoáru o pol tóna nižšie, teda na 392 Hz. Nástroje s inými intervalovými pomermi takmer nepoužívame, aby si v orchestri nemyšleli, že hráme „falošne“.

■ Iné intervalové pomery znamenajú iné rozloženie dierok? Čo to znamená „falošne“?

Tak ako hovoríte. Na dosiahnutie bezproblémovej intonácie či súhry je pri niektorých tónoch potrebné

natáčať hlavicu, prispôsobovať hmaty a podobne. Pre moderného flautistu je to náročné a na začiatku možno celkom neviď zmysel. No satisfakcia, keď to potom na skúškach či koncertoch „ladí“ a nemusí byť v strehu, či hrá čisto, je veľká. „Čisto“ znamená predovšetkým čisto v rámci dobového ladenia, teda napríklad Valottiho alebo strednotónového ladenia v prípade ranobarokovej hudby. Naštastie flauty tohto typu vznikli pred koncom 17. storočia a možno na nich hrať i repertoár 18. storočia. Prvé nástroje z francúzskych dielni boli ešte trojdielne a mali aj iné vŕtanie. V priebehu 18. storočia sa flauta rozšírila, vznikli rôzne typy, nástroj sa stal štvordielnym a zmenila sa i kvalita tónu. Ak sa chce moderný hráč adaptovať, neostáva mu iné, len zmeniť vnímanie a myšlenie a aspoň dva roky hrať len na barokovej flauti. Je to ľahké roz hodnutie, no bohužiaľ je to tak. Myslím si však, že barok možno veľmi citlivu hrať i na modernej flauti. Napríklad vo Francúzsku je mnoho hráčov, ktorí to dokážu. Tradícia vyskúšeného tvorenia tónu a nadväznosť na tradície tam zostali prítomné.

■ Predpokladám, že tradíciu zachováva školstvo. Ste iniciátorkou zaujímavého vzdelávacieho projektu, známeho ako Týnska škola. Ide o trojročné bakalárske štúdium historicky poučenej interpretácie na Pedagogickej fakulte Karlovej univerzity. Prečo pedagogická fakulta a nie AMU?

Kdesi na začiatku bola naša snaha o začlenenie starej hudby do systému vysokoškolského vzdelávania. Akreditácia tohto programu, o ktorú sme sa uchádzali pred desiatimi rokmi, sa podarila na Karlovej univerzite. Na Akadémii boli vtedy spokojní so stavom, ktorý mali, starú hudbu zastupovalo čembalo. Možno išlo aj o určitý dešpekt niektorých pedagógov a konzervativný názor, že na barokových nástrojoch hrajú tí, ktorí sa nevedia uplatniť na moderných. Spoluprácu s AMU by som privítala. Pedagogická fakulta má výhody i nevýhody. Keďže ide o učiteľské štúdium, naši žiaci museli absolvovať tiež predmety, namiesto ktorých mohli mať viac interpretácejnej praxe. Problémom bol i nedostatok financií. Preto to ludia ako napríklad pedagogička barokových huslí Lenka Koubková-Torgersen roobili viac ako poslanie než zamestnanie.

■ Aký je profil vášho absolventa?

Koncertný umelec s muzikologickým vzdelaním. Hudobník, venujúci sa starej hudbe, je súčasne muzikológom, bez toho to nejde. Vzdelanie môže získať na Katedre hudobnej vedy na univerzite alebo špeciálnymi prednáškami. Naši žiaci absolvovali nielen ako interpreti, ale ich práca musela splňať i parametre muzikologického výstupu. Výsledky svojho bádania oživili i koncertne, čo je ideálna symbióza teórie a praxe, ktorú chceme určite udržať. Jedna z našich študentiek bude pokračovať na muzikológiu, iní budú študovať v zahraničí. Niektorí sa ale tiež pragmaticky rozhodli, že budú študovať hru na modernom nástroji. Situácia dnes je iná ako pred desiatimi rokmi, vtedy sme neuvažovali, či sa starou hudbou užívime, bolo to ako poslanie.

■ Na youtube som našiel záznam vášho vystúpenia s triom PaCoRa. Ako máte vzťah k medzičasovým presahom?

Crossover mi veľa nehovorí, zvlášť ak je samoúčelný a cítiť z neho komerciu. So Stanom Palúčom sa však poznáme ešte od čias jeho hrania starej hudby v Čechách, kde svoju hrou a invenciou obohatil mnohé projekty. Takže moje účinkovanie vzniklo ako výsledok toho, že sa s niekým cítite tak dobre, až s ním chcete hrať. Myslím si, že podobné osobnosti sú prínosom aj pre starú hudbu, najmä z hľadiska invenčnosti, pretože prinášajú niečo aktuálne, súčasné a osobité. Pre mňa je zo sobnením barokového človeka, hudobníka a skladateľa, ktorý hral a tvoril zároveň.

■ Prelínanie žánrov je prítomné čoraz viac i v starej hudbe. Videl som vystúpenie, kde ste s tanecníkmi a Milošom Valentom pripravili projekt na melódie z Uhorskéj zbierky a Zbierky Anny Szirmaj-Keczerovej. Skeptik by mohol namieť, čo majú aranžovaná hudba a štýlizovaná choreografia spoľčne s ideálmi starej hudby...

Spomínané predstavenie v rámci jedného višegrádskeho projektu vzniklo už dávnejšie aj vďaka Milošovi ako spojenie folklorom ovplyvneného repertoáru stredoeurópskej provenienčie zo spomínaných zbierok so skladbami Telemanna, poznárenými vplyvmi ľudovej hudby. Miloš prišiel s „pesničkami“, ktoré upravil s ľahkosťou sebe vlastnou a tanecníci vytvorili choreografiu. Pre mňa hudba žije i v tejto podobe a je to možno dôležitejšie ako usporiadat sympózium, či sa to takto naozaj mohlo alebo môže robiť. Tento typ projektov poskytuje inšpirujúcu voľnosť. Ideálne je, keď sú hudobníci „poučení“ a dokážu narábať so zápismi invenčne a s vodusom.

■ Na Dňoch starej hudby ste sa ako sólistka predstavili s Musicou aeternou. Ako sa vám hralo so slovenskými hudobníkmi?

Ako vždy som bola nadšená. Kedysi som tu hrávala dosť často, takže na Slovensko som sa opäť veľmi tešila. Človek tu vždy nájde vynikajúcich spoluhráčov a neskazenú radosť z hudby a treba len dúfať, že sa to udrží i napriek nie najpriaznivejšej situácii. Myšlienka i duch tu stále sú a verím, že to tak ostane i naďalej. □

Jana SEMERÁDOVÁ je absolventkou Pražského konzervatória, Filozofickej fakulty Karlovej univerzity v Prahe a Královského konzervatória v Haagu (W. Hazelzet). V r. 2003 získala 3. cenu na medzinárodnej súťaži Telemann-Wettbewerb, v rovnakom roku si z prestížnej mnichovskej súťaže 16. Grosser Förderpreiswettbewerb priniesla s Monikou Knoblochovou titul laureátky. Je umeleckou vedúcou súboru Collegium Marianum, dramaturgickou cyklu Barokové podvečery a medzinárodného festivalu Letné slávnosti starej hudby. Venuje sa bádateľskej činnosti, štúdiu barokovej gestiky, deklamácie a tanca. Na svojom konte má viacero CD pre nahrávacie spoločnosti Supraphon, Deutsche Grammophon, K617 a ī. Ako sólistka vystupuje na prestížnych európskych pódiach a účinkuje so súborom ako Akademie für alte Musik Berlin, Vroclavský barokový orchester, Ars Antiqua Austria alebo modern times1800. Vyučuje hru na barokovej priečnej flauti na KU v Prahe (odbor Historická hudobná prax), vede majstrovské kurzy.
www.collegiummarianum.cz

Nad storočnicou Gustava Mahlera

Egon KRÁK

Napriek všetkému, čo sa okolo dvoch veľkých výročí Gustava Mahlera – 150 rokov od jeho narodenia vlna a storočnica jeho smrti tento rok – vo všetkých možných médiách našej neuveriteľne bláznivej doby vynorilo, pokúsim sa v týchto úvahách privelmi nevzdialť od jeho hudby. A už vopred sa ospravedlňujem, že sa to asi nepodarí. Totiž, nemôže sa to podarí, lebo žijeme vo svete, ktorý ako nikdy predtým útočí na vznešené predsavzatia, nabáda trovif a nie tvoriť, bezočivo vyhlasuje lož za pravdu a za umenie často vyhlasuje neslychané hlúposti alebo dokonca úbohý podvod. To všetko akoby nám dnes v úsilí vzdat hold veľkému hudobníkovi modernej doby príliš zastieralo pra-



G. Mahler [foto: archív]

vú podstatu, a tou je úžasná Mahlerova hudba, naplnená až po okraj úprimnosťou, túžobnými zvolaniami, vášňou a opravdivostou, hudba, ktorá možno nevonia mnohým existencialistom, behavioristom, semiotikom, materialistom (alebo všetkým tým, čo prosto neznášajú romantizmus a hermeneutiku), hudba, ktorá však stále stojí pred nami ako neuveriteľné zjavenie zo začiatku modernej doby. Akoby nás aj po sto rokoch upozorňovala na to, že svet a človek bol vtedy taký istý ako dnes. Gustav Mahler je aj sto rokov po svojej smrti obdivovaným autorom myšlienok, symbolov a obrazov, ktorých zrozumiteľnosť, náročnosť a nespochybniťne inteligentná hudobná krása sú nasmerované do budúcnosti v stave akejsi posvätnej neporušenosťi i napriek generáciám rôznorodých vykladačov. A hoci Alfred Einstein vo svojej knihe uvádza Mahlera spolu s Čajkovským ako príklad vysokej intenzity citového exhibicionizmu, pre dnešok to má význam vari len ako potvrdenie Mahlerovho nesporne romantického východiska. Neviem, ktoré hudobné svedectvo je dnes aj po sto rokoch tak do biela rozžerené ako Mahlerove hudobné vízie z *Deviatej symfónie* alebo z *Piesne o zemi*. V literatúre sa o Mahlerovi s obľubou cituje výrok berlínskeho

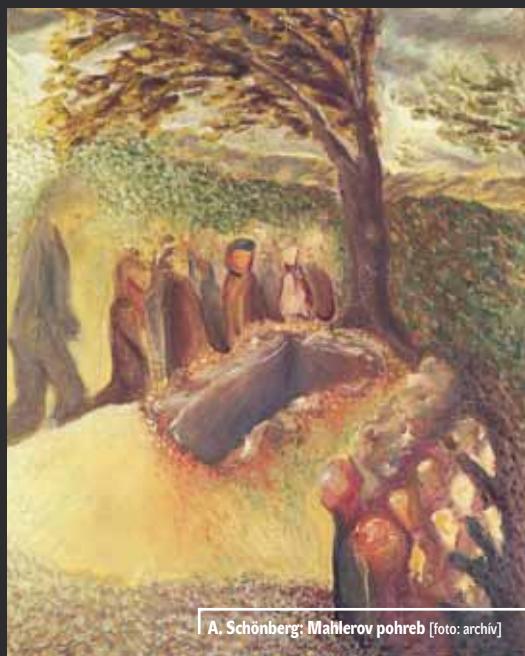
kritika Oskara Bieho z roku 1934, ktorý fascinujúco vystihuje podstavu jeho osobnosti: „*Dívam sa na jeho tvár ako na zrkadlo všetkých vášní a hrôz, ktoré nás dnes trápia väčšmi ako inokedy. Je pre mňa výrazom našej doby plnej bolesti, večného zápasu a krajnej únavy...*“

Zdá sa, že Mahler svojou hudbou zaútočil na pevnosť ľudskej duše spôsobom, aký bol dovtedy iba velmi zriedkavý – a v tomto zmysle prekonáva i gigantické masívy romantického dedičstva. Po tom všetkom, čo o Mahlerovi povedali i napísali Theodor W. Adorno, Ludwig Wittgenstein, Paul Stefan, Arnold Schönberg, Alban Berg, Bruno Walter i mnohí naši súčasníci (Henry-Louis de la Grange, dirigenti Claudio Abbado alebo Simon Rattle) sa zdá, že pre dokonalejšie pochopenie Mahlerovej hudby dnes už netreba urobiť takmer nič. Mahlerovo proroctvo „*môj čas príde*“ sa naplnilo – ľudstvo je na začiatku 21. storočia ohromené majestátom posolstva, obrovitosťou koncepcie a výrazovou hĺbkou jeho symfónii. Je pravdou, že naša doba vnútila Mahlerovi aj bombastické masové demonštrácie jeho „oslavovateľov“ v arénach, na štadiónoch, na rôznych open-air podujatiach – mnohí to nemajú radi, ale možno aj k takým činom je jeho hudba predurčená. Pripomeňme si len okolnosti pražskej premiéry *7. symfónie* alebo triumf mníchovskej premiéry *Symfónie tisícov*. Gustav Mahler so svojou extrémnou senzibilitou (Alma Mahlerová oňom hovorievala, že je s Bohom spojený telefonicky) tak vstupuje do veľkého sveta materializmu, kde ľudí, ako sa zdá, už nezaujímajú otázky konverzie, lásky, duchovnosti, altruizmu, spolupatričnosti, cti, morálky a priateľstva. Apoštol hudby káže neznabohom a materialistom o kráse duchovného života a hrôze smrti. (Predobrazom tohto výjavu dneška je kázeň sv. Antona Paduánskeho rybám v jeho *2. symfónii*.)

Gustav Mahler žil v dobe, ktorá mala tiež svoje úzkosti, sociálne neistoty a hrôzy, ale kým neprišla 1. svetová vojna, po nej nacistické peklo (likvidácia „Entartete Kunst“ sa v porovnaní s koncentračnými tábormi zdá byť malichernosťou...) a bolševické barbarstvo, hodnotové a spoločenské rámce neohrozenovali samotnú podstatu umenia tak ako teraz. Monarchisticko-buržoázna Viedeň sa sice vedela pohoršiť nad všeličím (pripomeňme napríklad Klimtové spoločenské peripetie), no bolo to kultúrne prostredie, kde si ľudia prirodzene vážili vzdelanie a panovalo v nej povedomie o tom, čo je skutočne dobrým umením. Od Bruna Waltera vieme, aké boli vtedy nároky a kritériá na koncertnú a opernú prevádzku. Najosvetenejšie 20. storočie však so sebou prinieslo okrem vojen aj osudové rozdelenie sveta, v akom sa na dlhé desaťročia presadili anticivilizačné hnutia, ktoré okrem ničenia, pojíždania, rasovej nenávisti a vyvražďovania zneuctili ešte aj zmysel človeka pre povinnosť, profesionalitu, kvalitné umenie a úctu k tvorivosti. Ani dnes, sto rokov po smrti Gustava Mahlera, sa nezdá, že by ľudstvo výrazne pokročilo v akýchkoľvek humánnych ukazovateľoch. Veľká časť sveta, vrátane toho nášho malého kúска v strede Európy, má obrovské spoločenské a hodnotové problémy. Pre mnohých je to všetko, ziaľ, signálom k rezignácii. Niet predsa času zaoberať sa nejakým umením, keď stále toľko ľudí hladuje a umiera, keď vojny sú na dennom poriadku a politika je takmer výlučne v rukách technokratov, zbohatlíkov alebo bezohľadných dobrodruhov. V tomto svete je tažko predstaviteľné, že by Mahlerove nástojčivé hudobné výkriky oslovili také množstvo ľudí, aké by bolo potrebné, aby sa spoločnosť a život človeka v nej stali lepšími a dôstojnejšími.

To, čo je potrebné pri Mahlerovej storočnici obzvlášť pripomenúť, je požehnanie pre našu dobu v podobe jeho nezničiteľného romantizmu. V tom zmysle, že je to hudba o ľudskej duši a jej životnom smerovaní v tom najhlbšom a najúprimnejšom význame slova. Aj napriek tomu, že Ludwig Wittgenstein to svojho času takto nevidel

a s dešpektom utrúsil o Mahlerovi kadečo, pochybujuč napríklad, či sa dokázal ako symfonik vyrovnáť s veľkým odkazom európskeho hudobného dedičstva. Wittgenstein však ostal v tomto postoji osamotený, pozoruhodne bezradný v posudzovaní emocionálnych významov a hudobných kvalít Mahlerovej hudby. Má tátó nezničiteľnosť romantizmu znamená, že i desivé polohy hudobného progresu a nenapodobiteľne nový tón *Deviatej symfónie*, ktorá prenasledovala Albana Berga po celý život, sú s týmto „romantizmom“ neoddeliteľne spojené? Áno, určite, a možno práve preto je definovanie progresívnych javov v Mahlerovej hudobnej syntaxi ešte stále problémom. Možno „neskrotil divú zver“ – ako svoje pochybnosti metaforicky formuloval Wittgenstein – v oplotenej zoologickej záhrade romantizmu, pretože sa celý život hnal po nekonečnom safari v nepreskúmanej krajine zvukov a namiesto krotiteľa sa stal objaviteľom. Vieme, čo po jeho objavoch nasledovalo – Debussyho veľké inovácie, viedenský expresionizmus a „Nová vecnosť“, poľská škola, povojsnová avantgarda Stockhausen, Eimerta a Bouleza, Nono, Berio, Crumb, východoeurópski lineárni adagioví hypnotici, minimalisti, elektroakustické, computerové „live electronic performances“... Ak dnes počúvame alebo čítame Lutosławského, nevdojak sa tešíme, že aleatorické formácie (ktoré ešte aj dnes mnohým naháňajú strach v podobe akéhosi studeného reliktného žiarenia konštruktivizmu)



A. Schönberg: Mahlerov pohreb [foto: archív]

vôbec neznamenali zánik harmónie. Ešte viac to pocítimo pri Lucianovi Beriovi, ktorého *Symfónia 1968* alebo *Continuo* (1990) priam hýria nádherou farieb a harmonických zmien. Procesualita, harmónia a orchestrálne farby Mahlerových posledných skladieb nadľho

určili cesty symfonickej fantazmagórie hudby 20. storočia. Ale nielen to! Ako povedal kedy Arnold Schönberg, už v 1. symfónii *D dur* nájdeme prakticky všetko, čo sa potom stalo smerodajným pre jeho neskôr symfónie. Technika kvázi obrazového strihu v smútočnom pochode, keď sa akoby spoza rohu vyenorí dedinská kapela, takmer kubistické priestorové rozfázovanie gradačných plôch, rozpad procesu pred očakávanými závermi alebo atrofia celých úsekov bez návratu, absencia katarzie, extrémne *desolato* spolu s frenetickým *appassionatom*... Mahlerove inovácie nachádzame hlboko v jeho hudobnej syntaxi zrástené s atribútmi nezničiteľného romantizmu, lebo to bola matéria, estetika a koncepcia onej doby. Ak symbolicky považoval Dostoevského za dôležitejšieho ako kontrapunkt, nemožno sa diviť, keď mladý Webern odpovedá, že oni majú Strindberga. Kto vie, možno pri dvestoročnici, ktorú raz budú

oslavovať naši potomkovia, dôjde k reinterpretácii a prehodnotení Mahlerovho romantizmu v súlade s novou historickou skúsenosťou, ktorú my dnes ešte nepoznáme. A možno sa z nezničiteľného zmení na neznesiteľného. To sa však my už nedozvieme.

KONVERGENCIE

18 - 25 SEPTEMBER 2011 | FESTIVAL KOMORNEJ HUDBY | BRATISLAVA

18.9.2011 | DÓM SV. MARTINA

19:00 CELLO COLOSSEUM | GREGORIANA
BACH | ŠČEDRIN | IRŠAI | PÄRT
LUPŤÁK | ADORJÁN (HU) | BRCKO
GÁL | LONGAUEROVÁ | MUCHA
RÁCZ | HURAYOVÁ
GREGORIANA

22.9.2011 | DESIGN FACTORY

19:00 ZABUDNUTÍ ROMANTICI
KORNGOLD | ELGAR
DORIC STRING QUARTET (UK)
KARŠKO (SK-CR) | LUPŤÁK | VARÍNSKA

21:00 MORE INITIAL EPILOGUES
M. SKUTA | MÜTTER (AT)

23.9.2011 | DESIGN FACTORY

18:30 MADE IN GREAT BRITAIN
HAYDN | BRITTEN
DORIC STRING QUARTET (UK)
REDINGTON | STONE
TANDREE | MYERSCOUGH

20:00 OD PIESNE K TANGU
MENDELSSOHN | PIAZZOLLA
KARŠKO (SK-CR) | SVETLÍK | ZWIEBEL
LUPŤÁK | N. SKUTA | LENKO

22:00 ASQUESTS | JAZZ
HERÁK | VAŇOÚČEK
BRUNEEL | LOBO

24.9.2011 | DESIGN FACTORY

15:30 ORCHESTRIÓN
KONCERT PRE DETI A RODIČOV
ŠILLER A HOSTIA

DESIGN FACTORY OPEN AIR

20:00 JANA KIRSCHNER |
KRAJINA ROVINA
& AFTERPHURIKANE

25.9.2011 | DESIGN FACTORY

18:00 UHROVSKÁ ZBIERKA |
UHROVEC 1730 |
KEĎ SA PÁNI ZÍŠLI...
SOLAMENTE NATURALI

ROZHOVORY O HUDBE PRED KONCERTAMI | 22.9. o 18:30 | 23.9. o 18:00 | 25.9. o 17:30

WWW.KONVERGENCIE.SK

Kultúrne leto a Pravda Slovenska Bratislava 2011

BKIS PROSTREDOK SPOLEČENSTVIA

BRATISLAVA

HLAVNÝ PARTNER

Zapadoslovenská energetika

PARTNERI

Radisson HOTELS & SUITES
SLOVENSKA
A Radisson Hotel Group Company

MEDIALNÍ PARTNERI

in.ba

VSTUPENKY

ZMENA INTERPRETOVÁ PROGRAMU VÝHRADNE

Kurt Weill po 85 rokoch v Semperovej opere

Kurt Weill, ktorý pochádza zo svetoznámeho mesta Bauhausu, z Dessau, bol práve čerstvým absolventom kompozície u Engelberta Humperdincka a Ferruccia Busoniho v Berlíne, keď dosiahol ako 26-ročný prvý velký úspech: na scéne dráždanskej Semperovej opery bola v roku 1926 premiérována opera *Protagonista*, jeho prvé hudobno-javiskové dielo. Vtedajší generálny hudobný riaditeľ opery Fritz Busch mal štastnú ruku, siahol po



Orlando Niz (Dick McGann) a Gala El Hadidi (Mae Jones) [foto: M. Creutziger]

diele mladého skladateľa, ktorý krátko nato zaujal svoju ďalšou tvorbou operné scény v Berlíne a Lipsku – Žobráckou operou (*Dreigroschenoper*) a operou *Vzostup a pád mesta Mahagonny* (*Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*). V roku 1933 bola uvedená v Lipsku, Magdeburgu a v Erfurte ďalšia Weillova opera *Strieborné jazero* (*Der Silbersee*). Všetky tri diela boli však o krátkej čas z dramaturgického plánu vyškrtnuté a Kurt Weill sa stal priam za noc nežiaducim skladateľom, „kultúrnym boľševikom“ a zaradil sa k stále rastúcej mase rasovo prenasledovaných občanov Tretej ríše. Tridsaťtričný umelec však zavčas pochopil politickú hrozbu nastupujúceho nacizmu a Nemecku ukázal chrbát. Spočiatku žil v Paríži, od roku 1935 v USA. Do vlasti sa už nikdy viac nevrátil. Do roku 1945 bolo uvádzanie jeho tvorby na nemeckej pôde zakázané, potom sa jeho populárne piesne a šansóny, ako i produkty jeho legendárnej spolupráce s Bertholdom Brechtem začali postupne opäť objavovať na javiskách. Na inscenáciu jeho hudobnodramatických diel, Weillovo tvorivého fažiska, si však bolo ešte treba počkať.

Kurt Weill bol jedným z mála exulantov, ktorí sa vedome prispôsobil Amerike, ako máloktoj z európskych hudobníkov uspel vo svojej profesii a zaznamenal veľké úspechy. V roku 1937 bola v New Yorku uvedená jeho biblická opera *The Eternal Road* s textami Franza Werfela, v tom istom roku nadviazal kontakt s Hollywoodom a úspešne komponoval hudbu k viačerým filmom, v roku 1938 vznikol jeho prvý americký hit *September-Song*, v roku 1941 prerazil na Broadwayi svojím muzikálom *Lady in the Dark* (inscenácia zažila 467 repríz!), svojou masovou kompozíciou *We Will Never Die* upozornil v roku 1943 americkú verejnosť

na holokaust. Napokon uskutočnil svoj sen, v Adelphi Theatre na Broadwayi etabloval v roku 1947 dielom *Street Scene* nový hudobno-dramatický subžánier, ktorý kritika nazvala (prvou) americkou operou. Novinka bola znova úspešná, na Broadwayi sa hrala 148-krát, okrem toho bola vzápätí viackrát uvedená koncertne. Autor predlohy a libreta Elmer Rice, nositeľ Pulitzerovej ceny, umiestnil dej do nájomného newyorského bloku chudobnej ulice Manhattanu, ktorého realistická, zo života vystrihnutá dráma sa odohráva na horúcej letnej ulici od večera do druhého dňa popoludní. Sujet je tak mnohovrstvový, ako sú rozdielni i obyvatelia domu žijúci svojimi dennými starosťami, láskou, smiechom, smút-kom, radosťami z malého šťastia, narodením dieťaťa a napokon i vraždou pre neveru. Podobne viacvrstvová je i Weillova, moderným sentimentom a espitom presýtená hudba. Vynikajúci hudobník Weill čerpal z nahrávok blues z Harlemu, z pozorovania detských hier so spevom na newyorských uliciach, jeho štýl pripomína raz Puccinihu, inokedy jazzových hudobníkov, ale i ludové hudobné divadlo. Jeho hudobná reč a celková koncepcia diela sa zámerne niesli v intenciach estetiky broadwayských divadiel. Weillovo dielo teda nie je štandardnou operou v zmysle pokračovania v európskej opernej tradícii, skladateľ vedel, že pre tú by v USA našiel iba hŕstku záujemcov. Bez nadbiehania komercii mu išlo hlavne o to, aby jeho novému umeleckému dielu návštěvníci porozumeli. *Street Scene* je teda akýmsi (vydaným!) mixom opery, muzikálu a revue, syntézou, na ktorú si treba (v Európe) zvyknúť. 19. júna 2011 sa uskutočnila novodobá dráždanská premiéra *Street Scene* na javisku Semperovej opery a samotný autor sa tak do tohto divadla vrátil po 85 rokoch. Inscenácia sa niesla dôsledne v intenciach Weillovo zámeru. Na javisku sa predvádzalo pestré a z väčšej časti kvalitné divadlo oslovujúce dámy i páнов vo večerných toaletách i náhodných turistov, ktorí získali vstupenky na predstavenie v poslednej minúte... Scénu tvorila kvázi paneláková fasáda, ktorá dala nahliadnuť do životných pomerov rôznych rodín, otvárajúce a zatvárajúce sa žalúzie súviseli s citovými polohami hrdinov, s ich vnútornými trápeniami, túžbami či ilúziami. Namiesto recitativov použil Weill hovorené dialógy podfarbené orchesterom, pospájal nimi árie, duetá, ansámblové výstupy, tance a songy, ktorých texty pochádzajú od známeho černošského básnika Langstona Hughesa. Na scéne vystúpilo vyše 30 rôznych spevácky i herecky svojrázne kreovaných postáv (dalо to i trochu námahy, kým sa v nich človek zorientoval) a spolu s nimi sa publikum vydalo na vzrušujúcu divadelnú cestu drobných i vygradovaných zápletiek, pestrej a temperamentnej hudby, videoprojekcií a rozličných scénických efek-

tov. Obsadenie jednotlivých postáv spočívalo bez výnimky na domácich umelcoch, z ktorých spomeniem aspoň **Sabine Brohmovú**, **Caroline Ullrichovú**, **Sama Kaplana** a mimoriadne vydané (a absolútne prirodzené) výstupy členov detských zborov Semperovej opery a dráždanskej operety. Pod precíznym vedením dirigenta **Jonathana Darlingtona** skvelo muzicírovala renomovaná **Sächsische Staatskapelle Dresden**. A hoci estetická orientácia tohto svetoznámeho orchestra sa pohybuje v iných súradničiach ako weillovská americká poetika, práve poňatie, interpretácia a výkon tohto interpretačného tandemu boli tým najsilnejším elementom predstavenia na scéne Semperovej opery.

Volba Weillovho hudobnodramatického opusu 85 rokov od premiéry jeho prvej opery v Dráž-



danoch je dramaturgickým počinom, ktorý si zaslúží širokú a intenzívnu kultúrno-umeleckú rezonanciu. A samotné predstavenia sa skutočne opäť zažiť. Navyše, *Street Scene* je jedným z posledných Weillových diel, autor zomrel ako 50-ročný v New Yorku v roku 1950 uprostred práce nad muzikálom *Huckleberry Finn*. V súvislosti s uvedením *Street Scene* v Dráždanoch ostáva jediná kuriózna otázka: prečo nezaznelo dielo v Semperovej opere v originálnom anglickom jazyku, ktorý Kurt Weill používal od čias odchodu z Nemecka dokonca aj v tej najprívätnejšej korešpondencii? *Street Scene* sa tu uvádzza v nemeckom preklade Stefana Troßbacha so simultánnymi titulkami – v nemčine!

Agata SCHINDLER

Kurt Weill: Street Scene/hudobné naštudovanie: Jonathan Darlington/rézia: Bettina Bruinier/scéna: Vokler Thiele/kostýmy: Mareile Krettek/choreografia: Carla Börner-Spiewok/účinkujúci: Sabine Brohm, Markus Marquardt, Carolina Ullrich, Gerald Hupach, Simeon Esper, Susanne Plasmann, Hans-Joachim Ketelsen, Roxana Incontrera, Aaron Pegram, Anna Maurrant, Orlando Niz, Gala El Hadidi a i./Semperova opera Drážďany, premiéra 19. 6.

Opera na Zámockých hrách zvolenských

Medzinárodný operný festival, 23. júna – 2. júla, Štátnej opera Banská Bystrica, Zvolen

Náš jediný letný operný festival, ktorý hostí Zvolenský zámok, otvoril tohto roku svoje brány už po 38. raz. S príspevkom Ministerstva kultúry a s nevelkou podporou sponzorského zázemia sa mu každoročne darí uviesť niekoľko operných predstavení, zväčša z domácej produkcie Banskobystrickej opery, ozdobených účasťou renomovaných zahraničných sólistov a okrem toho ponúknutí koncertné naštudovania menej známych titulov talianskeho belcanta, tak isto za účasti atraktívnych vokálnych hviezd. Bonusom tohto ročného festivalu bolo hostovanie zahraničného operného súboru, Krakovskej opery.

Trochu studený *Nápoj lásky*

Už tradične otvára opernú časť festivalu Zámocké hry zvolenské jej hlavný usporiadateľ, banskobystrická Štátnej opera, poslednou premiérou sezóny. Tá uplynulá sa v stredoslovenskej metropole niesla v znamení divácky atraktívnych titulov. Avšak to, čo by v inom divadle signalizovalo dramaturgickú pohodlnosť a neochotu riskovať, v Štátnej opere vyvážajú ambiciozne projekty, ktoré v posledných rokoch v jej dramatúrgii dominovali. Po objaviteľských činoch na poli predverdirovského belcanta, mladého Verdiho či neznámeho verizmu pribudli tak aktuálne do repertoáru (popri operete *Vojvodkyňa z Chicaga*) dve stálice operných javísk – Pucciniho *Maddama Butterfly* a Donizettihho *Nápoj lásky*. No kým prvá z nich sa do histórie divadla zapíše vďaka mimoriadne vydarenej inscenácii mladej hostujúcej režisérky Barbary Klimovej pozitívne, *Nápoj lásky*, poslednú premiéru sezóny, naservírovala publiku režisérka a interná dramaturgička súboru **Lenka Horinková** pristudéný.

Problematické bolo už samotné uchopenie operného príbehu v zmysle rekonštrukcie principov commedia dell'arte. Gaetano Donizetti a libretista Felice Romani sa sice renesančnou komédiou a jej typmi inšpirovali (najmä v postave mastičkára Dulcamara, ktorý má voľnejší predobraz v Dottorem), avšak ich buffa má bližšie k talianskej ľudovej hudobnej komédií. Popri množstve komických situácií v nej nechýbajú ani miesta plné vrúcneho citu a emócií, ktoré si nezaslúžia ironické spochybnenie. A práve absencia kontrastu medzi grotesknými a lyrickými miestami je slabou stránkou Horinkovej inscenácie i príčinou istého chladu, vanúceho z nej aj napriek živým farbám kostýmov a idylkej scéne.

Všetci protagonisti inscenácie vrátane ústrednej sólistickej štvorce mali na tvárich masky. Insenátori tak jednoznačne pomenovali typy, ktoré herci predstavujú, no na druhej strane im tým upreli právo na život: na maskovanej tvári nevidno mimiku, emóciu, charakter, je mŕtva. Výhrada smeruje najmä k postavám, ktorých citový svet prechádza v priebehu dejavy vývojom, teda k Adine a Nemorinovi. Nemorino v obleku inšpirovanom šašovským úborom (velký biely plisovaný golier, široké plecia kabátca, „vo vode merané“ novávica, rôznofarebné topánky i ponozky) pôsobil aspoň patrične tragikomicky. Adina však zásluhou kostýmu (lesklé, volánové smaragdovo-zelené šaty zdobené mašličkami v štýle Kolombín), zložitej prikrývky hlavy, ale

aj pohybového stvárnenia asketicky sa obmedzujúceho na dookola opakovany stylizovaný pohyb rúk (prečo práve táto jediná postava konzistentne používala herecký prostriedok renesančnej komédie?), bola vyslovene studená. Kto však, možno v záverečnom duete, v ktorom sa milujúce srdcia šťastne spoja, sa je strojenosť zlomila... To sme však nemali možnosť zistíť, pretože zámocké predstavenie štvrtuhodinu pred koncom rozohnala búrka. Kostým, ktorý najprílihavejšie vystihol charakter postavy, sa ušiel napokon domýšľavému Belcoremu, dôstojníkovi v bielej uniforme ovesanej metálmi s čiapkou ozdobenou pávím perím. Paradoxne najmenej humoru ostalo výtvarníkovi pre hybnú postavu Dulcamaru, ten si musel vystačiť s vypchátnym bruchom. Zboristky v honosných saténových šatách považujem zasa vo vzťahu k príbehu za zavádzajúce, kedže reprezentujú nižší sociálny status ako bohatá statkárka Adina.

Nositelom humoru (hoci stále v duchu zjednodušujúceho princípu „hráme sa na divadlo“) je v bystrickom *Nápoji lásky* popri kostýnoch a maskách aj scéna. **Jerguš Opršal** ju postavil z plýtkych drevených panelov pripomínajúcich výkladné skrine. V jednej z nich smúti Nemorino, v protíľahlej si číta Adina, v ďalšej plagát oznamuje: „Tu bude taverna“. Záhadu iného posteru, hľasiaceho, že „o 25 minút začíname“, má vtipné rozuzlenie: skrýva sa pod ním sústava sklenených fľašiek s jednotlivými ingredienciami, ktoré hadičkami ústia do nádoby s čarovným elixírom. V druhom dejstve sa vo výkladoch objavujú počímaná školská tabuľa, detská hojdáčka či stoličky a slnečník v tvare muchotrávok.

Opršalovu scénu režisérka zaľudnila nielen zborom, ale aj tanečníkmi, kaukliami a mímami – jednoducho komediantskou spoločnosťou, aká ku commedii dell'arte patrí. O humor na scéne sa postarali i Belcoreho vojaci pohybujúci sa na javisku ako kohúti na smetisku, ale najmä dvojica tanečno-pantomimických postáv Kolpolter (Pantalone) a Sluha (Harlekýn). Jeden sa podlizuje Dulcamarovmu, zvlečenými gestami ohlasuje jeho vystúpenie a inkasuje vstupné od zákazníkov (občas aj bez ich vedomia). Druhý, s pankerským účesom a dlhým nosom, ktoré mu dodávajú vtáčí vzhľad, sa všetečne vtiera v sade, kde sa niečo deje, a príležitostne oblažuje prítomné dámy svojou pozornosťou. Ako sa to však v prípade podobných dokomponovaných, dynamiku dejavy povzbudzujúcich postavičkách stáva, aj tu išla ich aknosť občas na úkor prehľadnosti

deja. Takže paradoxne nadmiera akcie časom pôsobia nudne.

Chlad vyplývajúci z režijného poňatia diela neboli jediným inscenačným mankom predstavenia, podobnou chybou krásy trpelo aj hudobné naštudovanie. Koncepcia **Igora Bullu** bola pomere suchopárná, využívala len obmedzené spektrum temp, chýbala jej pulzácia, ľahkosť, nadhľad, radosť z muzicírovania. Aj orchester pod Bullovým vedením hral o poznanie slabšie než sme si v ostatnom čase v Banskej Bystrici zvykli. Zo sólistického kvarteta premiéry najvýraznejšie uspokojil host z košického Štátneho divadla **Marián Lukáč**. Je veľmi muzikálnym interpretom, ktorý sa rovnako pohodlne číti vo vláčnej kantilene ako v temperamentných pochyblivých kaskádach, jeho príjemne sfarbený materiál je vo všetkých polohách znelý a vyrovnaný. Z domáčich sólistov podal najkomplektnejší výkon **Dušan Šimo**. Vrúcnym lyickým tenorom má k donizettiovskému štýlu blízko, hoci ho čiastočne hendikepujú menší objem materiálu a nedostatočná sebaistota v najvyššej polohe. Do vďačnej postavy Belcoreho angažovalo divadlo čerstvého absolventa VŠMU **Aleša Janigu**. Spevácky i herecký prejav mladého speváka však zatiaľ limitujú nedostatočné profesionálne skúsenosti. Domáca sólistka **Katarína Perencseiová** (Adina) a priori nie je vhodným vokálnym typom pre belcantovú literatúru. Jej soprán je znelý, nemá rešpekt ani pred najvyššou polohou, ale nadbytočné vibrato a chladná farba bez potrebnéj mäkkosti a vrúcnosti ho predurčujú skôr pre subrenné operetné party.

Aj napriek menovaným výhradám sa dá predpokladať, že banskobystrický *Nápoj lásky* si svojho diváka nájde. Pri hľadaní by mu mala napomôcť i skutočnosť, že dielo neznie – ako sa na našich javiskách v posledných dvoch desaťročiach stalo zvykom – v talianskom origináli, ale v ľrečitej slovenčine.

Michaela MOJŽIŠOVÁ

Gaetano Donizetti: *Nápoj lásky*/ hudobné naštudovanie: Igor Bulla/rézia: Lenka Horinková/scéna a kostýmy: Jerguš Opršal/zbormajster: Ján Procházka/Katarína Perencseiová (Adina), Dušan Šimo (Nemorino), Aleš Janiga (Belcore), Marián Lukáč (Dulcamara) a i./ Štátnej opera Banská Bystrica/Zvolenský zámok, premiéra 23. 6.

Dvakrát Puccini a vokálne soirée

Medzi premiérou banskobystrického *Nápoja lásky* a záverečnými dvoma opernými produkciami s renomovanými zahraničnými sólistami tvorili strednú časť Zámockých hier zvolenských predstavenia Pucciniho opier *Madama Butterfly* a *Tosca* a vokálny koncert.

Domácu, bystrickú *Madama Butterfly* slovenská operná kritika po jej marcovej premiére vyhľadala unisono predovšetkým pre réžiu **Barbary Klimovej**. Hoci na nádvorie Zvolenského zámku sa ju nepodarilo preniesť v celkom autentickej podobe, ešte stále zostala divadelne mimoriadne účinnou, invenčnou a pútavou, vyvracajúc tak tvrdenia, že sa v tomto priestore nedá robiť operné divadlo. Dobrý dojem potvrdila aj orchestrálna zložka, pričom k poňatiu **Mariána Vacha** možno povedať, že sa v tempách pomerne líši od kedysi veľmi cenenej bratislavskej koncepcie Tibora Frešu. Ku kvalitným domácim interpretom – **Petrovi Schneiderovi** (Goro), **Zoltánovi Vongrejovi** (Konzul) a **Michaele Šebestovej** (Suzuki), ktorá zanechala skvelý dojem vďaka svojmu krásnemu zamotovému vokálnemu materiálu, ale i absolútne vyrovnanému speváckemu výkonu, pribudli do hlavných úloh dva zahraniční hostia. Pretrvávajúcu módu obsadzovať do úlohy Cio-Cio-San japonské speváčky dokumentovala sopranistka **Kikuko Teshima**. Hoci sa v priebehu predstavenia nevyhla drobným zakolísaniam a jej tón neznel vo všetkých polohách rovnako kvalitne, jej kreácia svedčila o nespornom speváckom profesionálizme. Dôkazom toho boli klúčové miesta partitúry, na ktoré sa umelkyňa dokázala sústrediť a podať ich sugestívne a vokálne efektne (napr. strhujúci moment „*mi ha scordata*“). Autenticky pôsobila podľa očakávania i herecky. Argentínsky tenorista **Raúl Gabriel Iriarte** (Pinkerton) spieval vyrovnané, disponoval farebne jednoliatym tenorom, no závažným hendikepom bola malá nosnosť hlasu, ktorý sa ľahko presadzoval cez hutný pucciniovský orchester. Azda preto nezarezonoval ako vrchol predstavenia finálny duet z prvého dejstva (tenorista v ňom navyše namiesto bežne spievanej vysokého „c“ volil nižšiu, i keď autorsky originálnej alternatívu), ale skôr „kvietinový“ duet Cio-Cio-San a Suzuki.

Polorecitál maltskej sopranistky **Lydie Caruany** s klavírnym sprievodom **Daniela Buranovského** mal mimoriadne vysokú návštevnosť. Vo svojej vlasti vysoko cenéná speváčka, ktorá v minulosti účinkovala po boku takých hviezd ako Carreras, Bocelli či jej krajan Calleja, mala tentoraz za vokálneho partnera mladého slovenského tenoristu **Ondreja Šalinga**. Umelkyňa preukázala interpretačnú rutinu a predovšetkým výrazovo-interpretačné kvality. Jej hlas už nezniesie celkom sviežo a príliš vibračné vysoké tóny často nie je možné ani presnejšie intonačne identifikovať. Príliš náročný a široký sa zdal i repertoár, s ktorým sa prezentovala: siahal od odboru subretného (Mozartova Despina) cez lyricko-koloraturný (Donizettih

Norina a Adina), lyrický (Gounodova Marguerite) až po party dramatickej koloratúry (Bellinho Norma) a dramatického veristickejho štýlu (Catalaniho Wally). Ondrej Šaling sa predstavil s áriami odboru tenore leggero (Mozartov Ottavio, Donizettiho Tonio) i lirico (Gounodov Faust, Verdiho Vojvoda z Mantovy). K dobru mu treba pripisať, že spieva čisto, snaží sa o dynamické nuansovanie a nemá problémy vo vysokej tesítúre, ktorá je však užitočne viac otázkou sily než hravosti. Menšia



Madama Butterfly: K. Teshima a M. Šebestová [foto: I. Bireš]

farebná príťažливosť hlasu, chýbajúca mäkkosť tónu a gracióznosť prejavu, ako i ľahkosť s príznačnými štýlovými finesami ho však v budúcnosti predurčujú skôr k inému typu úloh, než s akým sa aktuálne predstavil na zvolenskom festivale a aký napokon v ostatnom čase spieva i na svojej materskej scéne.

Pred predstavením Pucciniho *Tosky* v podaní Krakovskej opery som rozmyšľal, či sa Poliaci vyberú cestou tradície (na spôsob Zeffirelliho) alebo obrazoborectva (ako to pred časom v Prahe urobil Morávek). Slovenský režisér pôsobiaci v Poľsku **Laco Adamik** však išiel dôsledne v intenciach hesla, že na javisku máme vidieť to, o čom sa hovorí v librete a o čom vypovedá hudba. Jeho *Tosca* bola teda dôsledne realistická (pre „modernistov“ možno až veľmi) a hrala sa na javisku s minimom scénografických prvkov, z čoho očividne profitoval pohyb účinkujúcich. Hlavnou devízou predstavenia bola však dôsledná adaptácia inscenácie do priestorov zvolenského hradného nádvoria. Režisér využil bočné vchody do zámku po okrajoch javiska raz ako kaplnku Attavanti v prvom dejstve a neskôr ako mučiareň v druhom dejstve, pavlač nad javiskom bola zasa miestom, kde vrcholilo v prvom dejstve *Té Deum*, a na konci opery nahrázala hradby, z ktorých sa Tosca vrhá do vĺn Tiberu, na zadnú ochodzu umiestnil režisér spievajúceho pastierika a kantáta s Toskou v druhom dej-

steve zaznela počas vypočúvania Cavaradossiho z hradných siení cez otvorené okná. Dirigent **Andrzej Straszynski** zdôraznil v partitúre skôr lyrický tón než dramatický nerv, jeho koncepcia mala s Vachovou *Madama Butterfly* spoločnú prevahu pomaľších temp a snahu o vybrúsenosť detailov. No kým pod taktovkou banskobystrického dirigenta hudobný tok nestrácal plynulosť a napätie, v *Toske* pôsobil pomerne rozdrobene. Speváckou jednotkou predstavenia bola sopranistka **Magdalena Barylak**, ktorej *Tosca* bola pomerne dramatická s priam callasovskými tónmi v úvodnom „*Mario, Mario, Mario*“. Zavše jej však niektoré tóny zazneli ostrejšie, no čestne sa vysporiadala tak s požiadavkami výrazového spevu, ako i náročnou vysokou polohou parti. Škoda, že jej slávnu *Vissi d'arte* dirigent „pokazil“ extrémne pomaľým tempom. O triedu slabší bol predstaviteľ Cavaradossiho **Tomasz Kuk**, ktorý nevynikal ani farbou, ani schopnosťou legatového spevu, a napokon aj po výrazovej stránke bol pomerne chladný. Všetko sa pokúšal spevák zachrániť silnými, dlho držanými vysokými tónmi, ktoré však pôsobili v kontexte s jeho celkovým vokálnym prejavom nesúrodo a neadekvatne. Sklamaním bol i výkon basistu **Przemysława Fireka**. Jeho Scarpia nemal vokálnu frázu, mal problém podržať akýkolvek tón a celkovo možno skôr hovorí o parlande než o speve. V menších úlohách upozornili na seba predstaviteľ kostolníka **Volodymyr Pankiv** a sopranistka **Kamila Medrek-Žurek** skvelo imitujúca naturálny detský spev v sóličku Pastierika. Zo zborových výjavov vyšlo lepšie finále prvého dejstva, kedy spomínaná kantáta bola sice zaujímavo poňatá režijne, no po hudobnej stránke vyznela intonačne i rytmicky dosť rozpačito. Napriek všetkým výhradám je však nesporným pozitívom, že sme po rokoch mali možnosť na zvolenskom nádvori vidieť aj iný než domáci banskobystrický súbor.

Vladimír BLAHO

Giacomo Puccini: *Madama Butterfly*/dirigent: Marián Vach/rézia: Barbara Klimo/Kikuko Teshima (Cio-Cio-San), Michaela Šebestová (Suzuki), Raúl Iriarte (Pinkerton), Zoltán Vongrey (Sharpless), Peter Schneider (Goro), Martin Popovič (Jamadori), Ivan Zvarík (Bonzo) a d./Štátnej opera Banská Bystrica/Zvolenský zámok, festivalové predstavenie 27. 6.

Operné perličky/Lýdia Caruana (soprán), Ondrej Šaling (tenor), klavírny sprievod: Daniel Buranovský/Zvolenský zámok, koncert 28. 6.

Giacomo Puccini: *Tosca*/dirigent: Andrzej Straszynski/rézia: Laco Adamik/Magdalena Barylak (*Tosca*), Tomasz Kuk (Cavaradossi), Przemysław Firek (Scarpia)/Krakovská opera, Chlapčenský zbor Krakovskej filharmonie/Zvolenský zámok, festivalové predstavenie 29. 6.

Festivalový objav a divácka istota

Po sérii koncertných uvedení raných opier Giuseppe Verdiho (*Bitka pri Legnane, Alzira, Lombardania, Zbojníci, Giovanna d'Arco*) a Normy Vincenza Belliniho načrela dramaturgia Zámockých hier zvolenských v ich poslednom ročníku do klenotnice tragickej opusov Gaetana Donizettiho. V slovenskej premiére zaznel 1. 7. *Poliuto* predstavujúci ďalší významný krok v našom odkrývaní neznámych kapitol predverdiovskej väznej opery. Škoda len, že o jediné festivalové uvedenie, pre daždivé počasie premiestnené z nádvoria zámku do náhradného priestoru činohry Divadla J. G. Tajovského, neprevádzila intenzívnejší záujem divácka i odborná obec.

Poliuto patrí do neskoršieho obdobia Donizettiho tvorby, komponovaný bol pôvodne pre neapolské Teatro San Carlo, no na jeho dosky sa dostal až sedem mesiacov po skladateľovej smrti v novembri 1848. Talianska cirkevná a politická cenzúra originálnej podobu odmietla, takže svojho prvého uvedenia sa opera dočkala v prepracovanej 4-dejstvovej verzii v Paríži roku 1840. Cammaranovo libreto zrevidoval a do francúzskej mutácie upravil Eugène Scribe. Zmenil pritom i názov diela na *Les Martyrs*. Do konca 19. storočia sa *Poliuto* tešil ešte značnému záujmu publiku, neskôr však upadol do zabudnutia, tak ako mnoho iných diel pribuzného žánru. Renesancia belcantovej opery serie ho potom vrátila do života v exkluzívnom naštudovaní milánskej La Scaly v roku 1960 s Mariou Callasovou (bola to jej posledná novonaštudovaná role), Francim Corellim a Ettorem Bastianim v hlavných úlohách pod taktovkou Antonina Votta.

Partitura *Poliuta* totálne vyvracia mylné a ne-

kombinácií a mohutne vygradované ansámblové scény vo finále druhého dejstva (pri- pominajúceho o vyše tri desaťročia neskôr komponovanú Verdiho *Aidu*), a tiež dejstva záverečného, tretieho. Čažisko úspešnosti akéhokoľvek uvedenia tohto diela spočíva na troch vokálnych protagonistoch. Na zvolenskom festivale prednesla postavu Paolini

zlatým klincom večera bolo majstrovsky vygradované finále druhého dejstva. Menej početný, no tradične snaživý zbor pod vedením Jána Procházkmu dotváral podobu nie každodenného večera, ktorý si celkom isto zaslúži nadregionálnu pozornosť.

Po slovenskom objavení Donizettihho *Poliuta* patril záverečný večer diváckej istote. Verdiho *Nabucco* aj napriek nestabilnému

počasiu zaplnil nádvorie zámku a hľadisko spoločne s javiskom i orchestrom svorne vzdrovali 13-stupňovej teplote. Pred rokom premiérovaná inscenácia režiséra Michala Babiačka a scénografa Jaroslava Valeka nestratila ani po istom zjednodušení aranžmánov na efektnosť a funkčnosť. Hudobné žezlo opäť držal pevne v rukách Marián Vach, ako vždy stmeľujúci narýchlo zbehnutých zahraničných sólistov. Sopranistka sietového mena, rodená Gruzínska Iano Tamar prezentovala dynamicky dôkladne prepracovanú Abigaille s pôsobivými kontrastmi medzi pianami a dramatickými tónmi. Jej soprán má tmavú, zamatonú farbu, je absolútne presný v koloratúre i behoch, nikdy ho speváčka nesilí do nadmernej expresivnosti, no jej kreácia je napriek tomu veľmi silná vo výraze. Taliansky basista Enrico Giuseppe Iori (Zaccaria) imponoval objemným, zrnitým basom, vyrovnanými polohami a ak si odmyslíme intonačne neistý začiatok árie *Vieni, o Levita!*, bol to výkon hodný veľkých javísk. Problémom bol zaskakujúci nemecko-taliansky barytonista Walter Donati (*Nabucco*),

ktorý má už svoje najlepšie roky dávno za sebou. Občas ešte zazneli kompaktné frázy, no ako celok to bol výkon hlboko podliezajúci latku festivalových kritérií. V úlohe Feneny upozornila na ďalšie zrenie krásne sfarbeného a zvučného mezzosopránu Michaela Šebestová, solídnym, no vo výškach tónovo napäťtym Ismaelom bol domáci Igor Strojin.

Pavel UNGER

Nabucco: I. Tamar a I. Strojin [foto: I. Bires]

mladá talianska sopranistka Clara Polito, ktorá sa ako interpreta profiluje v repertoári belcantovej opery. Je vybavená technikou umožňujúcou zdolávať koloratúrne pasáže i dosahovať dramatickú prieraznosť bez známkov forsírovania. Podobnou vokálnou estetikou a eleganciou frázovania zaujal jej krajan Vittorio Vitelli, barytón s kovom aj mäkkostou, potrebňmi dramatickými akcentmi a skvelými výškami, ktorý stvárnil part Severa. V titulnej postave sa na ZHZ opäť vrátil španielsky tenorista Ignacio Encinas, ktorého výkon však už neboli po stránke hlasovej, ale ani rytmickej celkom bezchybný. Lesk a energia jeho vysokej polohy zato stále dokázali strhnúť. Slabým článkom premiéry bol domáci Igor Lacko (Callistene), ktorého bas znel v nie bezvýznamnej úlohe (so samostatnou áriou) kostrbato a bez lesku.

Veľkú zásluhu na úspešnom predvedení diela mal dirigent Marián Vach, z ktorého sa stal slovenský specialista na belcantovú literatúru. Solídne zohraný orchester inšpiroval k zápalistému výrazu, práci s dynamikou, zaznelo niekoľko výborne zvládnutých sól, pričom

Gaetano Donizetti: *Poliuto*/hudobné naštudovanie: Marián Vach/zbormajster: Ján Procházkha/Clara Polito (Paolina), Ignacio Encinas (Poliuto), Vittorio Vitelli (Severo) a i./Štátne opera Banská Bystrica/Divadlo J. G. Tajovského vo Zvolene, koncertné uvedenie opery 1. 7.

Giuseppe Verdi: *Nabucco*/dirigent: Marián Vach/rézia: Michal Babiak/Iano Tamar (Abigaille), Walter Donati (*Nabucco*), Enrico Giuseppe Iori (Zaccaria), Michaela Šebestová (Fenena), Igor Strojin (Ismaele)/Štátne opera Banská Bystrica/Zvolenský zámok, festivalové predstavenie 1. 7.



Nabucco: V. Vitelli, I. Encinas, C. Polito [foto: I. Bires]

vedomosťou živené tvrdenia o schematicnosti či povrchnosti väznej opier talianskeho predverdiovského romantizmu. Popri áriach a dvojspevoch v nej nájdeme netradičnú predochu so zborom, rad pôsobivých inštrumentálnych sól, zaujímavých inštrumentačných

Konzervatívne a nebohaté operné Slovensko

Pohľad na uplynulú sezónu slovenských operných scén

Ak Slovenské národné divadlo vo svojej nielen bulváru adresovanej reklamnej upútavke bilancuje sezónu 2010/2011 ako jednu z najúspešnejších, priam si vynučuje repliku. Opak je totiž pravdou. Neplatí to však len pre opernú zložku prvej scény, ale pre nás hudobnodramatický mikrosvet celoplošne. Objektívne – nikomu zo šéfov nenaplnil zriaďovateľ mešec finančných prostriedkov tak, aby ním zasytíl potreby najnákladnejšieho z divadelných druhov. Opera práve takým je a nájsť v trojsúborových inštitúciach správny kľúč delenia peňazí býva často problémom. Zo vzlykania sa však divák nenaje a detaily z účtovných kníh ho vlastne vôbec nemusia zaujímať. Poľahky si kdekoľvek na internete zistí situáciu v porovnatelných divadlách v zahraničí a vyvodí záver. Manko operného Slovenska sa mu tak predvedie v plnej nahote.

Súbor, ktorý má byť vlajkou lodou a kultúrnou vitrinou krajiny, dopadol najsmutnejšie. Opera SND dostala začiatkom sezóny v osobe Petra Dvorského nové vedenie, čerstvý a koncepčný duch z nej však nezaviedol. Organizačný chaos, udomácanený v ostatných rokoch neustálymi zmenami na šéfovskom poste, sa len vystupňoval. Posledná fáza zmysluplného riadenia súboru (obdobie Mariána Chudovského v rokoch 2002 – 2006) sa čoraz väčšimi vzdala. Po prvý raz však až v tejto sezóne vedenie divadla zrušilo sekciu dramaturgie. Či išlo o nevedomosť, naivnosť, alebo naplnenie mocenských túžob, tažko odhadnúť. Dôsledky skazonosného činu sú však hmatateľné. Z dramaturgického skeleta sezóny, naplánovanej predchádzajúcim vedením a Dvorským na úvodnej tlačovej besede nespochybne, bola vyoperovaná chrbtica. Ostali len nesúrodé vetylky, hýbajúce sa podľa momentálnych nálad. Za výsledok historicky najpustejšej sezóny nesie nedelitelnú zodpovednosť riaditeľ súboru, mimochodom jediný zo šéfovskej trojice, ktorého generálny riaditeľ Ondrej Šoth predčasne neodvola.

Jedinou plnohodnotnou premiérou napokon ostali Verdiho *Dvaja Foscariovci* (22. 10. 2010), druhý titul *Kominárik* Benjamina Brittena (27. 11. 2010) bol určený detskému diváковi. Dodatočne pridaná Pucciniho hodinovka *Le Villi* (19. 6. 2011) zaznela len v koncertnej verzii. Z dvoch nezrealizovaných titulov bol zaujímavejší a náročnejší *Gavalier s ružou* Richarda Straussa, zamýšľaný ako koproducia s Budapeštou, z plánu odstránený. Pucciniho *Manon Lescaut* zasa presunutá o rok neskôr. Opera SND však momentálne nedostatkom veristickejho repertoáru, ba ani talianskej opery, netrpí (hoci väčšina ich vizuálnych podôb má pramalo spoločného s divadlom 21. sto-

ročia), chýbajú mu však ambície dotknúť sa nekonformnejších mód. Kedyže sme na prevej scéne zaregistrovali „veľkého“ Wagnera, francúzsku grand opéru (v novej budove máme pre oba žánre ideálny priestor), niektorý z pilierových titulov 20. storočia či barokovú lahôdku? Nedochádza sa ich ani v budúcej sezóne, ktorá je opäť väčším konfekčná než napĺňajúca význam moderného operného Slovenska. Navyše, avizované inscenačné tímy a zverejnené obsadenia vnášajú pochybnosti, či Dvorského „úrad“ mieni dvíhať latku kritérií. A v systéme prevádzky bez blokového zoradenia predstavení, ktoré je dnes samozrejmostou aj v okolitých zahraničných divadlach, znova hrozí, že

nenia repertoáru o diela akceptované širšou diváckou obcou. Nanovo teda zazneli Pucciniho *Madama Butterfly* (11. 3. 2011) a Donizettiho *Nápoj lásky* (23. 6. 2011), operetný priestor vyplnilo prvé slovenské uvedenie Kálmánovej *Vojvodkyne z Chicaga* (10. 12. 2010). Rovnako po prvýkrát sme v koncertnej forme, v rámci festivalu Zámocké hry zvolenské, spoznali pozoruhodné dielo talianskeho belcantanta *Poliuta* od Gaetana Donizettiego (1. 7. 2011).

V rámci celého Slovenska zo zložiek hudobnej, vokálnej a vizuálnej, resp. režijnnej vyšla relativne najpriaznivejšie prvá. Ako vnútorne konsolidovanejšie možno vnímať dve menšie divadlá, keď v každom z nich sa o nové hudobné naštu-

dovania podelili kmeňoví umelci, šéfdirigent a druhý dirigent. Opačná situácia nastala v Operе SND. V nej sa pod premiéry podpisovali výlučne hostia. Nik domáci, vrátane šéfdirigenta Rastislava Štúra (!), nedostal šancu. Dvakrát bol pozvaný Rakúšan Friedrich Haider, čo je sice volba, voči ktorej nemožno namietať, a kontakt so známymi osobnosťami treba uvítať, profil orchestra však musí tvoriť šéfdirigent. Haider v oboch titu-

loch (*Dvaja Foscariovci, Villi*) osvedčil afinitu k talianskemu žánru, vystaval ich štýlovo, vo výraze diferencované a podnietil súbor ku kvalitným výkonom. V komornej partitúre *Kominárika* sa uplatnila skúsenosť hostujúceho Pavla Tužinského, hoci paušálnemu spievaniu na mikrofón sa mohol aj on vzopriť.

Obe mimobratislavské divadlá majú to štastie, že na čele ich orchestrov stojia vysoko kvalifikovaní umelci schopní za daných okolností (finančné podhodnotenie hudobníkov) vytážiť z kolektívnych telies maximum. Banskoobranného s Mariánom Vachom hrali ako zvyčajne so zanietením a bez väčších technických prehľadov (*Madama Butterfly, Poliuto*), druhému dirigentovi Igorovi Bullovi sa však v talianskom teréne a na operetnej parkete darilo menej. K najhodnotnejšiemu výsledku z hľadiska hudobných naštudovaní tentoraz dospeli Košičania. V chľustivej partitúre *Figarovej svadby* dosiahol Paolo Gatto nečakaný výsledok. Mozarta s takou dávkou espritu, švíhu, kontrastov v tempách a so strhujúcimi gradáciami sme na slovenskom javisku nezažili desaťročia. O poznanie matnejšie a v detailoch povrchnejšie však vyznel vonkoncom nie oddychový dvojtitul *Zuzankino tajomstvo a Španielska hodinka*, ktorého sa zhodiací Igor Dohovič. Celkovo však väčšina hudobných naštudovaní patrila k silnejším devízam uplynulej sezóny.

Nemožno to však tvrdiť na adresu vizuálnych podôb nových inscenácií. Na Slovensku vľadne konzervativizmus a aj tí z mála domáčich režisérov, ktorí dostali príležitosť, trpia nedostat-



Nová budova SND [foto: archív]

pri viacnásobnom obsadení postáv sa niektorí sólisti dostanú k rolám raz – dvakrát v sezóne. Udržať neúmerne košatý repertoár v umeleckej kondícii je v tomto modeli neúsporné aj po stránke ekonomickej.

Z pôvodného dramaturgického plánu operného súboru Štátneho divadla v Košiciach tiež vypadol jeden titul, zhodou okolností totožný s bratislavským, Pucciniho *Manon Lescaut*. Šéf opery Paolo Gatto prevzal post po Petrovi Dvorskom (predtým tam pôsobil ako šéfdirigent) a režime sa stotožní s pôvodnou líniou premiér. Tá bola vcelku prijateľná, kombinujúca Mozartovu *Figarovu svadbu* (8. 10. 2010) s dvojicou menej hranných jednoaktoviek – Wolf-Ferrariho *Zuzankiným tajomstvom* a Ravelovou *Španielskou hodinkou* (25. 2. 2011). V druhom prípade ide o diela, ktoré sice na Slovensku už odzneli, no ich oprášenie za podmienok interpretačnej kvality mohlo byť opodstatnené. Pokial ide o *Figarovu svadbu*, prípadnú námiestku jej priskorého návratu jednoznačne vyvrátila mimoriadna hudobná kvalita produkcie. Výhľady Košičanov na budúcu sezónu sú zatiaľ mediálne utajené, kuloárová informácia hovorí o priprave nového *Nabucca*.

Škrty v hracom pláne neobišli ani banskoobranného operu (plánovala navyše Janáčkovu *Kátu Kabanovú*), no aj napriek tomu na naše pomery rekordné štyri premiérové termíny boli dodržané. Dočasný ústup z piedestálu dramaturgicky najpriebojnejšieho slovenského divadla treba vnímať ako nevyhnutnosť dopl-

kom invencie i odvahy držať krok so svetovým trendom. Neobjavujú sa nové mená, nesonduje sa v prostredí činohernej rézie, neprichádzajú zaujímavé tímy zo zahraničia. Nehovoriac, že „provokáciám“ bendikovského typu a tým aj plamennejším polemikám nateraz odzvoniло. Divadelná stránka operných produkcií začína čoraz viac nudíť. Ani niekdajší propagátor modernejších trendov Marián Chudovský (*Dvaja Foscariovci*) nenašiel silu na prelomenie klišé a intenzívnejšiu prácu s interpretmi. Detského *Kominárika* Ján Uličiansky posunul do muzikálnej podoby a neúmerne natiahol jeho minútáž, čím zaujímavé dielo trocha stratilo na dynamike. Košická opera je dlhodobo baštou konvenčnej rézie. Gustáv Herényi tento trend *Figarovou svadbu* podporil, nie je to sice inscenácia, ktorá má vyslovene sporné miesta, no neprináša nič nečakané. Dokonca ani z kolísky „režisérskeho“ operného divadla prichádzajúci Nemec Achim Thorwald nevniesol do poňatia dvoch jednoaktoviek podnetné myšlienky, len varioval ošúchané postupy. Ak si Košičania palmu pomyselného víťazstva odniesli hudobnou podobou *Figarovej svadby*, tak podobné prvenstvo si v celoslovenskom meradle odnáša Banská Bystrica v oblasti rézie za *Madama Butterfly* Barbary Klimovej. Jediný projekt sezóny, ktorý ponúkol vyhranený názor a načrel do prostriedkov súčasného operného divadla. Inscenácia s viacerými výkladovými vrstvami, hľadajúca paralely medzi príbehom z Nagasaki na prahu 20. storočia a dnešným Japonskom, vynášajúca myšlienku manipulácie ľudských osudov, znamenala v slovenských pomeroch

odklon od zatuchnutého staromilstva. Do ope-retného titulu prizvaný Jozef Krasula nemienil rúcať ilúzii operetnej pozlátky, bol tradičný, no preukázal cit pre adekvátnu mieru a podobu humoru. V *Nápoji lásky* sa Lenka Horinková pokúsila zabalíť predlohu do poetiky commedia dell'arte, zámer však celkom nevyšiel a hoci sa spievalo v slovenskom preklade, rozmer nadčasovej emocionality ostal v úzadí. Napokon ani sólistické kreácie, ktoré by vošli do slovenskej histórie, sa v Bratislave v uplynulej sezóne nezrodili. Vedenie Opery SND nedostatočne využilo domáci potenciál (ešte okastejšie je ignorovanie niektorých sólistov v obsadeniach nových titulov budúcej sezóny), keď nerátajúc „mikrofónového“ Brittena dostali v hlavných úlohách príležitosť len dvaja (!) kmeňoví sólisti. Louise Hudson na-studovala Lucreziu vo *Foscariovcach* a Annu v *Le Villi*, Ludovít Ludha v tej istej Pucciniho opere postavu Roberta. So štatútom hosta sa do sopránového odboru pristáhovala Jolana Fogašová (*Lucrezia*), bez bystrického Zoltána Vongreya (*Francesco*) sa už v barytónovom fachu divadlo nevie zaobistiť. Zo zahraničných spevákov nik zo štvorce pozvaných (Rafael Alvarez, Boldizsár László, Miguelangelo Ca-valcanti a Gezim Myshketa) nereprezentoval úroveň prevyšujúcu domáci štandard. Z reprízových hostov ju priniesli tenoristi. V *Čarovnej flaute* Pavol Bršík, v *Puritánoch* Shalva Mu-keria, a najmä Ivan Magri. Nezabudnuteľný koncert Juana Diega Flóreza sa sice odohral na pôde SND, neboli to však jeho vlastný projekt. Z mikrofónových vystúpení Anny Netrebko,

Erwina Schrotta a Josého Curu na tzv. Krištálovom plese operné publikum nemalo nič a vní-malo to skôr ako nemiestnu provokáciu pre vyvolených.

Vokálne slabšiu sezónu majú za sebou aj Bystričania. Ich koncepcia úzkeho sólistického kolektívu a prizývania hosťov je aspoň – na rozdiel od Bratislav – transparentná. Nerájajúc špičkové obsadenie jednorázovo uvedeného Donizettiho *Poliuta* na ZHZ (Clara Polito, Vittorio Vitelli), v javiskovo ponúknutých novinkách sme veľa nadpriemeru nepočuli. Dramaticky výrazná, no technicky veľmi labilná Česka Gabriela Jelínková a tónovo ne-vyvážený Igor Strojník dokonca oslabili komplexný účinok Pucciniho *Butterfly*, operetné obsadenie navštíveného večera bolo vyslovene slabé (hostujúci Olga Bezačinská a Juraj No-ciár), z kvarteta protagonistov *Nápoja lásky* hodno spomenúť Dušana Šima (Nemorino) a vyzdvihnuť košického Mariána Lukáča ako Dulcamaru. Exkluzívneho hosta sme zazna-menali opäť na ZHZ – svetoznáma Iano Tammar stvárnila Abigaille v *Nabuccovi*. Z dvoch premiér našej východnej scény si pozornosť zaslúžila *Figarova svadba*. Zišiel sa v nej nečakané zdatné mozartovský ansámbel zostavený z technicky, štýlovo a typovo viero-hodných mladých umelcov. Ludovic Kendi (Gróf), Marián Lukáč (Figaro), a predovšetkým skvelá Lenka Máčiková ako Zuzanka pripravili azda najväčšie potešenie sezóny. Sezóny nebohatej a konzervatívnej. Taký je obraz operného Slovenska v roku 2011.

Pavel UNGER

Slovenská filharmonia

63. koncertná sezóna 2011/2012



VYUŽITE JEDINEČNÚ PRÍLEŽITOSŤ A ZÍSKAJTE STÁLE
MIESTO V ZREKONŠTRUOVANEJ REDUTE!

Voľný predaj abonentiek pre všetkých záujemcov
5. 9. – 14. 9. 2011

Predaj vstupeniek na komorné koncerty
od 2. 9. 2011

na jednotlivé koncerty v sezóne 2011/2012 a voľný výber koncertov
od 16. 9. 2011

Zmena programu a interpretov na všetkých koncertoch vyhradená!
Pokladnica Slovenskej filharmonie, 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

www.filharmonia.sk



Predaj abonentiek

september

22., 23. štvrtok, piatok
Historická budova SND, 19.00 h
Otváracia koncerty 63. koncertnej sezóny

Slovenská filharmonia

E. Theis, dirigent
H. Lippert, tenor
B. Pinter, mezzosoprán
Krák, Mahler

27., utorok
Koncertná sieň Dvorana, Zochova, 19.00 h
A. Lebedev, klavír
Scarlatti, Kurtág, Haydn, Gubajdulina, Bach/Busoni, Busoni,
de Falla

28., streda
Historická budova SND, 19.00 h
Cappella Istropolitana
R. Mareček, umelecký vedúci
Sammartini, Händel, Vivaldi, Albinoni, Schreker,
Mendelssohn Bartholdy

Urszula Dudziak:

Akoby som pri spievaní držala Pána Boha za nohu

Pripravil Peter MOTÝČKA, fotografie Patrick ŠPANKO

Meno unikátnej poľskej vokalistky Urszule Dudziakovej mnohí spájajú s projektmi jej bývalého manžela Michała Urbaniaka, ale aj Krzysztofa Komedu, Adama Makowicza, Gila Evansa alebo Bobbyho McFerrina. Na jej bratislavskom koncerte na Hlavnom námestí (1. 7.) pri príležitosti začiatku poľského predsedníctva v EU nemohol chýbať jazzfunkový popevok Papaya z roku 1976, ktorý v poslednom období zažíva – podobne ako jeho protagonistka – svoju renesanciu.

■ Saxofonista Piotr Baron o vás pri rozhovore pre *Hudobný život* (10/2010) povedal: „*Urszula je slnikom poľskej scény, vždy vysmianta a pozitívne naladená – jej pozitivizmus veľmi prospeva môjmu zdraviu.*“ Takže ste nielen vynikajúcou speváckou, ale aj terapeutom.

(Smiech.) Nazdávam sa, že sa v mojej osobe prepája mnoho vecí. V prvom rade sa nechcem tváriť príliš skromne, akoby som nič neznamenala. Viem, že som nositeľom pozitívnej energie, ktorá pôsobí, ako povedal Piotr, terapeuticky. Vo chvíli, keď vystupujem na scénu, pocítujem zvláštnu schopnosť pôsobenia na ľudí, akoby som bola liečiteľom. A popri spievam. (Smiech.) Priaznivé pôsobenie je samozrejme vzájomné, pretože nielen dávam, ale množstvo energie späť absorbijem. Je to čosi nepredstaviteľne nádherné, pretože nás to robí v istom zmysle lepšími, utišuje, pôsobí blahodarne. A nielen počas koncertu. Často za mnou po vystúpení prichádzajú ľudia s otázkou, ako môžem takto fungovať v šesdesiatich ôsmich rokoch. Mnohí z nich sa čudujú: „*Esťe existujú život a radosť aj pre mňa?*“ Práve to, keď vidia, aké mám svetlo a iskru a ako žijem, je dôkazom, že ešte pre nich všetko neskončilo. Ja si naopak myslím, že zrely vek je najkrajším obdobím v živote človeka, aj keď svet nám neustále vtíka do hlavy apoteózu mladosti. Toto „adorovanie“ mladosti je však chorobou našej západnej civilizácie. Práve mladým ľuďom chýbajú skúsenosti, odstup, trizevy pohľad na život...

■ História poľského jazzu je neuveriteľne životodarná – spomeňme Sopoty, Zaduszki Jazzowe, Tyrmanda, Komedu... Ako ste vnímali tieto inšpiratívne podnety počas dospievania?

Začiatkom 60. rokov som ako štrnásťročná prvýkrát počula Willisa Conovera a jeho *Jazz Hour* na Voice of America; chvíľu som si myslela, že hovorí Boys of America. (Smiech.) S bratom sme každý večer o desiatej sedávali s ušami nalepenými na rádiu a čakali Ellingtonovu znelku *Take the 'A' Train*. Otec neskôr priniesol z práce malý japonský magnetofón a ja som sa pokúšala improvizovať s nahrávkami orchestrov. V šestnásťich rokoch som študovala v Zielonej Góre, kde som mala šťastie na dobrých učiteľov; hrala som na klavíri, spievala v jazzovej kapele. Raz tam prišiel hrať

Krzysztof Komeda a klavirista z miestnej kapely ho počas skúšky požiadal, aby si ma Komeda vypočul. Na druhý deň som mu spievala Goody Goody a *Stompin' at the Savoy*, ktoré

spamäti 500 štandardov! Po návrate do Poľska ale prišlo obdobie, keď som už tie štandardy nemohla ani cítiť. Bola som presvedčená, že musím budť začať spievať celkom inak, alebo



som poznala od Elly Fitzgeraldovej a jemu sa to veľmi páčilo. Ponúkol mi, že cez prázdniny za ním môžem prísť do Varšavy a spievať s jeho kapelou v pivnici pod Hybrydami. Tam som spoznala jazzovú komunitu, zoznámla sa s Michałom (Urbaniakom, pozn. red.). Stretnutie s Komedom bolo rozhodujúcim momentom v mojom živote, aj keď som sa ešte musela na rok pre maturitu vrátiť do Zielonej Góry.

■ V Komedovej kapele ste spievali jazzové štandardy, až neskôr ste svoj prejav osloboobili a začali s osobitým spôsobom vokálizy. Čo bolo prvým impulzom tejto zmeny?

Rok 1964 bol šťastným obdobím, pretože som spievala s vynikajúcou kapelou – boli tam Komeda, Urbaniak, Stańko, Dyląg. Táto partia vtedy hodne hrávala v Škandinávii a Nemecku a Michał si na tých cestách zarobil tak dobre, že si mohol kúpiť prvé auto – čierny športový Opel Coupé. Keď hrali v klube Jazz-hus Montmartre, prišla som za Michałom do Kodane a po troch dňoch – pamätám si presne, bolo to 8. marca 1964, Deň žien – mi išiel Michał kupovať kvety a zistil, že nám auto ukradli. Samozrejme nebolo poistené a dali sme doň všetky úspory a pôžičky. Pre peniaze sme s Michałom preto ostali ešte 4 roky v Škandinávii, kde sme hrali v reštauráciach k jedlu. Hrali sme jazz a to bola pre mňa veľmi dobrá škola, pretože som musela vedieť

s tým musím úplne prestať. Vedela som, že nikdy nebudem podávať štandardy tak dobre ako Dinah Washington, Carmen McRae, Billie alebo Ella, takže musím objaviť svoj vlastný štýl a spôsob. Michał v tých časoch vela na vševoľ obchody s hudobinami a kupoval rozličné gitarové efekty, ktoré skúšal využiť vo svojej husľovej hre. Keď experimentoval on, chcela som aj ja, tak som si na efekty často zapojila mikrofón a hrali sme sa: objavovali sme delaye, dozvuky, oktávery, echá, kruhové modulátory, harmonizéry a oboch nás to veľmi fascinovalo. Úplne som tomu prepadla.

■ Váš debut *Newborn Light* (CBS 1974) s Adamom Makowiczom bol milníkom nielen vašej kariéry, ale celkového pohľadu na možnosti ľudského hlasu. Aká bola recepcia albumu?

Dostali sme 5 hviezdičiek v *Downbeate*, čo bolo pre začínajúcich európskych muzikantov nepredstaviteľné, a prestížny americký kritik Leonard Feather zaradil nahrávku k 20 najlepším albumom 70. rokov! V tom rebríčku sú samí čierni hudobníci, akurát Dudziaková s Makowiczom im to kazia. (Smiech.) S Adamom sme to nahrali za 3 hodiny v jednom nemeckom štúdiu.

■ Objavným spôsobom ste prepojili sférické vokály s freejazzovými improvizáciami elektrického klavíra. Tá nahrávka znala akoby v iného sveta... Nazdávam sa, že sme ňou ovplyvnili koncep-

ciu legendárneho albumu *Light as a Feather* Chicka Coreu s kapelou Return to Forever. Pred jeho nahrávaním priniesol kontrabasista Stanley Clarke album speváčke Flore Purimovej, aby si vypočula, ako to tá poľská dievčina robí. Flora sa vraj potom zmohla na jedinú otázku: „*Kto je tá suka!?*“ (*Smiech.*) Neskôr, v polovici 80. rokov, sme robili v Tel Avive koncertný projekt, v ktorom okrem Flory, Airta Moreiru, Cleo Laineovej, Johna Dankwortha, Michaľa a mňa účinkoval aj ďalší člen vtedajšej Coreovej kapely – saxofonista Joe Farrell. Keď sme sa vtedy s Florou na tú tému zhovárali, spomínala, že sa na mňa za platňu *Newborn Light* naozaj hnevala, pretože som prišla s koncepciou, ktorú sama chystala na svoj album. Ináč sme si ale „sadli do noty“ a plánovali koncertné „vokálne duely“. Malo to byť pôsobivé – Joe Farrell v prostredku a po bokoch by sme hlasovo „bojovali“ my



s Florou. Z projektu žiaľ vzišlo, pretože Joe zanedlho zomrel.

Od 70. rokov ste v New Yorku spolupracovali s mnohými jazzovými velikánmi. Ako spomíname na toto obdobie?

Účinkovanie v Spojených štátach bolo pre mňa fantastickou skúsenosťou. Spomínam si najmä na naše začiatky v New Yorku, keď nám mnohí pomáhali: Chick Corea nám radil, kde máme ísť hrať a komu z organizátorov, ako aj z hudobníkov sa radšej vyhnúť, chvíľu u nás býval Jaco Pastorius, často k nám chodieval Wayne Shorter, Michaľ si velmi rozumel s Joeom Zawinulom a dohadzoval mu hudobníkov. Joe zavolal: „*Michał, neviem nájsť dobrého perkusionistu.*“ Michaľ na to: „*Mám v kapele jedného skvelého – Omara Hakima.*“ A potom, aj keď s tažkým srdcom, poslal Omara k Joeovi. Pohybovali sme sa medzi muzikantskou špičkou, neskôr som spolupracovala s Gilom Evansom, Michaľ s Milesom Davisom...

Ktoré umelecké osobnosti vás v živote ovplyvnili najviac?

V prvom rade Michaľ, ktorý ma mnoho naučil a ukázal mi veľký svet hudby. Okrem neho najmä trojica Gil Evans, Miles Davis a Krzysztof Komeda – boli to ľudia, ktorí dokázali okolo seba vytvoriť až nepravdepodobne kreatívne prostredie. Miles celý život pristupoval k muzikantom spôsobom „*neangažujem ta preto*

že som počul, ako dobre hráš, ale pretože viem, ako dobre by si mohol hrať v mojej kapele.“ Krzysztof ani Gil nerozprávali veľa, ale napriek tomu všetci okolo nich vedeli, čo chcú. Najviac si cením, že som dostala príležitosť byť v strede diania čohosi nesmierne inšpiratívneho a prostredníctvom viery týchto ľudí vo mňa som uverila v samu seba. Vďaka nim vychádzam každý večer na scénu cítiac sa voľná ako vták. Akoby som mala kdesi hore „svetielko“, ktoré ma naviguje správnym smerom.

Podobným spôsobom „navigujete“ aj svojich generáčne mladších spoluhráčov.

Mám v kapele šťastie na fenomenálnych muzikantov, ktorí sa neustále rozvíjajú. Necítim sa byť Milesom ani Gilom, ale na druhej strane sa s nimi trochu ako líder vlastnej kapely stotožňujem. So svojimi hudobníkmi udržiavam na pódiu vizuálny kontakt a pri mne hrajú ne-



skutočne! Akoby medzi nami fungoval nejaký druh interakcie. Dnes napríklad zahral Jan Smoczyński (klávesové nástroje, pozn. red.) v skladbe *N. Y. Baca* také sólo, že som skoro spadla z nôh. On sám cítil, že sa hudba v danom momente otvorila.

Páci sa mi rôznorodosť vašej kapely: napríklad Robert Cichy pôsobí dojmom hardcoreového gitaristu, avšak farbu a groove, ktoré kapele pridáva, by sotva dokázal namiešať ortodoxný jazzman.

Michał Urbaniak raz povedal, že Pán Boh stvoril hudbu a ľudia ju podelili na kategórie. Moja kapela je kolážou pekných zvukov, z ktorých, keď ich kladieme vedľa seba, môže vzniknúť čosi nádherné.

Čo vám dáva hranie s mladšími kolegami?

Ako som povedala – neporovnávam sa s Milesom, ale čosi v tom bude: prečo si stále prizýval „mladú krv“? Neustále ich sledoval na kraji pódia a sviežosť spoluhráčov ho neskutočne inšpirovala. Keď počujem, ako moji hudobníci napredujú, ako objavujú nové zvuky a postupy, tak ma to „nakopáva“ k neustálemu hľadaniu. Nechcem ostávať na jednom mieste. Už Komeda mi pripomína: „*Nebud' naviazaná na nejaké frázy.*“ Dnes to často pozorujem, keď viedem majstrovské kurzy. Na jednom z nich v Luzerne som nahrala do mašinek podklad a každý z desiatich spevákov mal čosi zaspievať. Jedna dievčina spievala podľa

Cassandry Wilsonovej, ďalšia podľa Elly Fitzgeraldovej, tretí podľa Bobbyho McFerrina – po niekolkých frázach bolo jasné, aký vzor sa snažia napodobňovať. Ked sa všetci vystriedali, povedala som: „*Dost! Teraz zatvorte oči a skúste spievať bez použitia jedinej frázy, ktoré sú vo vašom prejave bežné. Zabudnite na všetko – na to, že som tu ja, že ste tu vy, že ste predtým počuli kvantum hudby.*“ Dievčina, z ktorej predtým „lietali“ bebopové frázy, začala zrazu jódlovať tak uvoľnene, že ma to celkom dostalo. V tom momente nespievala podľa nijakých vzorov, ale podľa svojho vnútra. Podarilo sa to aj ďalším, až na konci ostalo tičo a po chrbe im behali zimomriavky: „*Pani Urszula, dakujeme za moment, v ktorom sa v nás čosi otvorilo a našli sme svoj hlas.*“ Každý z nás má vzory a mala som ich samozrejme aj ja. Najdôležitejšie však ostáva objaviť vlastný prejav, mať odvahu skúšať a objavovať. Nemôžem byť predsa druhou Billie Holidayovou.

Spomíname si, kedy ste sa vy „otvorili“ hudbe?

Bolo to začiatkom 80. rokov v jednom nemeckom klube, keď som sa po vystúpení triasla na celom tele. Nedokázala som si logicky vysvetliť to, čo som zaspievala. Vtedy som prvýkrát pocítila čosi neskutočne pekné až mystické. Akoby som držala Pána Boha za nohu alebo bola pod vplyvom silnej drogy. Je to ten najkrajší pocit, aký môžete v živote okúsiť. Dostala som – či od Boha, alebo povedzme od „the highest intelligence“ – úžasný talent a som povinná rozwijať ho najlepšie, ako dokážem. Odvtedy som už nedokázala spievať ináč ako naplno.

Vaše vokály na albumoch Michaľa Urbaniaka neprinášali do projektov len novú farbu, ale nápadito prepájali vokálne hľasy s inštrumentálnymi.

Michałove albumy kombinovali rozdielne prístupy nás oboch. Nikdy som sa nezamýšľala nad tým, prečo spievam týmto spôsobom. Malo to však aj iný dôvod: od detstva som sa považovala za škaredú, a tak som sa usilovala v prvej chvíli na scéne zaspievať tak dobre, aby sa na mňa ľudia nepozerali, ale aby ma počúvali. (*Smiech.*) V pätnásť rokoch som mala krivé zuby, bola som chudá, aj môj brat mi vždy pripomína, že nikdy neurobím kariéru. Tento názor vo mne rezonoval dlhé roky. Ani Michaľ mi nehovoril, že som pekná. V jeho kapele som bola viac-menej dievčinou pre všetko – nosila som nástroje, aparáturu, nebola som manželkou, ale kolegynou. Až neskôr Jerzy Kosiński (poľsko-americký spisovateľ, pozn. red.) vo mne odkryl niečo, čo bolo dlhé roky schované. Opakoval mi, akú mám peknú širokú tvár, tizianovskú krásu. Od tých čias viem, že som atraktívnu ženou, a tak to už ostane.

Jazz a Európa XIX.

Velká Británia: od moderny k avantgarde

Igor WASSERBERGER

Jazz vo Veľkej Británii získal medzinárodnú prestíž už vďaka „anglickej škole tradičného jazzu“ (30. - 60. roky); anglická scéna vtedy dala celosvetový impulz k renesancii neworleanského jazzu a v Európe navodila tiež záujem o blues a folk. Na toto obdobie nadviazali v 60. rokoch veľké osobnosti tunajšieho blues, rocku a pop music a mnohé slávne osobnosti „britskej invázie“ do masovej kultúry považujú anglickú tradičnú školu za dôležitý prvotný zdroj inšpirácie.¹

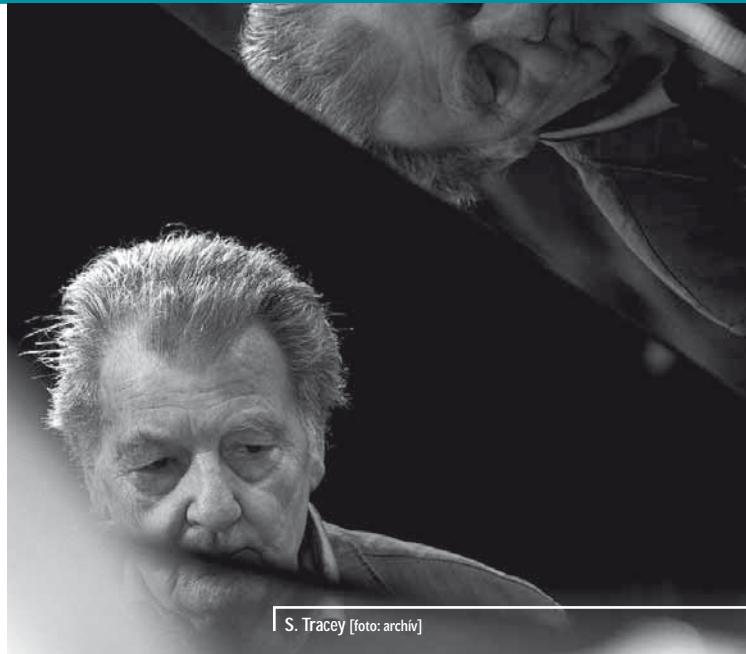
Anglický moderný jazz vznikal v povojnových rokoch a vyvíjal sa podobne ako v iných európskych krajinách. Koncom 40. rokov nastúpila na scénu generácia hudobníkov, ktorá dokázala kompetentne hrať bebop a cool jazz podľa amerických modelov. V ďalšej etape – od začiatku 50. rokov – postupne vyrástli osobnosti medzinárodného dosahu a tie do jazzu vniestli aj prvky, ktoré pociťujeme ako britský prínos k vývoju jazzu.

John Dankworth: priekopník moderného jazzu

Ústrednou postavou anglickej scény bol niekoľko desaťročí bandleader a altsaxofonista **John Dankworth** (1927–2010). Patril do zakladateľskej generácie jazzovej moderny a aby získal skúsenosti „z prvej ruky“, v období 1946–1947 hral na transatlantických lodiach plaviacich sa do USA a v New Yorku naživo počúval, študoval a analyzoval predovšetkým hru Charlieho Parkera. Neskôr svoj štýlový záber rozšíril aj o ďalšie vplyvy, najmä cool jazz Tristanejovej školy. Pre vývojovú dynamiku anglického jazzu znamenali dôležitý impulz prvé Dankworthove skupiny Club Eleven (1948–1949) a Seven (1949–1953), kde sa postupne etablovali viaceré osobnosti. Medzi nimi vynikol znalec cool jazzu, klavirista a vibrafonista **Bill Le Sage** (1927–2001) a tiež skvelý bebopový trubkár **Jimmy Deuchar** (1930–1993). Po roku 1953 Dankworth viedol big band so širokým žánrovým rozpätím od swingových štandardov po dobové aktuálne progresívne a treťoprúdové skladby. V Dankworthovom orchestri, ktorý považovali za špičkový svetový ansámbel aj v USA, pôsobili najlepší anglickí hudobníci viacerých generácií. Najvýraznejšie úspechy u širšieho obecenstva dosiahol big band v 60. rokoch, keď sa mu podarilo preniknúť do hitparád po-

pulárnej hudby s nahrávkami v idióme swingu a jazzového mainstreamu. V tomto smere bola zvláštnosťou Dankworthova nahrávka skladby Galta MacDermota *African Waltz*, ktorá sa udržala medzi najpredávanejšimi nahrávkami (UK Singles Chart) 21 týždňov. Dankworthov orchester bol skvelým partnerom pre najlepších amerických spevákov, čo sa prejavilo na európskych zájazdoch s osobnosťami ako Nat King Cole, Sarah Vaughan a Ella Fitzgerald. Prepojenie americkej a anglickej scény charakterizovali aj Dankworthove vyhrané jazzové ambície. Prelomovým titulom sa stala jeho suite s vesmírnou tematikou *The Zodiac Variations* (Fontana 1964), ktorá znamenala novú kvalitu v európskom bigbandovom jazze, a zároveň pri nej došlo k spolupráci s americkými hudobníkmi (Clark Terry, Bob Brookmeyer, Zoot Sims, Phil Woods, Lucky Thompson a i.). Na tento projekt Dankworth neskôr nadviazal s ďalšími ambicioznymi rozsiahlymi kompozíciami.

Dankworthov súkromný i profesionálny život bol zväzkaný so speváčkou **Cleo Laineovou** (1927), ktorá pôsobila už s jeho septetom v r. 1952 (manželmi boli od r. 1958). Laineová vďaka unikátnemu rozsahu a jazzovému cítiu (v pôvodných skladbách, ako aj v štandardoch) zaujala na dlhý čas miesto medzi najlepšími vokalistkami (ocenenie Grammy, triumfálne vystúpenie v Carnegie Hall a viaceré americké zájazdy). Pôsobenie Dankwortha a Laineovej sa stalo kultúrnym fenoménom presahujúcim rámec jazzu a ich podrobnej autobiografie ostávajú autentickým zdrojom informácií o anglickej a európskej spoločenskej, kultúrnej a jazzovej situácii.² V období 80. a 90. rokov prispeli k rozšíreniu „rodinného podniku“ syn – kontrabasista **Alec Dankworth** (1960, spoločne s otcom viedli formáciu Generation Band) a dcéra – speváčka **Jacqui Dankworth** (1963).



S. Tracey [foto: archív]

Panoramá osobností a väzieb

Vďaka rôznorodým okolnostiam (zdaleka nie len pre spoločný jazyk) má Anglicko nespochybniteľné prvenstvo v začiatkoch prenikania amerického jazzu do Európy. A platí to aj naopak: anglickí hudobníci už v ére hot dance music a tradičného jazzu získavali v USA ako prví Európania prestíž a popularitu. Tento proces vzájomného ovplyvňovania neprestal ani s príchodom moderných jazzových smerov 40. rokov. Zaujímavý je príbeh troch klaviristov, ktorých kariéra začala vo Veľkej Británii a ktorí svoj talent rozvinuli až v USA. Najslávnejší z nich **George Shearing** (1919–2011) sa o jazz zaujímal od detstva a k jeho prvým angažmánom patrilo účinkovanie so Stéphanom Grappellim v r. 1940. V ďalších rokoch väčšinou účinkoval ako sólový klavirista v kaviarnach a nahrával so slavnymi tanecnými orchestrami Berta Ambrosa a Georga Evansa. Jeho postavenie medzi anglickými klaviristami bolo suverénne a v ankete časopisu *Melody Maker* sa umiestňoval na prvom mieste nepretržite 7 rokov. Po emigrácii do USA (1947) vytvoril svoj charakteristický klavírny štýl založený na blokových akordoch, tu vznikol tiež špecifický sound jeho kvinteta. Medzi elitných amerických klaviristov anglického pôvodu patria **Marian McPartland** (1918), žijúca v USA od r. 1946 (nikdy sa nevzdala anglického občianstva) a **Victor Feldman** (1934–1987), ktorý emigroval v r. 1955 a zaradil sa medzi predných exponentov westcoastového jazzu. Veľkou postavou európskeho jazzu je klavirista **Stan Tracey** (1926). Na anglickej scéne bol intenzívne aktívny šesť desaťročí a priležitosťne vystupuje aj v súčasnosti. Začiatkom 50. rokov na seba upozornil interpretáciou skladieb Theloniousa Monkha (často i málo známych), a tak v dobe, keď o Monkovi hľadalo nebol v USA záujem, Tracey patril k jeho

prvým nadšeným propagátorom a Monkovi inšpiráciu rozvinul do charakteristického spôsobu hry. Ian Carr vyzdvihuje Traceyho harmonickú vynaliezavosť, strhujúci cit pre vytvorenie rytmického napäcia a nezvyčajné využívanie priestorovosti.³ Za najvýznamnejšiu nahrávku anglického jazzu 60. rokov Carr i ostatní odbornici všeobecne považujú Traceyho novátoriskú suitu *Under Milk Wood (Jazz Suite inspired by Dylan Thomas'* Under Milk Wood, Columbia 1965), inšpirovanú charaktermi a obsahom „hry pre hlasy“ (play for voices) básnika Dylana Thomasa, ktorú Tracey nahral so svojím kvartetom s tenorsaxofonistom Bobbym Wellinsom. Album predznamenal ďalší vývoj európskeho jazzu, spojil sa v ňom kompozičný programový zámer so spontánnym prejavom. Nadčasovosť nahrávky dokumentuje jej nové vydanie (2008) technicky aktualizované jeho synom **Clarkom Traceym** (1961); ten v súčasnosti patrí k najvýraznejším európskym bubeníkom. Stan Tracey mal dlhodobý angažmán v klube Ronnieho Scotta, kde sprevádzal americké jazzové hviezdy.⁴ Druhou polohou – charakteristickou preňho i pre anglickú scénu – boli väzby jazzu s poéziou. Tracey pôsobil v skupine New Departures Jazz/Poetry Quintet, ktorá spolu-

Robsonom koncert jazzu a poézie v Royal Festival Hall pred 3000 divákmi. Garrick bol v tomto smere aktívny aj v ďalších obdobiah; okrem autonómnej hudby písal pre balet a má zakladateľské zásluhy aj ako jazz-

(nazval ho freebop). Od amerických priekopníkov sa odlišoval zázemím i hudobným prístupom. Jeho metóda bazírovala na komplexnej skupinovej improvizácii a zrušil lineárny koncept sólistu a rytmickej sekcie typický pre



J. Dankworth Orchestra cca 1960 [foto: archív]

zový pedagóg. Uplatnenie jazzu s baletom sa stalo doménou saxofonistu a flautistu **Boba Downesa** (1937), ktorý úzko spolupracoval so súbormi London Contemporary Dance Theater a Ballet Rambert. Okrem toho bol so svojou formáciou Open Music súčasťou anglickej freejazzovej avantgardy.

Okrem presahov jazzu s inými oblastami umenia ostali mnohí hudobníci verní priamočiaremu jazzovému hraniu a dosiahli v tomto smere úroveň americkej špičky. Klavirista **Gordon Beck** (1935) bol vyhľadávaný americkými sólistami a po Traceym pokračoval v pozícii stáleho klaviristi v klube Ronnieho Scotta. Výrazný celosvetový ohlas získal aj ako člen formácií Phila Woodsa (1969–1972) a Didiera Lockwooda. Americkími hudobníkmi i obecenstvom bol v 50. a 60. rokoch preferovaný mainstreamový plnokrvne swingujúci tenorsaxofonista **Tubby Hayes** (1935–1973), ktorý striedavo pôsobil v USA a v Európe a bol tiež sólistom big bandu **Teda Heatha** (1902–1969).

Joe Harriott: priekopník nového jazzu

Anglický free jazz a v širšom zmysle jazzová avantgardá sú bohatou členené podľa hudobných východísk i podľa vplyvov rôznorodých etník. Zásadný význam získali pristahovalci z rôznych krajín a z nich predovšetkým hudobníci z Južnej Afriky, Karibiku a Indie. Zjednocujúcim znakom boli opäť presahy s rôznymi druhmi hudby a umenia, a tak tunajšia avantgardá ponúka prepojenia jazz rock, folk, juhoafrická populárna hudba, indo-jazz fusion, ako aj jazz spojený s kompozičnými technikami súčasnej hudby. Zakladateľskou osobnosťou britského a zároveň európskeho free jazzu je altsaxofonista **Joe Harriott** (1928–1973), ktorý nezávisle od Ornetta Colemana (a iných Američanov) vytvoril v rovnakom čase svojbytný koncept

Colemanovu hudbu. Harriottov model vyžadoval permanentný dialóg medzi hudobníkmi. Svoje predstavy najdokonalejšie realizoval s vlastným kvintetom (Joe Harriott – saxofóny, Shake Keane – túbka, Pat Smythe – klavír, Coleridge Goode – kontrabas, Phil Seaman – bicie). Harriott pochádzal z Jamajky, a tam sa zaoberal americkým jazzom (obdivoval najmä Charlieho Parkera); tamoxia hudba ovplyvnila jeho neskorší koncept voľnej improvizácie. Keď v roku 1951 emigroval do Anglicka, prišiel s dôkladnou znalosťou mainstreamového jazzu a čoskoro bez problémov získaval pozvania od etablovaných hudobníkov ako Ronnie Scott, Tony Crombie, Phil Seamen a i. K zmene orientácie smerom k avantgardnej hudbe dospel v r. 1956 a napriek tomu, že ho úzky okruh znalcov obdivoval, nevyvolal jeho novátoriský koncept mediálny záujem, aký sa podaril generovať americkému free jazzu. Nepomohlo ani to, že jeho najznámejší album *Abstract* (Columbia 1963) ocenil recenzent *DownBeatu* Harvey Pekar piatimi hviezdičkami, čo bolo v tom čase pre titul z Európy ojedinelou výnimkou. Harriott bol postupne doceňený až v ďalších desaťročiach, keď nadšenými propagátormi jeho prínosu boli hudobníci ako Albert Mangelsdorff, John Stevens a Evan Parker. Ako základný zdroj inšpirácie ho uvádzajú tiež mladší saxofonisti Courtney Pine, Soweto Kinch a ďalší. Po roku 2000 sa ďalej zintenzívnil jeho vplyv na mladú scénu, čo dokazujú i reedície: v nových vydaniach vyšli jeho základné albumy (*Southern Horizons*, *Free Form*, *Abstract*, *Indo-jazz Fusions*) a pod titulom *Genius* vydal Michael Garrick na vlastnej značke Jazz Academy komplíaciu dovtedy neznámych koncertných nahrávok z r. 1960. K lepšiemu pochopeniu jeho hudby prispeli tiež dve knižné publikácie, biografia od Alana Robertsona, ako aj memoáre kontrabasistu Coliridgea Gooda, v ktorých sú Harriottovi venované obsiahle reminiscencie.⁵



pracovala s básnikmi Petrom Brownom a Michaelom Horovitzom. **Peter Brown** (1940) sa následne na hudobnú prezentáciu svojich básni a textov špecializoval, i keď postupne sa od jazzu odklonil a získal širokú popularitu ako kultový rockový básnik.⁵

V spájaní jazzu s poéziou vynikol ďalší všeestranný klavirista **Michael Garrick** (1933), ktorý v r. 1961 uviedol s básnikom Jeremym

► Britská scéna a autonómny európsky jazz

V období 60.–80. rokov pokračovala hudba priekopníkov jazzového mainstreamu (jazzová tradícia z hľadiska avantgardy) a predstaviteľia „zakladateľskej“ generácie práve v tomto období realizovali svoje najvýznamnejšie nahrávky. Impulzy pre vývojovú dynamiku odlišného typu prichádzali z radikálneho odklonu od vykryštalizovaných postupov. Určujúci vplyv avantgardy v tomto období je v danej intenzite anglickým príspevkom; nová hudba tu (spolu s Nemeckom) mala dôležitejšie postavenie ako v iných krajinách. Charakteristickým znakom bol okrem širokého uplatnenia etnických prvkov aj vypracovaný „ideový“ koncept, ktorý viedol k širokému spektru postupov od kultu voľnej, nepriprievanej kolektívnej improvizácie až po presadzovanie kompozičných techník a prekračovania vymedzení medzi „jazzom“ a širšie ponímanou novou hudbou. Tento okruh jazzu mal nadšených apologetov: jeho úzka poslucháčska základňa sa vyčlenila zo širšieho „konvenčného“ okruhu jazzového obecenstva a pribudli k nej záujemci o alternatívne umelecké smery. Pre jej existenčné uplatnenia sa stalo dôležitým medzinárodné prepojenie, a tak mienkotvorní teoretici a publicisti označili free jazz za prvý celoeurópsky typ jazzu.⁷ Kontrastne ku skromnému mediálnemu uplatneniu a malému poslucháčskemu záujmu je teoretická reflexia free jazzu rozsiahla a podrobňá. Mnohí autori mysleli pod európskym jazzom len avantgardu; príkladom môže byť ambiciozna knižná práca Ekkeharda Josta o európskom jazze, ktorá vychádza z tézy, že na rozhraní 60. a 70. rokov európsky jazz „našiel sám seba“, z čoho vyplýva, že predtým bol len lokálnou odnožou patriacou k americkému jazzu.⁸ Práve Anglicko hralo v tomto poňati európskeho jazzu určujúcu inšpiratívnu úlohu. Peter Niklas Wilson vo svojich *Úvahách o improvizovanej hudbe* považuje anglickú scénu za základ nového poňatia improvizovanej hudby a príslušnú kapitolu nazval *Správy z jednotky intenzívnej starostlivosti o šírení „anglickej choroby“*.⁹ Týmto názvom cielil na nemecko-anglickú schizmu: na rozdiel od nespútanosti a extrovertnosti nemeckej hudby (Peter Brötzmann) pociťuje Niklas hudbu Angličanov ako „mnohonásobne zdržanlivejšiu, krehkejšiu, transparentnejšiu, fragmentárnejšiu, menej bezprostredne emocionálnu ako jej kontinentálny protipól“.¹⁰ Určujúci vplyv na vznik a podobu „anglickej choroby“ dáva Niklas do súvislosti s európskymi vplyvmi, predovšetkým impulzmi Antonia Weberna, a v tom sa zhodujú samotní protagonisti anglickej scény. Ako alternatívny k americkým paradigmám Niklas uvádza webernovské podnete: zjemnenie a individualizáciu zvukovej farby, akú nájdeme napríklad vo Webernových *Šiestich bagatéľach pre sláčikové kvarteto op. 9*, záväznosť každého zvukového prvku ako protipólu k virtuoze jazzu a disociáciu zvukovej reči na zvukovú textúru.

SME, Brotherhood of Breath a ďalšie dominanty 70. rokov

Niklasom zdôraznenú súvislosť konceptu s Webergovou hudbou potvrzuje aj formovná osobnosť anglickej avantgardnej scény, hráč na bicích nástrojoch John Stevens (1940–1994). V rozsiahлом rozhovore pre časopis *The Wire* vysvetluje vývoj k nelineárnej improvizácii, ktorý „súvisel so snahou smerovať od melódie k abstraktnej interakcii a viac sa orientovať na vplyv Weberna“.¹¹ Stevens, ako aj ďalšie osobnosti anglického free jazzu vynikli vo viacerých typoch hudby, väčšina z nich popri vyhnanených avantgardných projektoch výborne a rada hrala v mainstreamových zoskupeniaciach. Samotný Stevens bol členom skupín Tubbyho Hayesa, Ronnieho Scotta, Stana Traceyho, spoločného kvarteta s Johnom McLaughlinom, jazzrockovej skupiny Away... Zásadný význam pre jeho svojbytný výraz vo voľnej improvizácii malo zoskupenie **Spontaneous Music Ensemble** (SME), ktoré vzniklo v r. 1965 ako septeto pravidelne účinkujúce predovšetkým v Little Theatre Club, centre londýnskej avantgardy. Základným partnerom Stevensa bol od začiatku saxofonista **Trevor Watts** (1939). K premenlivému okruhu SME patrili Derek Bailey, Kenny Wheeler, Paul Rutherford, príležitostne tiež Dave Holland. Po rozpadnutí septeta pôsobilo SME ako duo (Stevens, Watts), v ďalších obdobiach tiež ako trio, kvarteto a jednorázovo i ako big band. Uvedený okruh hudobníkov utváral tiež ďalšie formácie zamerané na rôznorodé podoby jazzovej avantgardy. Z nich vyzdvihne formáciu gitaristu **Dereka Baileyho** (1930–2005) Music Improvisation Company, ktorej album rovnakého mena vyšiel v r. 1970 vo vydavateľstve ECM (s Baileym hrali Evan Parker, Hugh Davis a Jamie Muir), čo predznamenalo ďalšiu podobu anglického jazzu súvisiacu práve s touto značkou. V rámci jazzovej avantgardy bola protipólem ku SME hudba formácií, v ktorých dominovali pristáhovalci z Južnej Afriky. Ústrednou integrujúcou osobnosťou sa stal klavirista **Chris McGregor** (1936–1990), ktorý z Juhoafrickej republiky emigroval v r. 1965 a v období 1969–1971 viedol formáciu Brotherhood of Breath. Tá prispela k vymedzeniu svojbytnosti európskeho jazzu schopnosťou integrovať do free jazzu prvky juhoafrickej hudby (najmä populárnu hudbu a mestský folklór), ktoré McGregor spájal s bluesovým cítením a inovatívnym konceptom rytmiky. V skupine vynikli ďalší hudobníci-pristáhovalci (trubkár Mongezi Feza, altsaxofonista Dudu Pukwana, tenorsaxofonista Nikele Moyake, kontrabasista Johnny Dyani a bubeník Louis Moholo), ako aj rodení Angličania (Alan Skidmore, Paul Rutherford, Evan Parker, John Surman, Harry Beckett, Mike Osborne a ď.). Zvláštnym znakom anglickej scény je mnoho zaujímateľných hudobných skladateľov, ktorí vo svojich dielach vytvárali kodifikovaný rámc pre freejazzovú spontaneitu, zaoberali sa uplatnením kompozičných postupov arti-

ficiálnej hudby, ako aj prepojením jazzovej avantgardy s rockom, rhythm and blues a pop music. Výraznou osobnosťou v tomto smere je **Mike Westbrook** (1936), ktorý zostavil a viedol mnohé orchestre. Najväčší ohlas mal jeho Concert Band (1967–1971), multimediálna formácia Cosmic Circus (1970–1972) a Brass Band (1973). V rozsiahlych kompozíciah prepájal nečakaným spôsobom rôzne prvky; s oblubou využíval úryvky zo starých sentimentálnych piesní ako kontrast k exaltovanej kolektívnej improvizácii. Dôležitým zdrojom jeho inšpirácie je európska artifičiálna hudba, a to často z nečakaných oblastí (napr. Rossini), ale tiež balet, prepojenie s divadelnými a poetickými textami (Goethe, Blake). K jeho najznámejším kompozíciam patria *Marching Song* (1969), *Metropolis* (1971), *Westbrook-Rossini* (1986), *London Bridge is Broken Down* (1986). Skladateľské i organizačné zásluhy má



tiež **Neil Ardley** (1937–2004), ktorý v období 1963–1970 utvoril New Jazz Orchestra a tento big band uvádzal i skladby ďalších skladateľov (Michael Gibbs, Graham Collier, Mike Taylor a ď.).

Presahy jazzu a populárnej kultúry

Zvláštnosťou britskej scény je prepojenie free jazzu a experimentálnych kompozičných postupov s masovo šírenou hudbou. Vznikol tak silný vývojový prúd, ktorý celosvetovo ovplyvnil éru fusion. Medzi oboma tábormi (jazz rock a pop) pritom existovala nevraživosť. John Lennon sa viackrát „strafoval“ do jazzmanov, ktorých označoval za ľudí konzumujúcich neskutočne mnoho piva a hrajúcich dookola stále tie isté riffy. A opačne, ortodoxní prívrženci striktných postupov novej improvizovanej hudby sa vyhýbali všetkému, čo by vybočovalo z exkluzívnej menšinovosti. Tomu, že u časti progresívnych hudobníkov došlo k spojeniu poslucháčskeho úspechu s princípmi ich hudby, napomohol i charakter anglickej rockovej scény vychádzajúcej z bluesovej inšpirácie. Pre celosvetovú dominanciu anglických skupín vo sfére populárnej hudby sa používa termín „britská invázia“ a v nej našli uplatnenie aj hudobníci z okruhu free jazzu. Všeobecným umelcom éry britskej fusion bol klavirista a skladateľ **Keith Tippett** (1947), ktorý v období 1970–1971 zostavil a viedol

50-členný orchester nazvaný Centipede (svoje sily v ňom spojili členovia skupín Soft Machine, King Crimson, Nucleus a Blossom Toes). Vzniklo tak prepojenie protagonistov psychedelického rocku, hard rocku a folku s okruhom free jazzu rôznorodých (vrátane afrických) línií. Pre Centipede napísal Tippett štvordielnu suite *Septober Energy* (pôvodne vyšla na dvoch LP, Neon Records 1971), ktorá predznamenala ďalší vývoj spoločnej prezentácie predtým oddelených trendov.

Ďalším priekopníkom anglického progressívneho rocku s výrazným podielom jazzovej improvizácie je bandleader a hráč na bicích nástrojoch **Jon Hiseman** (1944), ktorý v 60. rokoch začínať ako člen mainstreamových a bluesových skupín (Georgie Fame, Graham Bond, John Mayall) a špecializoval sa na jazzovú skúsenosť získal v orchestroch Johna Dankwortha a New Jazz Orchestra Neila Ardleyho. V r. 1968 založil skupinu Colosseum, ktorá sa stala jednou z najúspešnejších jazzrockových formácií (zanikla v r. 1971 a v r. 1975 obnovila činnosť ako Colosseum II). Spojeniu jazzu a rocku sa Hiseman venoval aj v spoločných skupinách so svojou manželkou, saxofonistkou **Barbarou Thompsonovou** (United Jazz and Rock Ensemble a Paraphernalia).¹²

Britské obdobie Dava Holland'a a Johna McLaughlina

Najslávnejší jazzmani, ktorí boli súčasťou britskej scény, sú Dave Holland a John McLaughlin. Obaja v priebehu 60. rokov vystriedali pred svojím odchodom do USA rôznorodé formácie a úroveň anglického jazzu dobre dokumentuje skutočnosť ich rýchleho uplatnenia v kvalitatívnom vrchole amerického jazzu. Miles Davis a Tony Williams im okamžite ponúkli angažmán a Holland s McLaughlinom sa následne pričlenili k ústrednému postavám ďalšieho vývoja amerického jazzu. Obaja hudobníci mali vo svojom formatívnom období spoločné východiská: fascinovali ich dobová populárna kultúra a možnosti prepojenia jazzového mainstreamu, free jazzu, hudby rôznych etník a artificiálnej hudby. Pritom skôr, ako pristúpili k davisovskému fusion 70. rokov, dôkladne zvládli jednotlivé komponenty, z ktorých táto syntéza pozostávala.

Dave Holland (1946) sa na jazzovej scéne uplatňuje od r. 1964 a vo svojich britských začiatkoch bol vynikajúcim mainstreamovým hrácom s vynalezavým vedením basovej línie. Techniku „kráčajúceho basu“ uplatňoval jednak v tradičných skupinách (Humphrey Lyttelton), no predovšetkým s hardbopovými formáciami (Tubby Hayes, Ronnie Scott). Protičielenom bola jeho spolupráca s protagonistami volnej improvizácie (John Surman, Chris McGregor, Evan Parker) a so Spontaneous Music Ensemble účinkoval na jednom z najcennejších albumov skupiny (*Karyōbin*, Island Records 1968). Na tejto nahrávke sa objavuje aj Kenny Wheeler, ktorého vplyv na svoju hudbu považuje Holland za určujúci a s ktorým udr-

žiava tvorivé kontakty aj po odchode do USA (Holland hrá na sérii Wheelerových titulov pre ECM v 70. a 80. rokoch). Ešte predtým obaja spoločne účinkovali na nahrávkach orchestra Johna Dankwortha (*Windmill Tilter*, Fontana 1968), kde sú okrem bigbandových nahrávok Wheelerových kompozícií aj dve skladby pre kvinteto, ktoré zaujímavým spôsobom predznamenali vývoj 70. rokov. V kvintete, ako aj v orchestrálnych skladbách dostal veľký sólistický priestor John McLaughlin.¹³

Pre prechod medzi špičku americkej scény bol



D. Holland [foto: archív]

pre Hollanda podstatný jeho záverečný anglický angažmán; koncom roka 1967 sa stal stálym kontrabasistom v klube Ronnieho Scotta, a tu sprevádzal hviezdy amerického jazzu ako Coleman Hawkins, Joe Henderson, Ben Webster... Miles Davis vo svojej autobiografií spomína, že keď ho počas návštavy Londýna počul v klube, okamžite sa rozhodol angažovať ho. Davis v tom čase plánoval čo najdôkladnejšiu orientáciu na elektrické nástroje a podmienkou k stálemu angažovaniu Hollanda bol jeho prechod na elektrickú basgitaru. Od roku 1968 sa Holland stal na dva roky členom Davisovho bandu.

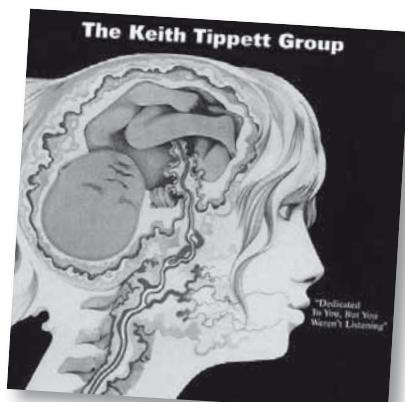
John McLaughlin (1942) sa už v detstve zaoberal hudbou, ktorú rozvíjal v rokoch svojej kariéry; zaujímali ho flamenco, blues a dobový jazz (jeho idolem boli Django Reinhardt a Tal Farlow). V r. 1961 prišiel z Yorkshiru do Londýna, a tu sa čoskoro uplatnil najmä v okruhu bluesových skupín (o. i. u Alexis Kornera). V tom období ho fascinovala atmosféra populárnej hudby s bluesovou inšpiráciou a z okruhu rockových hviezd sa začal zaoberať predovšetkým hudbou Jimiego Hendrixa. To viedlo k jeho uplatneniu vo svetoznámych anglických formáciách: prvýkrát nahrával v r. 1963 so skupinou Grahama Bonda (pôsobili tu Jack Bruce a Ginger Baker), participoval na albumoch Georgieho Famea, Davida Bowiego, Herman's Hermits a v r. 1964 nahrával tiež s Rolling Stones (nahrávky sú prístupné na internete ako bootleg pod názvom *Rolling Stones: Definitive*

Demos 1963–1966). Súbežne s touto lukratívou aktivitou hral jazz v kluboch a krátko pred odchodom do USA (1969) nahral prelomovú prvú LP pod svojím menom (*Extrapolation*, Marmalade Records 1969), ktorá mala vplyv na utváranie konceptu hry na elektrickej gitaru v ére fusion 70. rokov. Americký angažmán McLaughlin nastúpil ešte pred vydaním LP v kvartete, ktoré po svojom odchode od Davisa zostavil bubeník Tony Williams (dalšími členmi boli Jack Bruce a Larry Young). Williams sa o McLaughlinovi dozvedel vďaka Davovi Hollandovi, ktorý mu prehral ich spoločné (nevyslané) nahrávky. Tie isté nahrávky neskôr počul i Davis, ktorý prejavil o McLaughlina záujem a angažoval ho na nahrávanie prelomových albumov *In a Silent Way* a *Bitches Brew*. Faszinujúci úspech Hollanda a McLaughlina viedol v 70. rokoch k situácii, keď sa i ďalší európski hudobníci (Zawinul, Vitouš, Hammer, Mráz a mnohí iní) pričinili o to, že 70. roky a éra fusion boli svojskou odnožou európskeho jazzu na americkom kontinente. Na samotnej anglickej scéne sa z pôvodného okruhu free-jazzových formácií vyčlenili osobnosti, ktoré v ďalších desaťročiach neslabnúcou intenzitou participovali na medzinárodnej scéne. Spájajú ich osobitý výraz, zaangažovanie v rôznorodých podobách jazzu a výrazné sólistické schopnosti. Zo spomínaných osobností ostáva až dodnes zaujímavý prínos umelcov ako John Surman, Ian Carr, Kenny Wheeler, ich nasledovníkov Courtneyho Pinea, Jamieho Culluma, Iaina Ballamyho a mnohých hudobníkov mladších generácií. Ich hudbou sa budeme zaoberať v nasledujúcom pokračovaní. ▶

Poznámky:

¹ Tejto téme bol venovaný samostatný diel seriálu s názvom *Anglický vintage jazz a revivalizmus*. In: Hudba IV/2007

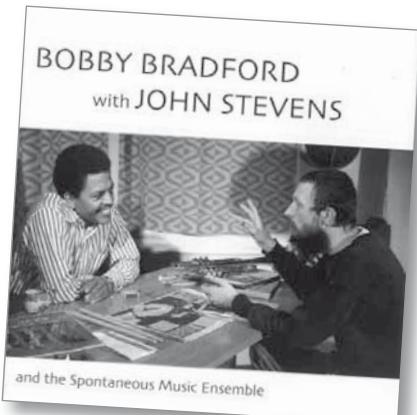
² J. Dankworth: *Jazz in Revolution*. Constable and Robinson, London 1998; C. Laine: *Cleo: An Autobiography*. Simon & Schuster, London 1994. Spoločenskú prestíž Dankwortha, Laineovej a iných



britských jazzmanov (napr. Stan Tracey, George Shearing) dokumentujú mnohé ocenenia vrátane rytierskych titulov.

³ Ian Carr vo svojej monografii z r. 1973 podrobne mapuje anglickú jazzovú scénu od 50. po začiatok ▶

► 70. rokov pomocou analýz i rozhovorov. O Traceym uvádzá: „*The main characteristics of his music are immense harmonic knowledge, a ferocious rhythmic sense, and a very dramatic use of space. In fact, he is a sort of Jackson Pollock of the piano, using the*



*keyboard rather like an abstract expressionist painter uses a canvas – splashing color on to it. It could be that once he has absorbed the new dimension of free playing which he is currently exploring with John Stevens, Trevor Watts and his own ten-piece band Tentacles, he may produce some of the most lasting work of our time. His Quartet album Under Milk Wood (1965) is, of course, already a classic of British jazz.“ I. Carr: *Music Outside. Contemporary Jazz in Britain*. Second ed., Northway Publications, London 2008, s. 23. Druhé vydanie obsahuje aj doslov Rogera Cotterrella o vývoji britského jazzu v ďalších desaťročiach.*

⁴ Výrazná osobnosť anglického jazzového mainstreamu, tenorsaxofonista Ronnie Scott (1927–1996) založil v roku 1959 jazzový klub, v ktorom uvádzal jednako najlepšie anglické formácie (vrátane vlastného kvarteta), ako aj americké hviezdy. Do r. 1968 ich permanentne sprevádzal Stan Tracey, ktorý tak mal priležitosť vydávať spoločné, celosvetovo distribuované albumy s osobnosťami ako napr. Sonny Rollins, Ben Webster, Zoot Sims...

⁵ Koncom 60. rokov Brown vytvoril s Johnom McLaughlinom formáciu The First Real Poetry Band, ktorá zaujala hudobníkov okruhu skupiny Cream. Pete Brown sa potom stal spoluautorom skladiab Gingera Bakera, Erica Claptona a Jacka Brucea.

⁶ A. Robertson: *Joe Harriott: Fire in his Soul*. Northway Books, London 2003; C. Goode/R. Cotterrell: *Bass Lines: A Life in Jazz*. Northway Books, London, 2002

⁷ V produkcií Antonína Matznera vznikol medzinárodný európsky freejazzový projekt *Starý dobrý cirkus* (LP Supraphon 1979), v ktorom participovali Angličania Trevor Watts, Alan Skidmore, Tony Oxley, Louis Moholo, zo Západného Nemecka Rüdiger Carl, Albert Mangelsdorff, Radu Malfatti, škandinávsku scénu zastupoval Fin Jarmo Sermilä a Holandsko Willem Breuker. Najmä pre „západných“ záujemcov znamenala novú informáciu hudba osobností z „východného bloku“ (Jiří Stivín, Rudolf Dašek, Jacek Bednarek, Günter Sommer).

⁸ E. Jost: *Europas Jazz 1960-80*. Fischer Verlag, Frankfurt am Main, 1987

⁹ P. Niklas Wilson: *Hear and Now. Úvahy o improvizovanej hudbe*. Hudobné centrum, Bratislava, 2002

¹⁰ Niklas, s. 43

¹¹ A. Turner: *John Stevens: Spontaneous Music*. In: *The Wire*, 1/1982 a 2/1982

¹² Podrobnejší Hisemanovu biografiu napísal M. Hanson: *Playing The Band – The Musical Life of Jon Hiseman*. Temple Music Books, London 2010

¹³ Na začiatky spolupráce s Wheelerom Holland spomína: „I probably met Kenny Wheeler around 1967. As you travel your musical path you meet certain musicians who play a significant role in shaping your understanding of musical possibilities. I was lucky enough to meet Kenny early in my life and his work as a composer and player has been a source of inspiration since then. We both played with drummer John Stevens in the Spontaneous Music Ensemble. The first time I played his compositions was at a recording session for a suite he wrote called *Windmill Tilt*. It was played by the John Dankworth Big Band of which Kenny was a member at that time. The reason I played on the recording was that the regular bass player slightly injured his finger the day before the session. Dankworth called Kenny to find out what he wanted done and Kenny recommended me for the recording.“ <http://www.dav-holland.com/blog/kenny-wheeler>



Jeff Beck hostom Jarných „jazzákov“

V rámci Jarných Bratislavských jazzových dní sa po prvýkrát na Slovensku predstavil legendárny anglický gitarista a skladateľ **Jeff Beck**. Jeho koncert v športovej hale Pasienky v deň jeho 67. narodenín (24. 6.) bol dlho očakávanou udalosťou. Beck je nestarnúcou ikonou fúzie prekračujúcej hranice moderného rocku, jazzu i blues, inovátorom gitarovej techniky a majstrom výrazu. Možno povedať, že svojím novátoriským prístupom prevzal štafetu Jimiho Hendrixu, a spolu s ním určite patrí k najvýznamnejším sólovým gitaristom rockovej histórie. Trojica nedávnych ocenení Grammy iba potvrdzuje jeho genialitu, ktorú s nadhľadom a ľahkosťou dokáže pretaviť do súčasnej modernej rockovej hudby.

Chvíle do začiatku Beckovho vystúpenia spríjemňovala domáca alternatívna skupina **Sto Múch** a rakúska funková formácia **Hot Pants Road Club**. Nekompromisný zvuk, ktorý sa ozval po príchode Jeffa Becka na scénu, jednoznačne potvrdil, že sa jeho fanúšikovia majú na čo tešiť. Jazzrockové riffy, energický groove, výrazné melódie v skvelom inštrumentálnom predvedení i zostava vynikajúcich hudobníkov (hráč na klávesových nástrojoch **Jason Rebello**, basgitaristka/kontrabasistka/speváčka **Rhonda Smith** a bubeník/spevák **Narada**

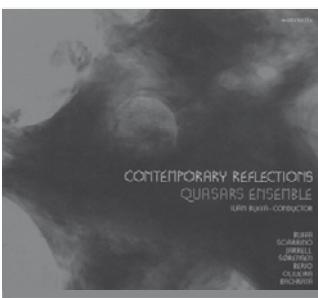
Michael Walden) vtiahli poslucháčov do vzrušujúcej scenérie hudobných príbehov. Líder uviedol najvýraznejšie skladby svojej kariéry, striedal energické témy (*Plan B, Stratus, Led Boots, Hammerhead, Rollin' & Thumblin'*)



J. Beck [foto: archív]

s nádhernými baladami (*People Get Ready, Little Wing, Nadia, Cause We've Ended as Lovers, Over the Rainbow, A Day in the Life*). Zážitok z pestrého programu ešte viac prehľboval výraz, s ktorým pracovala celá kapela. Dynamický kontrast striedania tichých a hlasných pasáží znásoboval neopakovateľné emócie, ktoré sa v koncertnom predvedení šírili nielen na pódiu, ale aj v preplnenom hľadisku. Beckova špecifická gitarová technika hry palcom a ukazovákom pravej ruky (bez brmkadla) mu s pomocou tremolo páky umožňovala dostať z nástroja (signovaný Fender Stratocaster) širokú škálu zvukov a efektov, ktoré sú jeho typickým rukopisom. V kombinácii s famóznym feelinguom a frázovaním i energickým výrazom ponúkol poslucháčom naozaj silný hudobný zážitok. Zavŕsil ho trojitym prídavkom a záverečnou adaptáciou árie *Nessun dorma* z Pucciniho opery *Turandot*, v ktorej ukázal, s akou ľahkosťou a prirodzenosťou sa dokáže pohybovať medzi hudobnými žánrami. Standing ovation a následné *Happy Birthday, Dear Jeff* dirigované z pódia Petrom Lipom, boli spontánou a úprimnou odpovedou fanúšikov na nezabudnuteľný koncert tohto velikána rockovej gitarysty.

Miroslav ZAHRADNÍK

klasika
**Quasars Ensemble
Contemporary Reflections**
Hevhetia 2011

Na úvod prvého CD Quasars Ensemble znejú virtuózne tóny 23. *Capriccia* Pietra Locatelliho zo zbierky *Il labirinto armonico*. Tento vstup má symbolickú hodnotu a to z viacerých hľadísk. Skutočnosť, že vstupnou skladbou prvej CD nahrávky mladého súboru specializujúceho sa na súčasnú hudbu je perla barokového repertoáru, prijme poslucháč bud' rozpačito, alebo porozumie zámeru: medzi jednotlivými segmentmi repertoáru nemá zmysel zachovávať umelé hranice, rovnako z estetických príčipov, ako z hľadiska praxe. Fantastická hra huslistu Mareka Zwiebelu všetko ozrejmí: každý, kto má ambíciu stať sa hodnoverným a majstrovským interpretom súčasnej hudby, musí mať nevyhnutne vžité aj tie najvirtuóznejšie barokové pasáže.

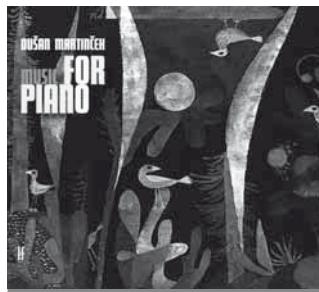
Tu sa však ponúka ďalšia otázka: prečo zaznie dielo pre sólové husle práve vtedy, keď sa chce predstaviť súbor? Na túto otázku – ešte skôr, ako sa pozrieme na obal CD – však dostaneme okamžitú odpoveď: „tento“ Locatelli, totiž nie je „onen“ Locatelli. Huslové sólo je čoraz dominantnejšie obklopané vzrušeným, z hľadiska zvukového spektra bohatým komorným prostredím, ktoré týmto spôsobom jemne mení nielen akustický charakter skladby, ale aj jej dramaturgiu. Pod tento novo skomponovaný variant sa podpísal umelecký vedúci, dirigent a klavirista súboru Ivan Buffa.

Následne – po Buffovej žánrovo príbuznej, no celkom odlišnej idiom používajúcej skladbe – zaznievajú jednotlivé diela takých osobností súčasnej medzinárodnej hudobnej elity ako Salvatore Sciarrino, Michael Jarrell, Bent Sørensen, Luciano Berio či João Pedro Oliveira, aby rad uzavrela kompozícia *Eyes Wide Shut* od ďalšieho slovenského talentu, mladej skladateľky Petry Bachratej.

Prvé CD Quasars Ensemble, ktorý vznikol iba pred tromi rokmi, je teda pravou *tour de force*. Nielen preto, že na ňom súbor zaznamenal samé náročné virtuózne diela s veľkým citovým nábojom, ale aj preto, že zároveň poukazuje na vysokú mieru vekusu, cit pre dramaturgiu a odhadlanie riskovať.

Hevhetia, zakaždým produkujúca vynikajúcu zvukovú podobu, dokázala nie po prvý raz, že s primeraným citom pre kvalitu a šikovnou voľbou možno dovestiť k úspechu aj súčasné skladby, ktoré predstavujú vážnu výzvu. Platí to aj v tomto prípade: veľmi vzrušujúci, dobre zvolený program, z hľadiska estetického rozhladu veľmi koherentný, no štýlovo predsa dosť variabilný. Skvelým kontrapunktom k Sciarrinovmu kvintetu postavenému na zvukových farbách i k Beriovej statickej éterickej hudbe je hustejšie sa valiaci, v stave neustálých zmien sa nachádzajúci hudobný tok skladieb Jarrella a Oliveira. V centre CD umiestnený Sørensenov miniatúrny violový koncert *The Lady and the Lark* je vyvrcholením programu, a to nielen vďaka svojmu kontextu. Tento druh melodickej citovosti, ktorá zároveň nie je do minulosti zasnené zadávaným tradicionalizmom, tu zaznieva na najvyššej úrovni.

Bálint VERES
preklad Alžbeta RAJTEROVÁ



Dušan Martinček
Music for Piano
Ivan Palovič, Alexander Cattarino, Mikuláš Škuta, Peter Pažický, Jordana Palovičová, Cyril Dianovský
Hudobný fond 2010

Edičný katalóg Hudobného fondu sa prednedávnom rozšíril o cenný titul, ktorý približuje klavírnu tvorbu skladateľa Dušana Martinčeka od čias jeho štúdia na VŠMU až po posledné tvorivé obdobie. Martinček, sám výborný klavirista s profesionálnym školením, rád zveroval uvádzanie svojich diel iným umelcom, často blízkym priateľom. Disk ponúka 9 nahrávok v interpretácii 6 po-

predných slovenských klaviristov staršej, strednej i mladšej generácie. Užitočným doplnkom k počúvaniu je sprivedodný text Ľubomíra Chalupku, ktorý fundovane približuje nielen kompozície sprostredkovane na CD, ale aj ich miesto v kontexte celého Martinčekovo života a diela. Výber z cyklu *Siedmich koncertných etúd op. 4* v podaní Ivana Paloviča je dôkazom obrovskej tvorivej invencie mladého skladateľa (v čase komponovania dovršil 20 rokov) a zároveň priestorom pre interpreta ukázať skvelú techniku (*Moto perpetuo*), nechať neobyčajným spôsobom rozoznieť zvonivé registre klavíra (*Invencie* – pre mňa osobne najväčší zážitok z celého CD) a vložiť sa s ľahkosťou do bartókovskej hrvosti, chvíiami až bizarnej tanecnosti (*Ostinati*). Na inšpiráciu zahraničnej proveniencie poukazuje Rumunská rapsódia *Negrea* nahraná Alexandrom Cattarinom (v pomalých časťach je možno trochu rozvláčna, ale v rýchlych briskná a patrične dravá). Ďalšie dve skladby sú ukázkou Martinčekovo poňatia klavírnej sonáty. Bez akýchkoľvek reminiscencií na klasickú sonátovú formu sa v nich sústredí na určitý motívický, kompozično-technický alebo výrazový element a ďalej ho rozvíja na ploche jednej uzavretej časti. V *Sonáte Meditácií B-A-C-H* je len o zameranie sa na samotný kryptogram Bachovho mena, ale skôr o „cestu“ k nemu v podobe intelektuálnej meditácie (opäť v citlivej interpretácii Ivana Paloviča). V *Sonáte Appel* je zase v popredí výrazový element – hudobné vykreslenie apelu, naliehaivej výzvy vystavanej na kontraste tempom a hustotou faktúry odlišených plôch. Hre Mikuláša Škuta nechyba technická brilancia ani potrebná plastickosť vo výraze. Cyklus *10 Mouvements* je najrozšiahlejším a zároveň po rytmickej stránke najnáročnejším spomedzi prezentovaných diel. Martinček v ňom rozvíja koncept „schizometrie“ prítomný už v jeho predchádzajúcej tvorbe, kedy v určitých úsekokoch jednotlivé hlasy – v tomto prípade pravá a ľavá ruka klavíra – hrajú v rozličnom tempie nezávisle od seba. Na nahrávke Petra Pažického treba predovšetkým oceniť, že komplikované rytmické štruktúry v aleatórnom zvukovom výsledku nevytvárajú dojem zmätku, ale vzájomného súladu. Ako určité odľahčenie pôsobí nasledujúci cyklus *Venovania*. Šesť charakteristických skladieb je Martinčekovým symbolickým vzdaním úcty významným

hudobným osobnostiam (Bach, Liszt, Czerny, Bartók a Stravinskij, Rahbari, Rameau), na nahrávke v precíznej interpretácii Jordany Palovičovej.

Album uzatvára skladba *Nové nocturno*. Cyrilovi Dianovskému sa v nej podarilo prehľadne vykresliť viacvrsťovost faktúry a napriek zložitým rytmickým figúram zachovať pokojnú nokturnovú náladu diela.

Snád len dve kritické poznámky na záver. Poslucháč nikde nenájde informáciu o tom, kedy jednotlivé nahrávky vznikli. Dá sa len dedukovať, že niektoré musia byť staršieho dátu – s určitosťou ide o skladby nahrané I. Palovičom, o ďalších to prehrádza zvuková kvalita. A napokon, dve z prezentovaných nahrávok (*Meditácia B-A-C-H* a *Nové nocturno*) sú už v súčasnosti dostupné na kompaktných diskoch (prvá priamo v edícii Hudobného fondu). I keď ide nesporne o významné Martinčekove diela a ich prítomnosť je v rámci celkovej dramaturgie odvoditelňa, ostáva otázka, či tým predsa len „nezabrali“ miesto ďalším, ktoré by si tiež zaslúžili vydanie na CD.

Juraj BUBNÁŠ



François Couturier
Tarkovsky Quartet
Anja Lechner,
Jean-Louis Matinier,
Jean-Marc Larché
ECM Records 2011
distribúcia DIVYD

Tarkovsky Quartet je v poradí už tretím albumom z volnej trilógie na počesť filmovému dielu ruského režiséra Andreja Tarkovského, ktoré autorom, aranžérom a myšlienkovým otcom je klavirista François Couturier (prvým albumom bola *Nostalgia – Song for Tarkovsky* a druhým sólovým album *Un jour si blanc*). Na tejto nahrávke účinkujú spolu s Couturierom akordeonista Jean-Louis Matinier, violončelistka Anja Lechner a sopránaxofonista Jean-Marc Larché. Na rozsiahlej ploche takmer 80 minút Couturier predstavuje pomyselný prienik medzi filmovými obrazmi, hlbokou filozofiou veľkého režiséra a vlastnými

► hudobnými víziami, ktorími sa kvarteto pokúša reflektovať Tarkovského zásadné umelcové tézy. Symbolicky posvätíl Couturierov projekt v texte bookletu i Tarkovského syn Andrej. Dvanásť trackov albumu vo svojich názvoch odhaluje rôzne narážky a konotácie vzťahujúce sa k režisérovmu životu a tvorbe (Dostojevského postava *Myskin*, ktorého si vždy prial natočiť, *San Galgano*, kde sa odohráva dej filmu *Nostalgia*), ale i odrazy transcendentných a mystických vplyvov a náboženstva (*L'Apocalypse*, *Doktor Faustus*, *Paše podľa Andreja či Z druhej strany zrkadla*). Couturier pri niektorých skladbách v záhlaví vyslovene uvádzá konkrétny vplyv, napr. Bachove *Jánove paše*, ponášky na Šostakoviča alebo citácie z Pergolesiho *Stabat mater*. Ak ste boli zvyknutí na relatívne ľahko uchopiteľné, melodické, „mediterálne“ albumy Couturiera a Matiniera s Anouarom Brahemom či „argentínske“ nahrávky Anje Lechnerovej s bandoneonistom Dinom Saluzzim, tak *Tarkovsky Quartet* je rozhodne úplne iná kategória hudby. V prvom rade je to náročnejšie počúvanie plné mystickej atmosféry, rozsiahlych plôch, meditatívnych stavov a círej kontemplácie. Vitaný posun nastal ale v razantnom prístupe Couturiera, ktorí ide o silné vplyvy súčasnej hudby, ktorá sa uňho prejavuje v rozmedzí od šostakovičovských alúzií a divokej improvizácie k vyložene súčasnej kompozícii a aleatorickému pohybu v priestore. Členovia kvarteta hrajú na albume spolu pomerne striedmo, priestor skôr dostávajú rozsiahle sóla klavíra (*A celui qui a vu l'ange*) či violončela (*Tiapa*) alebo rôznych dvojíc nástrojov, hlavne v expozičii jednotlivých skladieb. Harmonicky sú Couturierove kompozície silne tonálne ukotvené, niektoré odkazujú k Bachovým chorálom, pri piesňovej forme je badať tradičné delenie na strofy a výrazné refrény, hoci zopár trackov je úplne atonálnych (*Maroussia*). Okrem toho je v Couturierových skladbách cítiť vplyv stredovekej hudby, ruských nápevov či dokonca ázijskej hudby (*Sardar* ako pocta Tarkovského nenatočenému scenáru tadžického westernu).

Súhra interpretov je vynikajúca a spoločná farba klavíra, akordeónu a violončela je kompaktná, no pritom veľmi pestrá. Tarkovského tvorba, to sú statické obrazy siahajúce niekom do podvedomia a absolútna oddanosť duchovnému aspektu umenia, ktoré sa prejavujú vo všetkých jeho filmoch. Podobne i tento album je plný roz-

právajúcich, viacozmerných obrazov rozrastajúcich sa z jednoduchej základnej línie a vyžadujúcich pri vnímaní totálny ponor, nesúcich posolstvo dušovnej hĺbky a v závere prinášajúcich očistné oslobodenie a uvolnenie. Je určite autorský i interpretačne náročné prepojiť vízu filmára s hudobnými obrazmi, na tomto albume sa to však Couturierovi a jeho spoluhráčom rozhodne podarilo.

Peter KATINA



**Marcin Wasilewski Trio
Faithful**
ECM Records 2011
distribúcia DIVYD

Spočiatku som si musel na tento album zvykať; na jeho prevažne pomalé tempá, relatívne malú kontrastnosť medzi jednotlivými skladbami či onú nadmieru „intelektuálnej meditatívnosti“, ktorá už akosi tradične musí patriť ku každému jazzovému albumu z produkcie ECM a ktorej som stále celkom neprišiel na chuť. Časom som si však k nemu našiel cestu a objavil jeho zaujímavé momenty. O kvalite v tomto prípade naozaj nie je núda – trojica hudobníkov (popri Wasilewskom sú to kontrabasista Sławomir Kurkiewicz a bubeník Michał Miśkiewicz) si získala značné renomé ako súčasť kvarteta legendárneho Tomasza Stańka a po osamostatnení žala ďalšie úspechy, medziiným aj vďaka kritikou i fanúšikmi oceňovanému albumu *January* (ECM 2008). *Faithful* je v poradí tretím albumom Wasilewského tria ako samostatnej formácie a materiál na ňom prezentovaný pozostáva tak zo spracovania prevzatých skladieb (od Hannsa Eislera cez Ornetta Colemana po Paula Bleya), ako aj z autorských kompozícií lídra skupiny. Možno parodoxne na mňa osobne viac zapôsobili práve tie druhé. Na prvom mieste vynikajúca *Song for Świrek* s príjemne pulzujúcou rytmikou a výborne zvolenými harmonickými postupmi.

Je umiestnená približne v momente pomyselného zlatého rezu albumu a podľa mňa tvorí jeho vrchol. Z podobného súdku je aj *Night Train to You* a určite zaujme aj balada *Woke Up in the Desert's* príťažlivou, moždane zafarbenou harmóniou. Prezentaté skladby sú akoby ponorené do amalgámu štýlu a improvizáčného konceptu Wasilewského tria, takže hoci v nich cítiť stopy štýlu originálu (napr. Colemanova balada *Faithful*, kde je pôvodná saxofónová linka parafrázovaná v klavíri a obalená bohatými harmonickými girlandami), z celkovej atmosféry albumu priliš nevytráčajú. To môže byť dvojsečnou zbraňou – na jednej strane to zabezpečuje plynulosť počúvania, na strane druhej tu existuje hrozba istej jednotvárnosti.

Z interpretačného hľadiska možno hrácom sotva niečo vycítať; pokial ide o vzájomnú súhru či výstavbu sól a frázovanie, možno bez rozprávok hovoriť o dokonalosti. Wasilewského melodické linky na seba logicky a plynulo nadvážujú, pričom sledovať nuansy vo frázovaní a jeho dômyselnú hru s prízvukmi je doslova lahôdkou. Vo vynikajúcom svetle sa predstavuje aj Kurkiewicz, ktorý spolu s Wasilewským doslova dýcha a jeho okrúhly kontrabasový tón má v dokonale vypracovaných unisonach s ľavou rukou klaviristi takmer charakter spevného hlasu. Zvlášť upozorňujem na jeho sólo v Bleyovej *Big Foot*. V podobných superlatívach možno hovoriť aj o bubeníkovi, ktorého prednostou je delikátny zvuk a úctyhodná schopnosť sebkontroly či empatie so spoluhráčmi. Zážitok z ich hry posilňuje tradične vynikajúce zvukové spracovanie nahrávky.

Čo však albumu chýba, je podľa mňa viac hráčskej impulzivity, vôle trochu viac popustiť uzdu fantázii a pustiť sa do odvážnejšieho prekračovania hraníc všedného. Jednotlivé skladby príjemne plynú a možno aj smerujú k akosi prirodzené očakávanému momentu „extázy“, no nikdy k nej nedospejú. Myslím, že práve preto je lepšie – najmä pri sústredenom počúvaní – vybrať si z albumu dve-tri skladby, ako ho počúvať v kuse od začiatku do konca. Názov albumu tiež napovedá, že Wasilewski a jeho spoluhráči ostávajú niečomu verní. Zdá sa mi, že tým „niečim“ je koncept, ktorý prezentovali už na *January*. Netvrídím, že je to zlé, no po *Faithful* mám pocit, že je najvyšší čas na zmenu...

Robert KOLÁR

knihy, noty



**Nada Hrčková a kolektív
autorov
Dejiny hudby V
Hudba 19. storočia**
Ikar Bratislava 2010

Publikácia o hudbe 19. storočia sa na slovenskom knižnom trhu síce neobjavuje prvý raz, ale pluralita tejto nezvyčajnej dejinnej epochy zatiaľ nebola zachytená tak ucelene ako v tomto titule. Je to tiež po prvýkrát, čo sa editor podujal získať na spoluprácu skupinu hudobných historikov, odborníkov zo zahraničia aj zo Slovenska: Wolfgang Dömling, Mieczysław Tomaszewski, Helmut Loos, Robert Kolář, Vladimír Zvara, Constantin Floros, Hermann Jung, Tamás Horkay, Norbert Adamov, Ferdinand Klinda, Jiří Kopecký a Ivan Poledňák. Autorov spája dlhoročná odborná publicistická aktivita a tiež pedagogická skúsenosť s interpretátorským sprostredkovaním hudobných diel. Každý z autorov sa veľmi osobne vyznáva so zverenou téhou hudby 19. storočia pri zachovaní objektívneho hodnotenia dejinných hudobných udalostí. Autori v mnohom prinášajú nové pohľady a osobné názory overené novými poznatkami vo výskume. V zásade možno riesiť pluralitu hudobnej epochy romantizmu z troch zorných uhlov: z pohľadu na skladateľov-tvorcov (hudobných osobností), z pohľadu vývoja formových druhov a žánrov a z pohľadu vývoja národných škôl. Približne týmto okruhom zodpovedá aj členenie publikácie na časti *Hudba*, *Hudobníci*, *Hudby*. Kniha tým takpovediac získala istú „otvorenosť“ problematiky – nemá začiatok ani záver, jednotlivé hudobno-historické skutočnosti podáva v podobe kontextuálnych vstupov. Ilustrácie s obsažnými popiskami sú funkčne viazané na text, tvoria jeho druhú informačnú rovinu svojou špecifickou významovou výpovedou, treťou rovinou sú notové príklady. Doplňkom k tomuto celku je priložené CD s dobре premysleným výberom klúčových diel, ktoré neboli len rozhodujúcimi pre hudobný vývoj, ale aj

poznáčili obdobie 19. storočia. Pozitívnu črtou obsahu knihy je skutočnosť, že nevypovedá apodikticky ani nevyvoláva provokatívne sporné situácie pri vysvetľovaní názorov a stanovísk. Tomu zamedzuje už samotná odbornosť autorov. Výpovede, konštatovania, názory a myšlienky autorov ostávajú otvorené pre diskusiu, nadväzné vstupy či dotváranie. Koncepcia textu dáva priestor pre synchronné osvojovanie hudobno-historických udalostí. Z toho dôvodu sa niektoré hudobné situácie objavujú zdvojene, rozoberajú sa z iného zorného uhla, z pozície inej vecnej súvislosti. Plastiku, komplementárnosť a synchronnosť vývoja hudby 19. storočia možno definovať ako vzťah hudobného obsahu a formy, protipostavenie „absolutnej“ a intencálne „programovej“ hudby a všeobecne ideou „poetickosti“ v hudbe.

Progresívnosťou je nápadný text W. Dömlinga o vstupe do hudby 19. storočia a o tvorbe F. Liszta. Navonok informatívny text, ktorý podáva fakty, avšak pod povrchom vecnej štýlistiky skrýva obsah spochybňujúci mechanistický spôsob prístupu nielen k dejinám hudby, ale aj ku konkrétnym javom – klasifikácii systematiky myšlenia, pojmom, ideámu a názorovému spektru. V rámci celej knihy sú tieto kapitoly najprovokatívnejšie (v pozitívnom zmysle), sú podnetné a otvárajú priestor pre samostatné zamyslenie sa. Ak úvodný text ústí do konštatovania, že „... romantická hudba nejestvuje, jestvuje len romantický poslucháč“ (str. 11), tak Dömling posunul smer romantizmu výrazne do roviny ideológie ako otvoreného systému. Jeho tvrdenie o „romantickej ideológii“ (str. 182, použité na tvorbu F. Liszta) je pojmom objektívne aplikovateľným pri analýze ideových zámerov skladateľa. Pozoruhodná je pritom nekompromisnosť a nekonvenčnosť autorovo myšlenia, ktorý používa pojmy a kategórie získané kriticko-reflexívnym postupom a má odvahu ich aplikovať v muzikológii.

M. Tomaszewski prináša pohľad na tvorbu F. Schuberta, pričom ju delí na fázy, hudobnú poetiku, význam a výraz, ktoré sa dostávajú do spoločnej roviny, kde štýl tvorby a štýl biedermeieru vystupujú ako komplementárny celok. Je to odraz syntetického myšlenia autora. Škoda, že Tomaszewského text o piesni v romantizme, predkladajúci aj literárno-tematické kategórie zhudobňované skladateľmi (zvláštnosť piesňovej tvorby romantizmu), postihla prekladová nezrovnalosť týkajúca sa názovov nezmyselne pre-

ložených veršov z nemeckého jazyka (str. 283, 285, 287). Podobnú metodológiu prístupu a sústêmovosť, akú má Tomaszewski, možno sledovať u R. Kolára v kapitolách o Berliozovi a o ruskej hudbe. Považujem ich za najucelenejší príspevok, ktorý dáva najavo znalosť hudobného materiálu a názorovú ujasnenosť. Texty sprostredkúvajú aj zanietenosť pre objekt pojednávania a čitateľovi sa určite bude prihovárať realistiké usudzovanie o Berliozovi, ako aj o Čajkovskom, prinášajúcim vecné, objektívne a osobné náhlady. H. Loos patrí ku kritickým, možno až príliš ostro súdiacim muzikológom, ktorým záleží na reinterpretácii veľkých osobností nemeckej romantickej školy. Kapitola o R. Schumannovi svedčí o objektívnom uvažovaní a zanietenosti pre výskum problematiky, ako aj o závislosti voči pravdivému poznaniu, ktoré text spolahlivo sprostredkúva. Pozoruhodná je aj Loosova autokritickosť, teda to, ako k téme pristupuje. Vždy citlivu premýšľa o dopade svojho uvažovania a následných výpovedí, čo je v muzikológii vzácná vlastnosť!

Veľmi trievy, dobre premyslený text obsahujú kapitoly V. Zvaru o R. Wagnerovi a R. Straussovi, z ktorých čitateľ získava základné informácie o dvoch v muzikológii zvlášť sporných osobnostiach.

C. Floros pristupuje k hudobným osobnostiam s hlbokým porozumením a odbornou znalosťou. Bohužiaľ, časti prekladu z nemeckého jazyka chýba redakčný zásah a tak je na strane 205 čitateľ mätenej výpovedou Hanslick kontra Bruckner a na strane 206 sú nedôsledne použité termíny „časť“ a „veta“ – nemecká terminológia narába s týmito pojimami veľmi zreteľne a neviem si predstaviť, že by autor takej kvality ako C. Floros nerozlišoval medzi používaním týchto termínov v súvislosti s hudobnou formou. Podobný „osud“ postihol veľmi obsažný Florosov text o J. Brahmsovi. Tu sa tažkopádnosť prekladu a malá citlivosť pre poéziu dotýkajú čitateľov na str. 216, 222 a 223. Je to na škodu veci, lebo autor trefne vysvetľuje vzťah absolútnej a programovej hudby – hudby a poézie. Podobne je to aj na stranach 230 a 231 v súvislosti s osobnosťou a tvorbou G. Mahlera, kde sa autor veľmi sústredene venuje pomerne rozporuplnnej osobnosti a zložitému obdobiu secesie. Našiel neuveriteľne sústredený prístup, aby čitateľovi sprostredkoval podstatnú informáciu. Tri príspevky sledujú spoločný cieľ – oboznámiť čitateľa s nástrojovou

interpretáciou, vývojom klavíra (T. Horkay), huslí (N. Adamov) a organu (F. Klinda), tvorbou pre tieto nástroje, jej charakteristickými špecifickami a interpretmi. Málo presvedčivý je názov „klavírny romantizmus“ (str. 312), hoci autor má právo na individuálne pomenovanie objektu svojho výskumu. Používaný termín „nebeská dĺžka“, v muzikológii už frekventovaný v súvislosti so Schubertom, nie je korektný ani vecný a mal by byť zamenený na „nebeskú šírku“. Pozoruhodné ale je, ako T. Horkay hľadá prepojenia štýlových znakov skladateľov, postupuje od všeobecného k jednotlivému, čo svedčí o hlbokom prehľade v klavírnej literatúre, o jej praktickom poznani a o poznani umeleckých výkonností. Na strane 327 v odseku *Harmonické „zjavenia“* zachytáva poetický zmysel Lisztovej harmónie. Prítom evidentne chápe harmóniu ako štrukturálny jav, avšak neisté vyjadrovanie v súvislosti s aplikovaním na obsah diela dáva textu príliš všeobecný charakter. Podobný model prístupu použil N. Adamov na huslovú literatúru. Adamov je vecný, racionálny v hodnotení a ostrejší v porovnaní s hlbokými javmi. Úplne svojprázne formuluje svoju kapitolu F. Klinda. K organu zaujíma postoj nielen ako publicista, ale aj ako tvorivý interpret, skúsený pedagóg, osvedčený znalec hudobného materiálu a znalec dejín vývoja hudobného nástroja. Veľmi svojsky formuloval svoj text nielen tým, že upozorňuje na kompozičnú prax v organovej literatúre 19. storočia, ktorá sa bud zanedbáva v textoch o hudbe, alebo sa jej venuje len okrajová pozornosť. Zvláštnosťou príspevku je, že upozorňuje na organ až ako objekt tvoriaci architektonickú súčasť celkového priestoru, do ktorého je nástroj zabudovaný. Text tak priam vyzýva čitateľa k obhliadke jednotlivých, v knihe menovaných exkluzívnych nástrojov.

Kapitola J. Kopeckého o opere sleduje skôr konkrétnu dielu skladateľov 19. storočia než typológiu tohto synkretického žánru, čo by mohlo byť pre čitateľa nielen zaujímavé, ale aj orientačne prospiešné. Ak však prechádzame exkurziou skladateľskej tvorby a jej uvádzania v operných domoch, tak aj tu môže nájsť čitateľ inšpiráciu k osobnej návštive, aspoň na obhliadku budov a ich umeleckej architektúry. Je logické, že sa tu autor dotýka národných škôl v opere, avšak menej pochopiteľné je, prečo to čitateľovi nezdôvodňuje a obmedzuje sa len na lexikografické zdelenie.

Pokiaľ ide o kryštalizovanie znakov

národných škôl, táto otázka je moderne a veľmi vecne poňatá I. Poledňákom v kapitole o českej hudbe, ktorej text je zbavený myšlienkového tradicionalizmu. Namiesto neho ponúka moderný objektívny prístup zhodnocujúci dejinný význam osobnosti českej hudby. Idealizované dejiny českej hudby 19. storočia sa tu objavujú v novom svetle, podnečujú k sympatiám a je len škoda, že je to na tak krátkom textovom úseku. Podobne možno charakterizovať kapitolu N. Hrčkovej, ktorá sa týka javu 19. storočia, s názvom „Jar národov“. Obsah textu osvetľuje túto historickú skutočnosť, vecne vypovedá o kultúrnych aktivitách národov, poukazuje na odrazy týchto aktivít v tворbe a zdôvodňuje ciele skladateľských osobností v súvislosti s nimi. Som presvedčená, že čitateľ získa z tejto publikácie nové informácie, ktoré nie sú zatažené konfliktnými názormi, rigidnými tvrdneniami zakladajúcimi sa často na spatočníckom myšlení. Publikácia obsahuje zreteľný, intelektuálne uchopiteľný text s ideovým zámerom podať bohatý obraz o vývoji nezvyčajnej epochy.

Ingeborg ŠIŠKOVÁ



Darina Múdra
Anton Zimmermann
(1741–1781)
Thematics
Werkverzeichnis
Peter Lang,
Frankfurt am Main 2011

Málokdy se muzikologie vzchopí na dílo podobného rozsahu, jakým je monografia Dariny Múdré o životě a díle Antona Zimmermanna. Je výsledkem celoživotního úsilí badatelky, které se podařilo vytvořit první syntetický pohled na dejiny hudby na Slovensku v 18. století. Práce vychází v německé a anglické verzi, což ji zpřístupňuje badatelům na celém světě. Anton Zimmermann byl donedávna považován za okrajovou postavu hudebních dějin ve stínu Josepha Haydna. Darině Múdré se podařilo dokázat, že Zimmermann nebyl malý mistr třetí kategorie, ale velmi vyspělý a originální skladatel,

› jehož díla se čestně řadí po bok jeho slavného současníka, za jehož díla byla některá mylně pokládána. V monografii Dariny Múdré najde hudební historik vše, co souvisí s životem a hudebnou Antonem Zimmermannem. Skladatel se narodil na severní Moravě v Široké Nivě u Bruntálu o Vánocích roku 1741 do neklidných let válek s Pruskem. O jeho vzdělání nevíme prakticky nic. Míst, kde mohl Zimmermann nabýt hudební vzdělání, bylo více: jezuitské gymnázium v Opavě (matematiky shořely), piaristé v Bruntálu a Staré Vodě (matriky nedochovány), kláštery augustiniánů, premonstrátů atd. Nezbývá, než doufat v šťastnou náhodu, že se podaří někdy nalézt pramen, který by přispěl k osvětlení první poloviny Zimmermannova života. Zimmermannovi se nepochyběně dostalo kvalitního hudebního vzdělání, ale to by nestačilo, kdyby on sám neměl mimořádné nadání. Svéhož o tom první zpráva o jeho hudebním působení z roku 1763, ve které je jmenován jako vysoce ceněný varhaník katedrály v Hradci Králové. Jak se rodák z Široké Nivy u Bruntálu dostal do Hradce Králové, zůstává neobjasněno, stejně jako jeho vzta-

hy k Olomouci a Brnu. Jeho životní osudy v letech 1764–1771 zůstávají zahaleny rouškou tajemství. Jako třicetiletý přišel Zimmermann do Bratislavu, která za vlády Marie Terezie prožívala mimořádně šťastné období rozvoje. První zmínka o něm v tomto městě se týká uvedení jeho singspielu *Narcisse et Pierre* roku 1772. Také další zprávy pojednávají o jeho činnosti skladatelské a varhanické. Roku 1775, zřejmě ve vyhlídce na místo, které by mu zajišťovalo existenci, se Zimmermann oženil a skutečně již následujícího roku se stal vedoucím kapely kardinála Batthyányho. Zde mohl plně rozvinout své tvůrčí síly, neboť tato kapela patřila k nejlepším hudebním souborům ve střední Evropě. Přesto skladatel stále usiloval o místo varhaníka v Dómu sv. Martina, kterého se mu dostalo v roce 1780. Zimmermann se bohužel dosažení svého životního cíle dlouho netěšil, protože rok nato, 16. října 1781, zemřel. Jeho vdova pak dostávala od kardinála důchod, což v té době zdaleka nebylo běžné. Jak jsme již naznačili, byl Zimmermann ve své době, ale i po smrti, široce uznávaný a hraný skladatel. Jeho autorství je podle D. Múdré

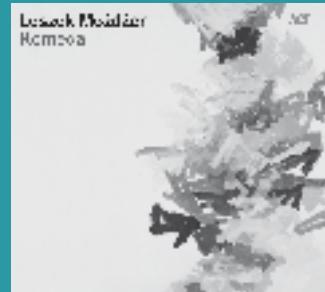
prokazatelné u 281 děl, z toho u 145 zcela jednoznačně. Nezasvěcenému čtenáři to může připadat zvláštní, ale badatele v oboru hudby 18. století to nepřekvapí. Uživatelé Kóchelova a Hobokenova katalogu vědí, že existuje množství děl, připisovaných Haydnovi a Mozartovi neprávem a že se v pramenech vyskytuje mnoho děl Mozartových a Haydnových, která jsou mylně připisována jejich méně významným současníkům. Se stejnými problémy se musela u Zimmermanna vyrovnat i Darina Múdra. Je zajímavé, že u instrumentálních a světských skladeb je určení Zimmermannova autorství většinou bez problémů. Také otázka autorství u skladeb, kde chybí autorovo křestní jméno, vyznívá většinou ve prospěch Antonia Zimmermanna. Složitější situace nastávají v jeho chrámové tvorbě. V této oblasti se setkáváme s díly mylně připisovanými jiným autorům, jako jsou Sammartini, Joseph a Michael Haydn, Albrechtsberger, Holzbauer nebo Dittersdorf, což je Zimmermannovy bezpochyby ke cti. Na druhé straně řada duchovních děl, označených v některých pramenech jako práce Zimmermannovy, pochází ve sku-

tečnosti od F. X. Brixio, L. Hofmanna, Kobricha, Pleyela, Vogla aj. I tyto skutečnosti svědčí o tom, že Zimmermann byl ve své době obecně známou skladatelskou autoritou, které bylo možno připsat cokoliv. Na jedné straně je pravda, že autorství lze určit na základě slohové kritiky. To ovšem předpokládá spartaci všech sporných skladeb alespoň ve formě particella, což je mamutí práce, ale její výsledek je pouze pravděpodobný. Hudba klasicismu se totiž vyznačovala mnohými podobnými rysy, které byly v Zimmermannově době určovány zejména tvorbou Haydnovou. Skladatelových autografů se podařilo Múdré nalézt jen 34, všechny ostatní prameny byly jen opisy. Datované prameny pocházely z let 1770–1942, vznik nedatovaných se dal určit podle jmen opisovače, vlastníků, písma a papíru. V každém případě musela autorka srovnávat nespočet rukopisů roztroušených na rozsáhlém území. Zimmermanovy skladby se totiž dochovaly ve 105 institucích v Evropě (na Slovensku, v Rakousku, Česku, Maďarsku, Německu, Belgii a Itálii) a v USA. Z pochopitelných důvodů se Zimmermannovy skladby vyskytovaly

Novinky – ACT Music



Julian & Roman Wasserfuhr
Gravity
ACT Music, 2011
20,00 €



Leszek Moźdżer
Komeda
ACT Music, 2011
20,00 €



Nils Landgren
The Moon, The Stars And You
ACT Music, 2011
20,00 €



Viktoria Tolstoy
Letters to Herbie
ACT Music, 2011
20,00 €

MÁTE RADI KLASIKU, JAZZ, WORLD MUSIC, FOLK, BLUES?

HUMMEL
MUSIC
V CENTRE BRATISLAVY

& **Mjuzik**
NA NETE www.musicnet.sk

MÁME TO, ČO RADÍ POČÚVATE
www.divyd.sk www.mjuzik.sk www.naxos.sk

www.divyd.sk
www.naxos.com

DIVYD s.r.o.
HUMMEL MUSIC shop
Klobučnícka 2, 811 02, Bratislava
02/54433888
divyd@divyd.sk



HUDOBNINY, NOTY,
CD & LP & DVD

klasická hudba & jazz & world
music & alternatíva
www.noty.sk

MUSIC FORUM
Na vršku 1,
811 01 Bratislava
tel.: 02 / 5443 0998
mobil: + 421 908 709 895

NOVINKA!
Veselá klavírna škola
(4 diely klavírnej učebnice
s priloženým CD)
slovensko-madarská verzia

Editio Musica Budapest &
MUSIC FORUM
Bratislava 2011
VYCHÁDZA V SEPTEMBRI!



nejčastěji na území prvých čtyř jmenovaných zemí. Zimmermanova popularitu potvrzuje též okolnost, že jeho skladby nabízeli ve svých tištěných katalozích hudební nakladatelé jako Breitkopf v Lipsku a Traeg ve Vídni. Třináct evropských nakladatelů, jeden až z Lyonu, Zimmermannovy skladby vydávalo. Tematický katalog zabírá 339 stran. Podobně jako jiné velké tematické katalogy je uspořádán tak, aby v něm bylo možno doplňovat eventuálně další objevené Zimmermannovy skladby. Jen pro zajímavost uvedme, že v katalogu najde zájemce 40 symfoní, 4 koncerty, 49 komorních skladeb, 8 divertiment, 7 mís a 18 menších

církevních skladeb. Začátky skladeb jsou notovány nejvyšším hlasem a basem a zaznamenány jsou všechny věty. V poznámkovém aparátu jsou uvedeny všechny známé předlohy s datováním, zněním titulního listu, odkazy na RISM a poznámkami o pisatelích, majitelích atd. Posledních 200 stran je věnováno výčtu katalogů obsahujících Zimmermannovy skladby, vyobrazením vodních znaků papíru a nejrůznějším typům rejstříků (např. názvový, jmenný a d.) Nechybí podrobná bibliografie a seznam použitých zkratek. Posledních 50 stran přináší kopie dokumentů, obrazy, vztahující se k Zimmermannovu působení v Bratislavě a ukázkám Zimmermannových hudebních rukopisů a tisků.

Závěr tvoří generální rejstřík osob a míst.

Monografie Dariny Múdré o Antonu Zimmermannovi důstojně reprezentuje slovenskou muzikologii na světovém fóru. Aby se Zimmermannovi dostalo praktického uznání v dějinách evropského klasicismu, bude třeba ještě překonat nedůvěru hudebníků a obecenstva k „nezavedeným“ jménům a zpřístupnit jeho tvorbu hudební veřejnosti dostatkem tištěných materiálů. Dodejme ještě, že práci se podařilo dokončit a vydat díky finanční podpoře Ministerstva školství Slovenské republiky a Slovenské akademie věd.

Jiří SEHNAL

Ponúkame:

- notové materiály všetkých žánrov z českých i zahraničných vydavateľstiev
- niekoľko tisíc titulov priamo v našej predajni
- monografie hudobných skladateľov, teoretické publikácie
- notový papier
- špecializované hudobné časopisy
- staršie notové materiály v hudobnom antikvariáte
- zasielanie objednaných titulov na dobierku (zásielkovú službu)
- internetový obchod z ponukou viac ako 300000 titulov
- kompletný servis pri objednávaní nôt pre organizácie aj jednotlivcov

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

- Otvorené denne: Pondelok–Sobota 8–19 hodin, Nedele 10–19 hodin
- Telefón: (+420) 542 215 040, fax: (+420) 542 213 611
- e-mail: hudobniny@barvic-novotny.cz
- knihkupectví Barvič a Novotný, Česká 13, 602 00 Brno

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

BARVIČ a NOVOTNÝ
KNIHKUPECTVÍ • 1883 • SPOL. S R. O. BRNO

kam / kedy**Bratislava****Slovenská filharmonia**

Pi 20.9.
Dóm sv. Martina, 19.00 h
Koncert v rámci 2. ročníka Katedrálneho organového festivalu
Slovenská filharmonia, R. Štúr
S. Šurin, organ
Händel, Albinoni, Guillmant

Ut 13.9.
Koncertná sieň Dvorana, 19.00 h
Moyzesov kvarteto
T. Nemec, klavír
R. Vizvári, kontrabas
Martinček

Št 22.09. - Pi 23.09.
Historická budova SND, 19.00 h
Slovenská filharmonia, E. Theis
H. Lippert, tenor
B. Pinter, mezzosoprán
Krák, Mahler

Ut 27.9.
Koncertná sieň Dvorana, 19.00 h
A. Lebedev, klavír
Scarlati, Kurtág, Haydn, Gubajdulina,
Bach/Busoni, Busoni, de Falla

St 28.9.
Historická budova SND, 19.00 h
Cappella Istropolitana, R. Mareček
Sammartini, Händel, Vivaldi, Albinoni,
Schreker, Mendelssohn Bartholdy

Hudobné centrum

Nedelné matiné v Mirbachovom paláci, 10.30

Ne 4.09.
Z. Zamborská, klavír
Couperin, Debussy, Čekovská, Prokofiev

Riaditeľ Štátneho komorného orchestra Žilina

vypisuje konkurs na miesta
- zástupca koncertného majstra
violončiel (zástup počas materskej
dovolenky)
- 2. koncertný majster huslí
Konkurs sa uskutoční vo štvrtok
13. októbra 2011 o 10.30 hod.
v sále Domu umenia Fatra v Žiline

Požadované vzdelanie: absolútum
konzervatória alebo VŠ

Uchádzca si pripravia:
- klasický koncert (pomalá a rýchla časť vrátane kadencii)
- jedna časť sólovej suity J. S. Bacha (violončelo)
- sólovú partitu alebo sonátu J. S. Bacha (ľubovoľná rýchla a pomalá časť, husle)
- romantický koncert - rýchla časť
- orchestrálne sólo - zo zoznamu sôl uchádzca oznámieme

Uzávierka prihlášok: piatok
7. októbra 2011

Prihlášky s CV zasielajte poštou alebo e-mailom na adresu:
ŠKO Žilina, Dolný Val 47,
011 28 Žilina
e-mail: elena.filippi@skozilina.sk
alebo ssz@jisternet.sk

Ne 11.09.
I. Palovič, viola
J. Palovičová, klavír
Reger, Cikker, Hindemith

Ne 18.09.
Bergerovo trio
L. Fančovič, klavír
B. Dugovič, klarinet
J. Slávik, violončelo
Beethoven, Berger, Brahms

Ne 25.09.
Pressburger Hummel Ensemble
R. Mareček, husle
V. Verbovská, violončelo
M. Štefko, klavír
Haydn, Hummel, Liszt

Žilina**Štátny komorný orchester Žilina**

Št 8.09.
ŠKO, M. Katz
V. Hudeček, husle
Mozart, Dvořák, Camille Saint-Saëns

Št 22.09.
Quasars Ensemble, I. Buffa
P. Noskaiová, mezzosoprán
Mahler, Debussy, Albrecht, Poulenc

Ne 25.09.
Nedelné matiné pre deti a rodičov,
16.00 hod
Divadlo HAAF a Z. Haasová
Kozičkine potulky - veselá hudobná
rozprávka

Banská Bystrica

Štátna opera
St 14.09. Donizetti: Nápoj lásky

So 17.09. Radošínske naivné divadlo/
Štepká: Nesladim
Ut 20.09. Verdi: Nabucco
So 24.09. Lehár: Veselá vdova
Ut 27.09. Puccini: Madama Butterfly
Št 29.09. Bregovič-Dirková: Gypsy Roots

Infoservis Oddelenia dokumentácie a informatiky**Zahraničné festivaly****Gaudeamus Muziekweek 2011**

4. - 11. 9. 2011
Utrecht, Holandsko
Medzinárodný festival mladých skladateľov a novej hudby
Info: info@muziekweek.nl,
www.muziekweek.nl

Lisztomania 2011

19. - 23. 10. 2011

Raizing, Burgenland, Rakúsko
Info: www.lisztfestival.at

Medzinárodný festival George Enescu 2011

1. - 25. 9. 2011
Bukurešť, Rumunsko
Info: www.festivalenescu.ro

Zahraničné súťaže**Medzinárodná súťaž mladých skladateľov Frederica Mompou Barcelona 2011**

Kategória: skladba pre klasické gitarovo duo, trvanie skladby od 12 - 20 min.
Vekový limit: do 35 rokov (k 31. 12. 2011)
Uzávierka: 30. 9. 2011
Info: jmb@jmbarcelona.com,
www.jmbarcelona.com

Albrechtina pozýva
(NE)ZNÁMA HUDBA
III. časť cyklu koncertov

6. september 2011 (utorok), 19.00 hod. / Pálffyho palác, Zámocká ul.
Husľové kvartetá a sláčikové sextetá
Ernest Dohnányi, Hans Koessler, Alexander Albrecht, Witold Lutoslawski

MOYZESOV KVARTETO
MUCHOVO KVARTETO

27. september 2011 (utorok), 20.00 hod. / Pálffyho palác, Zámocká ul.
Yiddishe folks-lider
Tomáš ŠELC - basbarytón
Dana HAJÓSSY - klavír
Natália JABURKOVÁ - recitácia

4. október 2011 (utorok), 19.00 hod. / Pálffyho palác, Zámocká ul.
Vokálna lyrika Štefana Németha-Šamorínskeho
predvedenie súborného diela

Helena BECSE SZABÓ - soprán
Eva ŠUŠKOVÁ - soprán
Martin MIKUŠ - barytón
Viktória BELAYOVÁ - detský hlas
Peter PAŽICKÝ - klavír

18. október 2011 (utorok), 19.00 hod. / Dvorana VŠMU, Zochova ul.
Klavírna tvorba Jána Cikkera - koncert k 100. výročiu narodenia autora
Jordana PALOVIČOVÁ - klavír

Hudobný fond
Music Fund Slovakia

S FINANČNOU PODPOROU
MINISTERSTVA KULTÚRY
SLOVENSKEJ REPUBLIKY

BRATISLAVA
ARS BRATISLAVENSIS

hudobný život

**London Sinfonietta
Sergej Kopčák
Ryoji Ikeda**

0'05"

Hudba je všade

Melos-Étos, medzinárodný festival súčasnej hudby

4. - 13. 11. 2011

www.hc.sk



MELOS - ÉTOS

41. MEDZINÁRODNÝ ORGANOVÝ FESTIVAL IVANA SOKOLA 2011

THE 41ST INTERNATIONAL ORGAN FESTIVAL OF IVAN SOKOL

Festival sa koná pod záštitou ministra kultúry SR a s podporou Mesta Košice



KOŠICE

Irena CHŘIBKOVÁ | Česká republika

14. 9. | KOŠICE | Dóm sv. Alžbety o 19:30

GUILMANT | J. S. BACH | KLIČKA | GREŠÁK | BOËLLMANN | WIEDERMANN

Koncert s finančnou podporou



16. 9. | KEŽMAROK | Drevený artikulárny a Nový evanjelický kostol o 19:00

LINEK | ROŠKOVSKÝ | RIGLER | PACHELBEL | BUXTEHUDE | BRIXI | ČERNOHORSKÝ

GUILMANT | J. S. BACH | GREŠÁK | BOËLLMANN

Koncert v spolupráci s Evanjelickým a. v. cirkevným zborom Kežmarku
a s finančnou podporou



Bine K. BRYNDORF | Dánsko

20. 9. | KOŠICE | Dóm sv. Alžbety o 19:30

MENDELSSOHN-BARTHOLDY | GREŠÁK | J. S. BACH | SCHUMANN | FRANCK

22. 9. | SPIŠSKÁ NOVÁ VES | Evanjelický kostol o 18:00

GADE | GREŠÁK | J. S. BACH | MENDELSSOHN-BARTHOLDY | SCHUMANN

Koncert v spolupráci s Mestským kultúrnym centrom Spišská Nová Ves

Martin BAKO | Slovenská republika

23. 9. | ROŽŇAVA | Katedrála Nanebovzatia Panny Márie o 18:00

J. S. BACH | C. P. E. BACH | MENDELSSOHN-BARTHOLDY | GREŠÁK | BAKO

Koncert v spolupráci s OZ GOTIKA, Rožňava

25. 9. | KOŠICE | Kostol sv. košických mučeníkov o 19:00

J. S. BACH | BELLA | NÉMETH-ŠAMORÍNSKY | GREŠÁK | BAKO

Koncert v spolupráci s Farnosťou sv. košických mučeníkov v Košiciach - Nad jazerom

Marc JAQUET | Nemecko

27. 9. | POPRAD | Konkatedrála Sedembolestnej Panny Márie o 18:00

J. S. BACH | GREŠÁK | BERVEILLER | ALAIN

Koncert v spolupráci s Mestom Poprad

a s finančnou podporou Goetheho inštitútu Bratislava



PREDAJ VSTUPENIEK NA KONCERTY V KOŠICIACH: od 22. 8. 2011

v pokladničke ŠFK-Dom umenia (tel.: 055/622 07 63)

MIC OD Dargov - Hlavná 2, Návštevnícke centrum Košice - Hlavná 59,

a na mieste koncertu hodinu pred začiatkom podujatia

ZMENA PROGRAMU A ÚČINKUJÚCICH VYHRADENÁ

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

Mediálni partneri:

