



# hudobný život

ROČNÍK LIII

1-2

2021

3 €

hudobné  entrum  
MUSIC CENTRE SLOVAKIA

**Rozhovory:** Adrián Demoč, David Radok, Ľudmila Michalková / **Fenomén:** Novoročné koncerty Viedenských filharmonikov / **História:** Rachmaninov, Salieri / **Jazz:** Hudobná dielňa, Lil Hardin Armstrong...



20\_21

HRÁME ĎALEJ

# hudobný život

## HUDOBNÝ ŽIVOT

Jediný odborný mesačník  
pre klasickú hudbu a jazz  
Vychádza od roku 1969

[www.hudobnyzivot.sk](http://www.hudobnyzivot.sk)

- predaj tlačeneho časopisu
- predaj elektronickej verzie (pdf)
- objednanie predplatného



[www.facebook.com/HudobnyZivot](https://www.facebook.com/HudobnyZivot)  
[www.hc.sk](http://www.hc.sk)

Vážení čitatelia,

počet strán, vyhradených v tomto čísle rubrike **Spomíname**, žiaľ ilustruje dobu, ktorú žijeme. Napriek tomu máme pocit, že sme proces vplyvu pandémie na hudobný život v predchádzajúcich mesiacoch na stránkach nášho časopisu dostatočne zachytili a je čas odpútať sa od témy, aby sme neboli pre vás len zrkadlom smutných dní, ale najmä povzbudením a inšpiráciou pre časy, keď budeme môcť hudbu tvoriť a vnímať aj mimo našich domovov a bez rúšok. Aj naša obálka – huslista Stanislav Palúch fotoobjektívom Róberta Ragana st. – je len na prvý pohľad pochmúrna. My v nej cítime neutíchajúce odhodlanie hudobníkov pokračovať, hľadať svetlé miesta v tme... Otočíme teda prvú stranu obálky a listujeme s nádejou vo vnútri prvého dvojčísła Hudobného života v roku 2021.

Príbeh mladého skladateľa **Adriána Demoča** ukazuje, že medzinárodný úspech v takej špecifickej umeleckej disciplíne, akou je hudobná kompozícia, dnes nemusí brzdiť ani život mimo kultúrnych centier, ani tvorba v cudzom prostredí. Slávny režisér **David Radok** verí – napriek známemu klišé –, že operní speváci sú schopní výnimočných hereckých výkonov.

Vydavateľská činnosť v oblasti hudby je jednou z mála sfér, ktoré nezastavil nový koronavírus. Ani edičné aktivity nášho vydavateľa, Hudobného centra, neutíchajú. *Krehkosť a monumentálnosť* – poetické synonymá romantickej piesne a symfónie – sú v hľadáčku novej publikácie hudobnej historičky a vysokoškolskej pedagógky **Ľudmily Michalkovej**.

**Novoročný koncert Viedenských filharmonikov** bol prvý raz bez publika. Ale bol, a my sa sústreďujeme na fascinujúcu cestu tohto viac než 80-ročného fenoménu. Stále je čo objavovať: či už v tvorbe zdanlivo prebádaných veľkých mien hudobnej histórie (**Rachmaninov**) alebo v pozadí dobových hoaxov, ktoré tak, ako tie dnešné, prekvapujú svojou životaschopnosťou (**Salieri**). Aj my pre vás ďalej objavujeme nové formáty: hľadáme veľké osobnosti v „malých lokalitách“ ale aj vynikajúcich hudobníkov, ktorí do našich orchestrov prichádzajú z iných krajín.

Naša **jazzová rubrika** ponúka opäť priamy kontakt s hudobným materiálom v Hudobnej dielni, ale aj ďalšiu dámu starého jazzu. V závere opäť kopa **recenzií** nových CD či **Druhý fokus**, tentoraz ako reflexia doterajších rozhovorov s jeho sprievodcom, výtvarníkom Palom Machom.

Pekné chvíle s Hudobným životom...  
Andrea Serečinová

## Spravodajstvo

2 **Recitál I. Szabóa – Stredoeurópske talenty – Netradičný koncert u františkánov...**

## Z organového kokpitu

3 **Stretnutia s prvou dámou** M. Melcová

## Spomíname

4 **I. Medňanská – L. Komárek – O. Demo**  
9 **Za veľkým „B“ slovenskej hudby ...k úmrtiu R. Bergera...** E. Letňanová

## Rozhovor

6 **Môj koniec je mojim začiatkom... (A. Demoč)** L. Borzík  
14 **Slovom privádzať k hudbe (Ľ. Michalková)** S. Tichý

## Hudobné divadlo

10 **Opera musí zostať spoločným živým zážitkom (D. Radok)** M. Mojžišová  
12 **Posolstvo Anninho denníka...** K. Guničová

## Zahraničie

13 **Klavírní festival R. Firkušného...** M. Jůzová

## Fenomén

18 **Novoročné koncerty Viedenských filharmonikov** A. Rajter

## Miesto pre dvoch

22 **Ako sa žije... chrámovým organistom (F. Beer, S. Tichý)** A. Serečinová

## Hudobné lokality

25 **Budova YMCA** Ľ. Fordinálová

## História

26 **Neznámy Rachmaninov** M. Kamenská  
28 **Antonio Salieri: Most medzi epochami** P. Hochel

## Analýza

32 **P. Boulez: Dérive 1** R. Kolář

## V novej krajine

35 **Kiril Stoyanov** Ľ. Fordinálová

## Veľkí ľudia v malých lokalitách

36 **Obohatiť študentov o zážrak hudby (P. Bubák)** J. Adamuščin

## Príloha

38 **V. Kořínek: Vznik mojich metodických prác**

## Jazz

42 **Hudobná dielňa K. Kováča: Humoreska**  
44 **Prvé dámy starého jazzu: L. Hardin Armstrong** L. Molčányiová  
48 **Nemôžeme kopírovať samých seba (S. Klima, D. Wania)** J. Dekánková

## Recenzie CD

50 **Register 2020**

## Druhý fokus

60 **(P. Macho)** A. Serečinová

## Recitál Imricha Szabóa v bratislavskej Redute

Významný slovenský organista a docent VŠMU **Imrich Szabó** je svojimi umeleckými aktivitami tradične spojený s organom vo Veľkom koncertnom štúdiu Slovenského rozhlasu, kde už takmer štvrtstoročie organizuje v priamom prenose vysielaný cyklus Organové koncerty pod pyramídou, a na ktorom aj pravidelne účinkuje. V nedeľu **6. decembra** však hosťoval vo Veľkej sále Slovenskej filharmónie. Ponúkol hráčsky i poslucháčsky náročný program z pôvodnej organovej literatúry, vedome obchádzajúci dnes populárne organové transkripcie. V prvej polovici koncertu zazneli diela tvoriace stabilnú súčasť jeho organového repertoáru: *Prelúdium a fuga h mol BWV 544* (jedno z neskorých „lipských“ organových diel J. S. Bacha), ďalej Bachovo kolorované spracovanie Lutherovej adventnej cirkevnej piesne *Nun komm, der Heiden Heiland* (Príď, Spasenie Pohanov) *BWV 659* (v príjemnej jemnej

registrácii bez zvukovo agresívnej sesquialtery, ako mávame často možnosť na Slovensku počuť), a rozsiahle *Variácie na Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen...* od Franza Liszta, ktorého dielu umelec venuje celoživotnú pozornosť. K registrácii Bachovho prelúdia a aj fúgy sa žiada poznamenať, že organista v určitom rozpore s Bachom predpísaným „pro Organo pleno“ uplatnil aj farebne kontrastné plochy na druhom manuáli, čo však v tomto prípade jednoznačne pokladám za prínos, keďže symfonicky koncipovaný zvukový charakter organu v Redute aj tak nedisponuje typicky barokovo znejúcim organovým plénom. Moju poslucháčsku pozornosť však vystupňovala druhá polovica recitálu s objavnejšou dramaturgiou. Z tvorby na Slovensku často hraných autorov Alexandra Guilmanta a Charlesa-Marie Widora zaradil Imrich Szabó skladby, ktoré bývajú uvádzané zriedkavo. Pôvabné meditatívne *Lamento*

z cyklu *18 Pièces nouvelles op. 90/4* predstavilo Guilmanta ako jemného clivého melodika, zatiaľ čo posledné dve časti z Widorovej *Symfonie č. 7 a mol op. 42/3 – Lento* a virtuózne *Finale* – vygradovali záver recitálu. So zvláštnym pôžitkom som si užil interpretáciu skladby *Matin Provençal* od ďalšieho francúzskeho autora Josepha Bonneta, v ktorej „postupnou kulmináciou striedajúcich sa tocatových a pastorálnych úsekov sa autorovi podarilo nádherným spôsobom vystihnúť brieždenie a postupne narastajúcu životodarnú silu slnka na pozadí úchvatnej prírodnej scenérie Provencalska“ – ako píše Marek Štrbák v sprievodnom slove ku koncertu. Najviac ma však oslovilo vykreslenie hravého šantenia mytologických bytostí *Sportive Fauns* v scherze maďarského virtuóza a skladateľa Deszóa Antalffy-Zsirossa, niekdajšieho profesora organovej hry na Hudobnej akadémii v Budapešti, u ktorého kedysi študoval aj bratislavský dómsky organista a skladateľ Štefan Németh-Šamorínsky.

Stanislav TICHÝ

## Stredoeurópske husľové talenty online na Akadémii umení

V období prelínania prvej a druhej vlny koronavírusu, od **1. do 5. decembra**, sa na pôde Fakulty múzických umení Akadémie umení v Banskej Bystrici uskutočnila z iniciatívy Mgr. art. Petra Strenáčka, PhD., a jeho študentky Bc. Kateriny Popovychovej súťaž „Prime Violin“. Išlo vôbec o prvú husľovú medzinárodnú súťaž, ktorá sa uskutočnila na Slovensku vo virtuálnom prostredí.

Šesťdesiatšesť účastníkov zo Slovenska, Maďarska, Ukrajiny a z Rumunska presvedčilo o bohatstve talentov v stredoeurópskom regióne. Cenu Grand Prix získala len 9-ročná huslistka **Zarema Sitshayeva**, v kategórii od 10 do 12 rokov zvíťazila **Oleksandra Vasylykova**, obidve z Ukrajiny. Na Slovensku ostali dve prvé miesta: **Simona Bohovičová** zvíťazila

v kategórii 14–16 rokov a 1. cenu získala aj študentka doktorandského štúdia z Katedry orchestrálnych nástrojov Fakulty múzických umení Akadémie umení Mgr. art. **Elena Kosková**.

Všetky výkony si v plnej miere zasluhujú medzinárodné uznanie. Za podporu a úspešný priebeh súťaže „Prime Violin“ patrí vďaka predovšetkým dekanovi fakulty prof. PaedDr. MgA. et Mgr. Vojtechovi Didimu, ako aj celému organizačnému výboru a tajomníčke FMU Ing. Danici Šimkovej. Už teraz sa tešíme na ďalší ročník tejto súťaže.

Peter STRENÁČIK

## Netradičný koncert u františkánov v Bratislave

V čase pred tvrdým lockdownom som v nedeľu večer **13. decembra** po odohraní večerných služieb Božích v Malom kostole na Panenskej ulici v Bratislave pohodlne prekráčať do františkánskeho Kostola Zvestovania Pána, kde sa po večernej omši o pol ôsmej začínal koncert cirkevnej hudby s názvom *Tempus Adventus*. Pri hudbe gregoriánskeho chorálu a ranej polyfónie z neho vychádzajúcej, ktorá reflektovala dané obdobie cirkevného roka, som doslova duchovne pookrial.

Koncert bol zámerne koncipovaný tak, aby pozornosť poslucháča bola neustále oživená rôznymi kombináciami a striedaním účinkujúcich, ako aj pestrosťou samotných foriem hudby pochádzajúcej z rôznych vrstiev gregoriánskeho chorálu od 8. až do 15. storočia, a to z tradičného repertoáru i z rozličných rukopisných prameňov pochádzajúcich z územia dnešného Slovenska i z iných európskych krajín (Poľsko, Taliansko, Francúzsko, Česko). Večer koncepčne a dramaturgicky pripravila

**Sylvia Urdová**, umelecká vedúca súboru **Schola minor**. Podieľala sa aj na úpravách niektorých skladieb večera pre daný súbor



Schola minor (foto: archív)

pozostávajúci z piatich vokalistov – **Hilda Gulyás, Tomáš Šelc, Mária Páleníková, Júlia a Sylvia Urdové**. V troch súčasných autorských úpravách stredovekého chorálu (jednou z nich bol známy hymnus *Veni Emma-*

*nuel*) spoluúčinkovali huslista **Juraj Tomka**, violončelista **Gregor Regeš**, kontrabasista **Marián Bujňák** a speváčka **Júlia Urdová** ako violistka.

Podujatia súboru, ktorý pôsobí už osem rokov, však zaujmú nielen krásou hudby

v interpretácii znamenitých umelcov. Nesú aj ďalšie poslanstvo – jednak duchovné, v súlade s repertoárovým zameraním, no zároveň aj osvetové – veď gregoriánsky chorál je pilierom, na ktorom je postavená európska artificálna hudobná kultúra a od ktorého sa odvinul komponovaný viachlas. Napokon – z chorálovej notácie sa postupne vyvinulo aj dnešné notové písmo. Duchovný rozmer večera umocnili slovné zamerania

kňaza **Remigiusza Górskeho, OFM**. Skladby, ktoré zazneli na koncerte, sa nachádzajú na novom CD súbore s názvom *Verbum bonum* (vydavateľstvo Hevhetia 2020).

Stanislav TICHÝ



**Slovenský mládežnícky orchester** sa v dôsledku protipandemických opatrení zameria na podujatia komornejšieho charakteru. Tým sa však zároveň otvoril priestor pre menej tradičné projekty, akým bolo **sústreďenie vybraných členov dychovej sekcie** (2 flauty, 2 hoboje, 2 klarinety, 2 fagoty a 2 lesné rohy) v štúdiách Slovenského rozhlasu, ktoré prebehlo 16. až 20. decembra. Pod vedením lekora, 1. klarinetistu Symfonického orchestra Slovenského rozhlasu Ronalda Šebestu, a dirigenta Benjaminu Bayla našťudovali členovia SMO diela W. A. Mozarta (*Andante zo Serenády c-mol KV 388* a štyroch úryvkov z opery *La clemenza di Tito* v úpravách pre toto špecifické obsadenie) a tiež *Sinfonietta op. 188* švajčiarsko-nemeckého skladateľa Joachima Raffu.

Slovenská skladateľka **Viera Janárčeková**, ktorá od roku 1972 žije v Nemecku, sa stala držiteľkou prestížnej **Ceny E. T. A. Hoffmanna** za rok 2020. Cenu udeľuje mesto Bamberg, v ktorom skladateľka žije posledných 10 rokov, každé

dva roky osobnostiam aktívnym v oblasti kultúry a umenia alebo kultúrnym inštitúciám. Viera Janárčeková je vo výške 30-ročnej histórii udeľovania ceny po Horstovi Lohsem druhou skladateľkou a zároveň prvou umelkyňou žijúcou v Nemecku v emigrácii.

Platforma **Phonetics for opera singers** ponúka možnosť zlepšiť dikciu speváckych textov v nemeckom, talianskom, anglickom či českom jazyku pod vedením špičkových spevákov ako Federico Sacchi, Eric Rieger, Ksenia Leletkina či Linda Ballová. Prihlásiť na jednotlivé termíny sa dá na ich stránke na Facebooku: #phoneticsforsingers

Maďarská filharmónia vyhlasuje 15. ročník **Medzinárodnej klavírnej súťaže Franza Liszta**. Uskutoční sa 12. až 19. septembra na Lisztovej akadémii v Budapešti, členmi poroty budú: Olga Kern (Rusko), Wu Ying (Čína), Boaz Sharon (USA), Olli Mustonen (Fínsko), Cyprien

Katsaris (Francúzsko) a z Maďarska János Balázs, Gábor Farkas a Tamás Vásáry. Prvá cena zahŕňa okrem koncertných ponúk aj sumu 30.000 €. Repertoár súťaže je okrem tradičného lisztovského repertoáru a skladieb Bacha, Haydna, Mozarta či Beethovena zameraný na 100. výročie narodenia G. Cziffry a 100. výročie úmrtia C. Saint-Saënsa. Súťaž je vekovo ohraničená do 32 rokov. Záujemci sa môžu prihlásiť do 15. 4. na stránke [www.lisztcompetition.hu](http://www.lisztcompetition.hu).

Mladý slovenský saxofonista **Nikola Bankov** získal ďalšie ocenenie za album *Bright Future* (AMP Music & Records, 2019). Porota **Danish Music Awards Jazz** mu 12. 11. 2020 v divadle Bremen Theater v Kodani udelila cenu „New Name of the Year“. Za tento album získal Bankov už viacero pozitívnych ohlasov – cenu Esprit za najlepší album roku 2019 a nomináciu na Radio Head Awards 2019 v kategórii jazzová hudba. V súčasnosti študuje na Royal Academy of Music v dánskom meste Aarhus. red



## Stretnutia s prvou dámou

Ešte ako študentka košického Konzervatória objavujem organové dielo Jehana Alaina *Trois danses*, skomponované medzi r. 1937 až 1939. Som ním nadšená, je veľkolepé, zahŕňa pre mňa dovtedy nepoznané harmonické svety, rytmické zložky sú komplikované a ťažko rozlúštiteľné. 25-minútová trilógia obsahuje exotické prvky a rôzne technické úskalia, je to výzva...

Som vďačná vtedajšej profesorke Emílii Dzemjanovej, že mi skladbu schvaľuje. Jej svet ma pohltí, neustále premýšľam o tragickej smrti 29-ročného Jehana Alaina v bitke pri Saumur v roku 1940. Aký nezmysel, aká strata. Dielo *Trois Danses* nesie názvy *Joies, Deuils, Luttes* (Radosti, Smútok, Boje). Sú predtuchou?

Neskôr v Spišskej Novej Vsi u rodičov (ktorým stále omieľam to meno) vyklepávam na písacom stroji diplomovú prácu *Analýza diela Jehana Alaina Trois danses*. Lepím postríhané noty a nemotorne ich vsúvam medzi text.

(Dnes sa pousmejem nad niektorými frázami, o čom všetkom som bola vtedy pevne presvedčená...) Spoznávam históriu výnimočnej rodiny Alainovcov.



Jehan Alain so sestrou Marie Claire (foto: archív)

Pri mene Marie Claire Alain, malej Jehanovej sestry, počúvam prívlastky ako *première dame de l'orgue*, hviezda. Jej plagáty visia aj vo „vzdychárni“, v triede číslo 12, ktorou prechádzame do koncertnej sály vo vtedajšej budove košického Konzervatória. Prvá dáma organu ma sprevádza počas celého štúdia, k nahrávkam sa dostávam len málo, no jej meno je akýmsi vodidlom...

Prejde osem rokov. Koncom októbra 2002 na Hokkaido v Sappore sneží, pôsobím druhý

mesiac ako titulárna organistka v koncertnej sále Kitara, do konca pobytu mi zostáva desať mesiacov. Dnes privítame Marie Claire Alain. Prvýkrát stretnem túto dámu. V byte nervózne prehadzujem šatník a pri organe na ňu čakám viac než s hodinovým predstihom. Niekedy môže byť vraj neprístupná alebo komplikovaná, ako to dopadne...? Z myšlienok ma vytrhne razantné „Bonjour!“ Drobná postava podíde ku mne s úsmevom: „Nie je ti tu dlho? Cítiš sa tu dobre? Dnes my dve pôjdeme na chutnú večeru a na dobré víno.“ Vezme ma bokom: „Stále mi dávajú sendviče s uhorkou, neznášam tie zelené kolieska.“ V ten večer sa spolu prechádzame po zamrznutom parku, rozoberáme *Orgelbüchlein*, ale aj neposypanú zľadovatenu cestu, o ktorej Marie Claire vyhlási: „*Tento chodník je ako chorál O Mensch, bewein' dein' Sünde groß, nemôžeš z neho zísť, nikam sa nedostaneš, musíš ním prejsť – a je to háklivé.*“ Marie Claire má 76 rokov, 90-minútový recitál „Only Bach“ zahrá naspamäť. Lúčime sa, v Paríži si vraj zavoláme. A naozaj. Pravidelne môžem koncertovať v jej cykle adventných koncertov, po nich vždy nasleduje posekanie. Na ňom rozoberáme život ako taký, postavenie ženy v spoločnosti, počúvam zážitky z organovej triedy Marcela Duprého, kde to vôbec nebolo ľahké. Rodinné príbehy, materstvo, kariéra, mám naozaj šťastie byť tak blízko... Nedá mi to a opýtam sa, prečo mi dôveruje, nikdy som nebola jej žiačkou. Odpoveď si budem pamätať navždy: „*Máš zdravé pochybnosti o svete a radostné srdce. Skús zostať takáto.*“

Marie Claire Alain, chýbate mi už osem rokov, od 26. februára 2013. Ďakujem, že ste moje pochybnosti nevnímali ako slabosť a že bojovať s radosťou sa oplatí...

**Monika MELCOVÁ**

## Irena Medňanská (28. 7. 1950–31. 12. 2020)

S hlbokým zármutkom prijala slovenská hudobno-pedagogická komunita, hudobná kultúra a veda správu o tom, že v posledný deň roka 2020 nás opustila muzikologička prof. Irena Medňanská. V lete oslávila svoje okrúhle jubileum a na stránkach časopisu *Hudobný život* (č. 7–8/2020) jej bol venovaný profilový text. Na tomto mieste teda zhrniem iba to podstatné z jej curriculum vitae a z toho, čím prispela k rozvoju našej hudobnej pedagogiky a hudobného života.

Prof. Mgr. art. Irena Medňanská, PhD., zasvätila takmer štyri dekády svoje tvorivej práce Prešovskej univerzite ako pedagogička, neúnavná organizátorka umeleckej činnosti a aktivít pedagógov i študentov doma a v zahraničí. Ako absolventka Vysoké školy hudobnej Franza Liszta vo Weimare v Nemecku (akordeón) sa uplatnila na všetkých typoch hudobného školstva. Na Pedagogickej fakulte Univerzity P. J. Šafárika (UPJŠ) v Prešove pôsobila od roku 1982. V rokoch 1988–1991 pôsobila na poste riaditeľky Štátnej filharmónie Košice, a to azda v najturbulენტnejšom období plnom spoločenských zmien a ekonomických problémov.

V roku 1992 sa definitívne vrátila na akademickú pôdu. Pôsobila ako prodekanka pre zahraničné vzťahy na Pedagogickej fakulte UPJŠ v Prešove (1993–1997), neskôr na Fakulte prírodných a humanitných vied Prešovskej univerzity (PU) viedla Katedru hudby (1997–2009). V rokoch 2011–2016 bola riaditeľkou Inštitútu hudobného a výtvarného umenia Filozofickej fakulty PU. Už na konci prvej dekády nového milénia sa postupne vyprofilovala na jednu z vedúcich osobností našej hudobnej pedagogiky, autorku početných vedeckých a odborných prác v tomto odbore, členku poradných orgánov pre hudobnú edukáciu, vyhľadávanú expertku na legislatívne otázky.

V rokoch 1992–2009 prof. Medňanská reprezentovala Slovensko v prezídiu Európskej asociácie pre školskú hudobnú výchovu (EAS), aj po tejto misii zostala doživotne čestnou členkou prezídia. Malého trpaslíka, akým bola slovenská hudobná pedagogika po páde želez-



I. Medňanská (foto: archív)

nej opony, dokázala presadiť do európskych kontextov, získať rešpekt a otvoriť okná do Európy. Výrazne sa pričínala o budovanie kultúrneho milieua regiónu východného Slovenska a Prešovskej univerzity, prispela k šíreniu jej dobrého mena v stredoeurópskom priestore a nemecky hovoriacich krajinách Európy.

Rozlúčka so zosnulou sa uskutočnila v úzkom rodinnom kruhu 11. januára 2021 v Dome smútku v Prešove.

A teraz budem, s dovolením čitateľov, trochu viac osobná. Irenka, bola som tvojou študentkou na Prešovskej univerzite. Boli to nezabudnuteľné 90. roky plné možností, nádejí, plánov. Ty si bola v plnom rozkvetu stredného veku, dokázala si reagovať na výzvy, vložiť sa do všetkého naplno. Vedela si využiť každú príležitosť, fond, zahraničné štipendium, aby si svojich študentov vyslala do sveta, umožnila im rozlet a nadobúdanie skúseností. Ak sa vrátim krátko pred 90. roky, s obdivom konštatujem, že si dokázala ako zdatný manažér viesť profesionálne hudobné teleso, pritom s láskou vychovávať svoje dcéry Andrejku a Ľudku, vstúpiť im hudobné hodnoty a lásku k hudbe, podporovať svojho manžela Karola na jeho umeleckej a vedeckej ceste, veľa cestovať, snažiť sa dať svojim študentom maximum.

Počas svojej životnej cesty a vo svojich profesionálnych aktivitách si vždy dokázala hovoriť ľuďom svoj názor priamočiaro, poukazovať na chyby preto, aby sa veci zlepšili. Málokto to robil s takým šarmom a bojovnosťou ako ty.

Irenka, boli chvíle krásne i problematické, zažila si úspechy i nezdary, ale vzdať sa a nebojovať – to bolo to posledné, čo by si spravila. Pre nás si bola a ostávaš vyčnívajúcim vzorom pracovitosti a stelesnením excelentných manažérskych kompetencií v tom najlepšom zmysle slova. Budeš nám chýbať. Verím, že v muzikantskom nebi už manažuješ anjelov, aby sa tu dole starali o hudobnú výchovu. Česť tvojej pamiatke.

**Slávka KOPČÁKOVÁ**

## Leoš Komárek (2. 9. 1933–12. 1. 2021)

Dalo by sa povedať, že s prácou tejto významnej osobnosti hudobnej réžie sa v štúdiu stretol azda každý hudobník i spevák bez ohľadu na hudobný žáner. Leoš Komárek režíroval klasiku, pesničky populárnej hudby, dychovku, folklór i rockové skladby.

V roku 1958 absolvoval štúdium hudobnej výchovy na Vysoké škole pedagogickej v Bratislave. Ešte predtým, od roku 1952, pôsobil ako zvukový majster v bratislavskom štúdiu Československého rozhlasu. Spomínal, že mu počas štúdií veľa dali Eugen Suchoň a Miroslav Filip. Od roku 1962 bol už hudobným režisérom. V začiatkoch stál pri nahrávkach generácie nastupujúcich spevákov sólistov (napríklad známy je jeho dvojité playback

v nahrávke G. Hermélyovej), od 60. rokov sa spolupodieľal na formovaní celkového zvuku nahrávok Tanečného orchestra Čs. rozhlasu v Bratislave. Zapojil sa aj do bigbitovej éry populárnej hudby, nahrával Prúdy i Collegium Musicum. V 70. rokoch sa aj vďaka nahrávkam L. Komárka etablovali Eva Kostolányiová, Dušan Grúň či Karol Duchoň. Hudobný skladateľ Pavol Zelenay sa s L. Komárkom stretol po prvýkrát pred viac ako šesťdesiatimi rokmi: „V rozhlasovom štúdiu 1 som sedel ako saxofonista a aranžér v orchestri Tatra revue s Jurajom Berczellerom, Leoš sedel za okienkom réžie. Bez mála desať rokov. Nebývali sme ďaleko od seba, po nahrávaní som ho v noci vozieval autom domov. Cesta sa niekedy pretiahla do ranných ho-

dín, lebo naše debaty o hudbe sme nevedeli ukončiť. Môžem potvrdiť, že všetky chýry o jeho perfektnom sluchu, náročnosti, precíznosti a pozitívnom vzťahu, ktorý vedel vytvoriť v spolupráci s umelcami pred mikrofónom, sú pravdivé. Práca hudobného režiséra nie je ľahká. V bežnom živote nie sme nútení upozorňovať na drobné nedostatky. Režisér sa tomu v práci nemôže vyhnúť. Nie je ľahké nechať etablovaného umelca viackrát opakovať to isté miesto. Má to nielen záporný vplyv na psychiku umelca, pri opakovaní sa môže síce daná pasáž technicky vylepšovať, ale postupne sa stráca jej umelecký náboj. Je úlohou režiséra vystihnúť okamih, v ktorom súhra týchto faktorov vytvára optimálny výsledok, a ten zachytiť na zvukový nosič. V tomto bol L. Komárek Majster psychológ...”

Od 70. rokov sa L. Komárek spolupodieľal najmä na príprave operných a symfonických nahrávok. Ich pozitívny ohlas využila Česko-





L. Komárek pri práci v štúdiu (foto: TASR)

slovenská televízia pri televíznom a filmovom spracovaní opier (*Beg Bajazid, Vzkriesenie...*), časť z nich vznikla na pôde pražskej televízie, časť v spolupráci a produkcii zahraničných televíznych a filmových spoločností. Takto si na spoločné roky spomína dirigent Ondrej

Lenárd: „Nahrávali sme spolu od roku 1970. Vo vládnej budove i štúdiu 1 v rozhlasovej pyramíde, kde sa pripravovali aj všetky nahrávky podľa požiadaviek dramaturgie rozhlasu, Opusu a televízie. Leoš bol pre mňa režisérsym mágom, ktorý mal v prvom rade obrovský sluch. Vedel vybičovať or-

chester k maximu, bol nekompromisný a neuznával polovičatú prácu. Vážil som si ho najmä preto, že jeho poznámky boli vždy tvorivé a konštruktívne. Napriek tomu bol nesmierne ľudský a veľmi vtipný.“ S O. Lenárdom zrealizovali mnohé nahrávky: „Musím pripomenúť Pucciniho Bohému s hviezdny obsadením, Fausta a Margarétu a pochopiteľne nesmieme zabudnúť na Suchoňovho Svätopluka a Krútnavu. To sú tituly, ktoré majú z hľadiska kvalitatívneho európsku úroveň. Pri Leošovi Komárkovi som sa naučil, že mikrofón neoklamete a hudobný režisér je v celom procese rovnako dôležitý ako dirigent.“

V Československom rozhlasu v Bratislave pracoval až do polovice 80. rokov. Keď bolo na Mlynských nivách otvorené moderné nahrávacie štúdio vydavateľstva Opus, stal sa tam hudobným šéfrežisérom. Venoval sa predovšetkým nahrávaniu klasickej hudby. Rovnako naďalej spolupracoval pri príprave iných hudobných žánrov v televízii. Len rozhlasový archív eviduje pod jeho menom úctyhodných 2 195 titulov všetkých hudobných žánrov.

**Martin JURČO**

## Ondrej Demo (14. 1. 1927–19. 12. 2020)

Etnomuzikológ a dlhoročný rozhlasový redaktor redakcie ľudovej hudby Ondrej Demo neustrácal do vysokého veku kontakt s hudobným životom, napríklad cez súťaže Grand Prix Svetozára Stračina a Cena Janky Guzovej, aktívne pôsobil aj v Spolku hudobného folklóru pri Slovenskej hudobnej únii.

Do rozhlasovej Redakcie ľudovej hudby nastúpil v roku 1953 a počas štyroch desaťročí v nej obohatil rozhlasový archív o tisíce záznamov ľudových piesní a zvykov v podaní interpretov z celého Slovenska. Legendárnym sa stal najmä vďaka rozhlasovému cyklu *Z klenotnice ľudovej hudby*, ktorú vysielal od roku 1966. Cyklus bol pôvodne plánovaný na jeden rok, pre záujem poslucháčov ho však pripravoval až do roku 1993. Jeho autorská a redaktorská práca v rozhlasu je zahrnutá do vyše 8-tisíc záznamov rôznych relácií, úprav piesní alebo rozhovorov. V roku 1976 stál pri vzniku Orchestra ľudových nástrojov Čs. rozhlasu v Bratislave. Dlhé roky spolupracoval aj s vydavateľstvom Opus pri redigovaní rozhlasových nahrávok vydávaných na LP platniach, neskôr táto spolupráca pokračovala najmä s domovským Vydavateľstvom Radio Bratislava. Z jeho podnetu vznikla medzinárodná rozhlasová súťaž nahrávok folklórnej hudby Prix de musique folklorique de Radio Bratislava (1970–1991). O tomto pozoruhodnom rozhlasovom projekte kedysi O. Demo povedal: „Cieľom súťaže bolo zvýšiť umeleckú i zvukovo-technickú kvalitu nahrávok folklórnej hudby jednotlivých československých rozhlasových staníc. Do súťaže sa prihlasovali aj stanice východného bloku, neskôr tiež západoeurópske stanice. Počas 16 ročníkov sa ich zúčastnilo 50 a víťazné nahrávky dostávali všetci.

Tak sa záznamy slovenskej ľudovej hudby dostávali do mnohých európskych rozhlasových staníc a náš rozhlas získal z tejto medzinárodnej rozhlasovej



O. Demo po udelení zlatého Litteras Memoriales na Jánošíkových dňoch 2017 (foto: E. Ďurčová)

súťaže 1 627 nahrávok, čo obohatilo vysielanie.“ Takto si na spoločné stretnutia spomína jeho kolega Marián Minárik: „Zoznámil som sa s ním ako poslucháč Klenotnice ľudovej hudby. (Myslím si, že takto by mohli uviesť spomienky na Ondreja stovky ľudí na Slovensku.) S obavami som zareagoval na výzvu, aby poslucháči písomne posielali do redakcie svoje postrehy a hodnotenia

relácií. Ani som tomu nemohol uveriť, keď mi v novembri 1980 prišla z rozhlasu pozvánka na besedu s poslucháčmi v Považskej Bystrici. Zoznámil som sa tu s človekom, ktorý bol duchom toho všetkého, ktorý vedel, akými ľuďmi sa má obklopiť a koho oslovíť. Na besedách sa zúčastňovali aj ďalší členovia bývalej Redakcie ľudovej hudby bratislavského rozhlasu: V. Slujka, D. Laščiaková, A. Domanská, L. Galko, nechýbal folkloristom verný zvukový majster a spevák Ferko Bombík. Takto vznikol aj Kruh priateľov Klenotnice ľudovej hudby, s predsedom L. Jasenákom a fotodokumentaristom V. Majlingom. Môj záujem sa postupne rozšíril aj na medzinárodnú súťaž Prix de musique folklorique de Radio Bratislava a na štylizovaný folklór, aký interpretoval OĽUN. Sú to vlastne všetko fenomény, za vznikom ktorých stál Ondrej Demo...“

Pre OĽUN, spevácky zbor Lúčnica, Rodokmeň a iné folklórne súbory spracoval O. Demo 120 partitúr. Z jeho publikačnej činnosti spomeňme publikácie *Žatevné a dožinkové piesne*, *Z klenotnice slovenských ľudových piesní*, Janka Guzová spieva, *Folklórna hudba v rozhlasu na Slovensku*, *Vianočné koledy, vinše a hry*) a mnohé ďalšie (napr. monografie Branova). Publikoval celý rad etnomuzikologických štúdií a článkov. Autorsky a scenáristicky sa podieľal na 44 televíznych etnografických a folkloristických filmoch i na príprave mnohých programov na folklórnych festivaloch vo Východnej, Detve a v Myjave. Dlhé roky bol aj členom výboru SOZA a spolupracoval s Národným osvetovým centrom.

**Martin JURČO**

# Môj koniec je mojim začiatkom...

(foto: J. Beer)

Skladateľ ADRIÁN DEMOČ má, aspoň pokiaľ ide o rezonanciu v našom kultúrnom priestore, dvojnásobne sťaženú situáciu: v prvom rade kompozíciu neštudoval na Slovensku, ale na JAMU v Brne, a k jeho prítomnosti na našich pódioch neprispieva ani skutočnosť, že sa pred rokmi s rodinou usadil v Španielsku. Napriek tomu však neabsentuje úplne a v nedávnej dobe jeho tvorba zaznamenala viacero medzinárodných úspechov. Našu krajinu reprezentoval na festivale ISCM v estónskom Tallinne, Česká filharmónia si uňho objednala orchestrálnu kompozíciu *Neha*, za ktorú neskôr získal Cenu Jána Levoslava Bellu. Jeho debutový autorský album vydal britský label Another Timbre a práve v týchto dňoch uzrie svetlo sveta pod krídlami tej istej značky jeho pokračovanie...

Pripravil Lukáš BORZÍK

## ■ Vyrastal si vo Zvolene. Aké sú tvoje hudobné korene?

Hudba hrala doma dôležitú úlohu. Starší brat bol metalovým fanúšikom, sestra sa zas usilovne venovala hre na klavíri. Ako najmladší člen rodiny som vstrebával oboje: vášnivo som počúval metalovú hudbu (boli aj pokusy o vlastnú kapelu a časopis), neskôr však aj ľudovú hudbu a jazz. Popri tom som chodil na klavír. Prvé notované skladbičky som začal písať na gymnáziu. Išlo zväčša o pokusy s charakterom klavírneho preludovania, no skúšal som písať aj hudbu pre menej obvyklé nástroje, ako napríklad poháre, bajan či cimbal. Pokúsil som sa aj o krátku orchestrálnu skladbu. Na gymnáziu som objavil Stravinského a Lutosławského, trochu neskôr Messiaena či Góreckého. To boli moje prvé fascinácie zo sveta hudby 20. storočia.

## ■ Po maturite na gymnáziu vo Zvolene si sa pripravoval na skúšky zo skladby u Igora Dibáka v Banskej Bystrici. Nakoniec si však odišiel študovať do Česka.

To bola skôr náhoda, pôvodne som nemal v úmysle študovať v zahraničí. Podal som si

prihlášku do Brna, pretože som počul chválu na miestnu akadémiu. Celé skúšky som bral skôr ako výlet za dobrodružstvom. No po prijatí som sa rozhodol vyskúšať Brno a svoje rozhodnutie neľutujem.

## ■ Máš „túlavé topánky“ a zdá sa, že tvoje cesty pokračujú dodnes napriek tomu, že si sa usadil v malom španielskom mestečku. Pre skladateľa je to dnes asi nevyhnutnosť, aby bol svetoobčanom.

Svet súčasnej hudby je relatívne malý. Svetoobčianstvo je tu teda namieste. Mimochodom, do malého španielskeho mesta som sa dostal zo súkromných dôvodov, nie pracovných. Moja hudba sa v Španielsku hráva minimálne. Určite by bolo pre mňa ako skladateľa praktickejšie žiť v nejakom veľkom kultúrnom centre než v malom meste na juhozápade Európy. Som však spokojný.

## ■ Tvoju tvorbu vnímam v dvoch líniiach. Ako hudbu pred tichom a hudbu po tichu. Dnes píšeš stíšenú hudbu. Silnou expresivitou nabitá hudba, ktorá je plná dynamických extrémov a rozmanitých kontrastov,

## je typická ešte aj pre skladbu *Struny: Steny, zhluky, sny*.

Je pravda, že ako skladateľ aj poslucháč inklinujem skôr k hudbe tichej či pomalej. No nezabúdajme, že to je veľmi všeobecné a povrchné delenie a nevypovedá mnoho o hudbe samotnej. Našťastie, vôbec netuším, kam smerujem. V posledných rokoch sa síce moja hudba naozaj podstatne upokojila, no napríklad spomínaná skladba *Struny: steny, zhluky, sny* tiež vznikla po sérii tichých skladieb. Snažím sa jednoducho počúvať hudbu, na ktorej pracujem, a nie uzurpátorsky diktovať jej smerovanie. To by potom neostalo miesto na radosť z objavovania. Občas si síce určím nejaké zadanie, napríklad že skúsím niečo rytmicky komplexnejšie, viacvrstevnejšie, dlhšie či kratšie, no potom aj tak nechávam hudbu ísť vlastnou cestou.

## ■ Vedel by si stručne opísať charakteristické črty svojho kompozičného myslenia?

Stručne opísať charakteristické črty svojho myslenia či písania si netrúfne. Skĺzlo by to do prázdnych zovšeobecnení. Môžem však skonštatovať, že ma zväčša zaujímajú akési základné hudobné situácie, napríklad jednoducho položený súzvuk alebo zhluk, pravidelný pulz či intonačná odchýlka. K takejto elementárnej situácii, z ktorej cítim radosť a naplna ma, sa musím dlho presekávať cez množstvo pokusov. Zároveň sa ju však snažím vložiť do kontextu, ktorý mi hudobne vyhovuje. Jednoducho, musím jej nájsť pre mňa uspokojivý tvar. Niekedy potrebujem takýchto elementov v skladbe viac (podobných, rôznych či dokonca protikladných), inokedy zas cítim potrebu ostať v jednom svete. Ale niekedy ma to jednoducho ťahá skúšať komponovať doslova naopak, než som zvykol. Akoby odznovu. Cítim, že myslenie závisí od hudby, ktorá vzniká.

## ■ Vo svojej tvorbe si nekompromisne zredukoval hudobno-vyjadrovacie prostriedky a zriekol si sa výraznejších kontrastov.

To však paradoxne kladie nemalé nároky na interpretov, ktorí sú konfrontovaní rovnako s netradičným plynutím hudobného času, ako aj s textúrou skladieb. Ako majú naplniť tvoju zvukovú predstavu?

Slová nekompromisne či zrieknutie mi trochu zaváňajú extrémnosťou či exhibovaním. Tie v hudbe určite nehľadám. Dejiny hudby oplývajú oveľa radikálnejšími skladateľmi a skladbami. Samozrejme, súbory špecializované na štandardnú komplexnú „Neue Musik“ sa môžu hudbou pravdepodobne zaoberať nebudú, čo je úplne v poriadku. V posledných rokoch som však mal šťastie na skvelých interpretov, ktorí moje skladby dokázali hrať s potrebou dávkou sústredenia a ponoru: doma na Slovensku Milan Paľa a Ensemble Ricercata, britský Apartment House, české súbory Opera Trio či Lichtzwang. Takže mám dôkazy, že sa tieto skladby dajú hrať, navyše krásne. Určite by ma však zaujímalo, ako by na túto otázku odpovedali hudobníci.



■ **V čom však podľa teba tkvie podstata porozumenia tvojej hudby? Vie ju interpret zachytiť a následne vyjadriť bezprostredne zo zápisu, alebo je nevyhnutný tvoj výklad diela a osobná intervencia počas skúšok?**

To záleží na konkrétnej skladbe a skúsenostiach konkrétnych hudobníkov. Často napríklad pri strunových nástrojoch využívam

„Moja hudba sa v Španielsku hráva minimálne. Určite by bolo pre mňa ako skladateľa praktickejšie žiť v nejakom veľkom kultúrnom centre než v malom meste na juhozápade Európy. Som však spokojný.“

prirodzené fľažolety nielen kvôli farbe, ale aj kvôli odchýlkam od temperovaného ladenia. Hudobníci zbehlí v literatúre 20. storočia by s tým nemali mať veľké problémy. Rátam s tým, že napríklad Milan Paľa, ktorý interpretoval viac než desať mojich skladieb vrátane študentských pokusov a s ktorým som na nich mnoho hodín osobne pracoval, rozumie mojej predstave lepšie než hudobník, ktorý sa s mojou skladbou stretáva po prvýkrát. Niekedy na skúškach zistím, že niečo, čo sa mi zdalo hráčsky jednoduché, je náročné, a naopak. V notách sa snažím vytvoriť čo najjasnejšiu zvukovú situáciu.

■ **Veľká časť tvojich diel má poetické a neobvyklé názvy v rodnom jazyku, aj keď tvoje skladby znejú najmä v zahraničí. Je v tom skrytý zámer, alebo svoju hudobnú identitu vnímaš v kontexte určitej citovej väzby k Slovensku?**

Názvy skladieb sú pre mňa naozaj veľmi dôležité. Mnohé názvy vznikajú počas práce na skladbe, k iným sa dopracujem, až keď je hudba hotová. Vtedy hľadám priliehavé slovo, ktoré by ju už svojím zvukom charakterizovalo či dopĺňalo. Ako príklad by som mohol uviesť názov skladby *Žiadba*. Žiadba je zastarané slovo pomenújúce túžbu. Páči sa mi na ňom prípona „dba“ (ako huDBA). Hudobne som sa v nej snažil o určitý návrat k jednoduchším situáciám. Žiadalo sa mi tepu, aj akejsi nerozkvitnutej melódie z prirodzených fľažoletov. Mäkkosť slova žiadba mi zas evokovala znenie strún. Slovo mi vyhovovalo nielen kvôli svojmu významu, ale aj pôsobivej archaickosti a samotnej zvukovosti. Občas používam aj cudzie názvy. Skladbu *Septett* pre sláčikové nástroje som napríklad zámerne pomenoval trochu sterilne, ako hru s tradíciou Neue Musik, teda tej typickej súčasnej vážnej hudby.

■ **Tvoje prvé profilové CD *Žiadba* vyšlo vo vydavateľstve Another Timbre, ktoré sa popri menách ako Messiaen, Feldman, Cage, Frey, Crane zameriava aj na mladšiu generáciu. Ako sa začala tvoja spolupráca s týmto prestížnym britským vydavateľstvom?**

Taliancky flautista Manuel Zurria počul moju

hudbu a zaujala ho. Odporučil mi, aby som kontaktoval toto vydavateľstvo a predstavil im svoju hudbu. V roku 2017 som vydavateľstvu poslal CD s výberom niekoľkých komorných skladieb. Majiteľovi vydavateľstva sa moja hudba páčila. Po dlhšom výberovom procese sme sa nakoniec zhodli na výbere skladieb, ktoré nahral anglický súbor Apartment House. Išlo teda o relatívne pomalý proces trvajúci zhruba dva roky. V januári 2021 vyjde moje druhé profilové CD *Hlaholika*, ktoré opäť nahral súbor Apartment House. Veľmi si cením podporu a entuziazmus zo strany vydavateľstva.



Ako hráč na tube na festivale Com sona l'ESO (foto: F. Gimeno)

■ **Medzi najpôsobivejšie diela albumu patria skladby *Kvarteto*, *A Luca Marenzio* a *Modré kvety*. Všetky tieto tri diela sú silnou autentickou výpoveďou s výrazne svojou poetikou. Mohol by si nám ich predstaviť?**

Ide o komorné skladby. Po utopistickejších skladbách pre veľké monochromatické obsadenia či preladené orchestre som sa ponoril do menších foriem a obsadení. Všetky tri skladby sú istým návratom k jednoduchosti. V skladbe *Kvarteto* používam tesný kánon a pravidelný pulz, v *Modrých kvetoch* jemne rozladené unisono a asynchróniu vrstiev, *A Luca Marenzio* zas predstavuje obnažené trojzvuky oddeľované pauzami, ktorých základnú kosť tvorí stupnica z prirodzených fľažoletov v strednom hlase.

■ **Rok 2019 bol rokom tvojich doteraz najvýraznejších medzinárodných úspechov. Okrem vydania CD znela tvoja tvorba v Tal-**

**linne, kde ti v rámci festivalu ISCM uviedli skladbu *Struny: steny, zhluky, sny* pre sláčikový orchestr. Získal si ocenenie Českej filharmónie, vďaka ktorému si mohol napísať orchestrálne dielo *Neha*...**

Áno, rok 2019 bol pre mňa pracovne naozaj dôležitý. Ocenenie Českej filharmónie som dostal v roku 2018, skladba *Neha* napísaná na jej objednávku bola premiérovaná v novembri 2019. Išlo o dôležitú a krásnu skúsenosť, ktorá ma ako skladateľa určite posunula. Veľmi si cením aj možnosť spolupráce s Tallinn Chamber Orchestra. Dalším dôležitým momentom bola spolupráca so slovenským súborom Ensemble Ricercata, ktorý premiéroval skladbu *Ma fin est mon commencement*. To, že moja skladba zaznela na domácej pôde, má pre mňa naozaj veľký význam. Hudobníci podali skvelý výkon, za ktorý som im nesmierne vďačný. Rok 2020 mal pôvodne pokračovať v podobnom tempe, plánované koncerty však poodpadávali jeden po druhom. Jedným zo zrušených koncertov bol aj orchestrálny koncert v rámci festivalu Nová slovenská hudba, na ktorom mala zaznieť aj skladba *Neha*. Verím, že skladbu a celý koncert sa nakoniec podarí zorganizovať v náhradnom termíne. Mariána Lejavu si nesmierne vážim, ako dirigent sa podieľal na premiére skladby *Struny: steny, zhluky, sny*. Na jeho interpretáciu sa už veľmi teším.

■ **Za skladbu *Neha* si získal významnú cenu Jána Levoslava Bellu, ktorú každoročne udeľuje Hudobný fond za diela výnimočnej umeleckej kvality. Mal som šťastie počuť toto dielo na premiére 7. 11. 2019 v pražskom Rudolfini. Ten okamih bol pre mňa zjavením neobvyklej cesty k Novej hudbe. Kde sa vzala táto hudba neočakávanej formy, plynúceho bezčasía a nadpozemsky krásnej harmónie?**

Z udelenia ceny Jána Levoslava Bellu mám úprimne veľkú radosť. Vážim si ju najmä preto, že azda signalizuje to, že sa doma na Slovensku moja hudba začína pozitívne vnímať. Čo sa týka samotnej skladby, aj *Neha* je skladba, v ktorej sa nebojuje a nekričí. Poslucháč skôr načúva navracajúcim sa súzvukom, tónom a tichu. V prvotnej verzii hudba znela o poznanie agresívnejšie, forma bola členitejšia a kontrastnejšia. V priebehu písania som však cítil vnútornú potrebu sa týchto častí vzdať. Hľadal som spôsob, ako sa čo najprirodzenejšie vráť k už nastaveným súzvukom, obmieňať ich, nechávať ich doznieť. Mal som pritom pocit, akoby som postupným odstraňovaním prebytočného komponoval nahú hudbu. Nahú nehu. Ako skladateľ viac asi povedať nemôžem.

■ **Nielen v tomto, ale aj v iných svojich dielach vo veľkej miere využívaš prirodzené fľažolety. Akoby boli jadrom tvojej osobitej**

→

→ **zvukovosti. Neraz prerastajú celou štruktúrou skladby a pôsobia takmer až esenciálne. Tvoria pevnú súčasť tvojej kompozičnej techniky, je to akési tvoje tintinnabulí?**

V posledných rokoch naozaj vzniklo niekoľko skladieb, v ktorých vo veľkej miere používam prirodzené flażolety, najmä sláčikových, ale aj iných nástrojov, napríklad plechov či flaut. Napríklad celovečerná skladba pre sólové husle *Dotyky. Za zrkadlom* pozostáva výlučne z pri-

„Ešte na škole som mal chuť veľa vecí vyskúšať, možno v tom boli aj isté mladické ambície niečo si dokazovať. Podobné chútky ma už dnes prešli. Ale pocit objavu, keď veci začnú do seba zapadať, je nádherný.“

rodených flażoletov. V nedávnom triu *Ma fin est mon commencement* som však nepoužil ani jeden flażolet a dokonca ani mikrointervalovú odchýlku. V najnovšej skladbe *Zátišie a súzvuk* pre tri brnkacie nástroje som sa tiež zaobišiel bez flażoletov a mikrointervalov. Takže, áno, je to naozaj veľmi obľúbený zvuk, ale skúšam to aj inak.

#### ■ Prečo vlastne komponuješ?

Stravinskij hovoril o *skladateľskom apetíte* a myslím, že mu rozumiem. Ešte na škole som mal chuť veľa vecí vyskúšať, možno v tom boli aj isté mladické ambície niečo si dokazovať. Podobné chútky ma už dnes prešli. Ale pocit objavu, keď veci začnú do seba zapadať, je nádherný. Nesmierne si cením aj hodiny, ktoré môžem tráviť v snahe započúvať sa do ešte nejestvujúcej hudby, dostať sa jej pod kožu, vynásť ju pre seba.

#### ■ Nie je to však privysoká cena za tie momenty osobného šťastia? Máš rodinu a komponovaním sa živíš dnes nedá...

Privysoká cena to určite nie je. Píšem buď skoro ráno, alebo po nociach, rodine sa venujem naplno. A v rodine panuje určite väčší pokoj so spokojným otcom než s frustrovaným, ktorý sa nemohol venovať svojmu zvukovému modelárstvu ani ako koníčku. Ivan Laučík v jednom rozhovore prirovnal písanie básní k leteckému modelárstvu či turistike, ktoré by sa uvádzalo v rubrike záujmová činnosť. To by, ako dodáva, naozaj bolo skromné a znesiteľné, neuvádzalo by to nikoho do rozpakov. Nevie, aké to je živiť sa komponovaním na plný úväzok. Nevie si predstaviť ustavičné nervy s odovzdávaním objednávok. Súčasná situácia mi úplne vyhovuje. Snažím sa písať denne, ale nie som existenciálne závislý od komponovania.

#### ■ Aká je podľa teba nádherná hudba?

Myslím, že ak by sa dala odpoveď sformulovať do niekoľkých slov, nebolo by už azda ani potrebné komponovať. Často do tejto subjektívnej kategórie nádhornej, krásnej či

proste skvelej hudby môžeme zaraďovať veľmi rozdielnu hudbu. Môj priateľ, skladateľ Pavel Zemek, raz po vypočutí Griseyho *Quatre chants pour franchir le seuil* zareagoval slovami: „Písať tak nemôžem, ale je to nádherné...“

#### ■ Rád by som sa ťa opýtal na konkrétne skladby tvojho nového CD *Hlaholika*. Začal by som hneď skladbou, ktorá dala albumu názov. Staroslovanské písmo hlaholika pozostáva z troch prvkov – kruh, trojuholník a čiara. Myslel si aj ty vo svojej skladbe *Hlaholika* na tento aspekt?

Áno, no táto metafora mi prišla na um, až keď bola skladba takmer hotová. Pôvodný pracovný názov skladby bol jednoducho *Zvony*. V *Hlaholike*

používam veľmi oklieštený počet prvkov, z ktorých sa zhotovuje istá hudobná situácia. Poslucháči určite nebude robiť problém tieto prvky rozpoznať.

Na slove hlaholika sa mi páči spojenie hlaholu, teda „zmiešaniny výrazných, nezladených, no príjemných zvukov“, ako sa môžeme do-



čítať v *Slovníku súčasného slovenského jazyka*, a iste metodiky, teda snahy vpečať týmto zvukovým prvkom a celkovému hudobnému deju tvar a poriadok a vytvoriť z nich presvedčivú a zrozumiteľnú jazyk. Slovo hlaholika mi asociuje vyzváňanie zvonov, čo podľa mňa túto skladbu celkom dobre vystihuje.

#### ■ V skladbe *Ma fin est mon commencement* (Môj koniec je mojím začiatkom) si opustil kontrasty, aby sa mohla narodiť krehká hudba trojhlasu. Ako sa zrodilo toto dielo?

Názov *Ma fin est mon commencement* je parafrázou známej Machautovej skladby, na ktorej je pozoruhodný veľmi dôsledný kontrapunkt, veľmi dômyselne zobrazujúci samotný text. Skladbu som písal na objednávku súboru Ensemble Ricercata a skice smerovali k snahe o akúsi obnaženosť trojhlasnej faktúry, v kontrastných blokoch sa zjavovali aj expresívnejšie pasáže. Postupne sa však skladba vykryštalizovala do podoby, v akej bola premiérovaná. Je založená na prí-

snom protipohybe krajných hlasov, stredný hlas ostáva takmer po celý čas na jednom tóne (zveril som ho klavíru). Forma skladby by sa dala opísať ako dlhé A (ticho) a záverečná kóda (ešte tichšie). Skúšal som viacero možností, v okamihu písania však zväčša nastáva zlom. Jednoducho má človek pocit, že najlepšie je to tak a nie inak. V tomto prípade som sa s hudbou stotožnil v okamihu, keď sa z nej začala stávať práve táto skladba. Mimochodom, pre skladbu je veľmi dôležitý už spomínaný prísny protipohyb. No nachádza sa tu niekoľko výnimiek, pre mňa dosť dôležitých. Možno svoju úlohu zohrala aj návšteva Tallinnu. Spomínam si na pozera- nie do okna domu Arva Pärta v skorých ran- ných hodinách. K všetkým výnimkám z tohto kontrapunktického pravidla som si neskôr kreslil kvietky (podobne ako Pärt v rukopise skladby *Für Alina*).

#### ■ Lešenie k zahĺbeniu je ponorením sa do sústredeného ticha, v ktorom počujem zvuky pulzujúce, akoby zakliate do seba samých. Zdá sa mi, že tu čas zmeravel a ty si nazrel za horizont udalostí...

*Lešenie k zahĺbeniu* je pre mňa niečo ako „opus I“. Dnes by vyzeralo určite inak, no zostáva pre mňa dôležitou skladbou. Je napísaná pre neobvyklé obsadenie: altový alebo basový flautu, basklarinet, altový saxofón, fagot, lesný roh a bicie (gongy a tam-tam). Aj preto bola vlastne predvedená len raz. Skladba je založená na jednom súzvuku, ktorý sa chveje pomocou presne vypísaného vibrata. Väčšinu tejto hudby som napísal v Litve a dokončil som ju v Česku, celý čas zaujatý iba jej hudobnými problémami. Ale počas skúšok s hudobníkmi som zistil, že táto skladba tak- tiež hovorí o daždi a nostalgii vo vilniuských električkách. To je, samozrejme, veľmi sub- jektívne, ale jednoducho ma istý emotívny odtieň v nej samého prevrápil.

#### ■ Ako vnímaš pandémiu a krízu, ktorú nám priniesla?

Môj každodenný život sa veľmi nezmenil, ak nerátam pár pracovných komplikácií. Sústre- dím sa na písanie skladieb a rušenie koncer- tov sa snažím brať s nadhľadom. Samozrejme, mrzelo ma, že som sa nemohol osobne zúčast- niť napríklad na nahrávaní svojho posledné- ho profilového CD. Môj let sa zrušil niekoľko dní pred nahrávaním v Londýne, projekt sa už nemohol posunúť. Skôr ma však trápí, keď vidím, ako mnohí priatelia hudobníci (a nie- len oni) doslova melú z posledného. Je to na- ozaj ťažké obdobie.

#### ■ Čo ťa čaká v najbližšom čase?

Prednedávnom som dopísal kratšiu skladbu pre súbor Klangforum Wien, ktorá by sa mala premiérovať v máji na Pražskej jari. Momentálne pracujem na skladbe pre men- šie obsadenie. Chystá sa aj niekoľko nových nahrávok. Dúfam, že čoskoro budem môcť prezradiť viac.



## Za veľkým „B“ slovenskej hudby ... k úmrtiu Romana Bergera (9. 8. 1930 – 22. 12. 2020)

Dvadsaťdruhého decembra 2020 zomrel Roman Berger, jeden z najväčších slovenských skladateľov súčasnosti, v 90. roku života. V máji minulého roka Hudobné centrum naplánovalo komorný koncert z jeho tvorby v Mirbachovom paláci, žiaľ, zasiahlo ho prvé obdobie infekcie COVID-19 a druhý koncert v októbri sprevádzala druhá vlna pandémie. Roman Berger sa tešil otvorenému obdivu mladších generácií a svojich kolegov-skladateľov. Jeho komorné a symfonické diela boli po roku 1989 sústavne uvádzané na našich a zahraničných pódioch, najmä v Poľsku, a tvoria pevnú súčasť slovenskej hudobnej histórie 20. a 21. storočia.

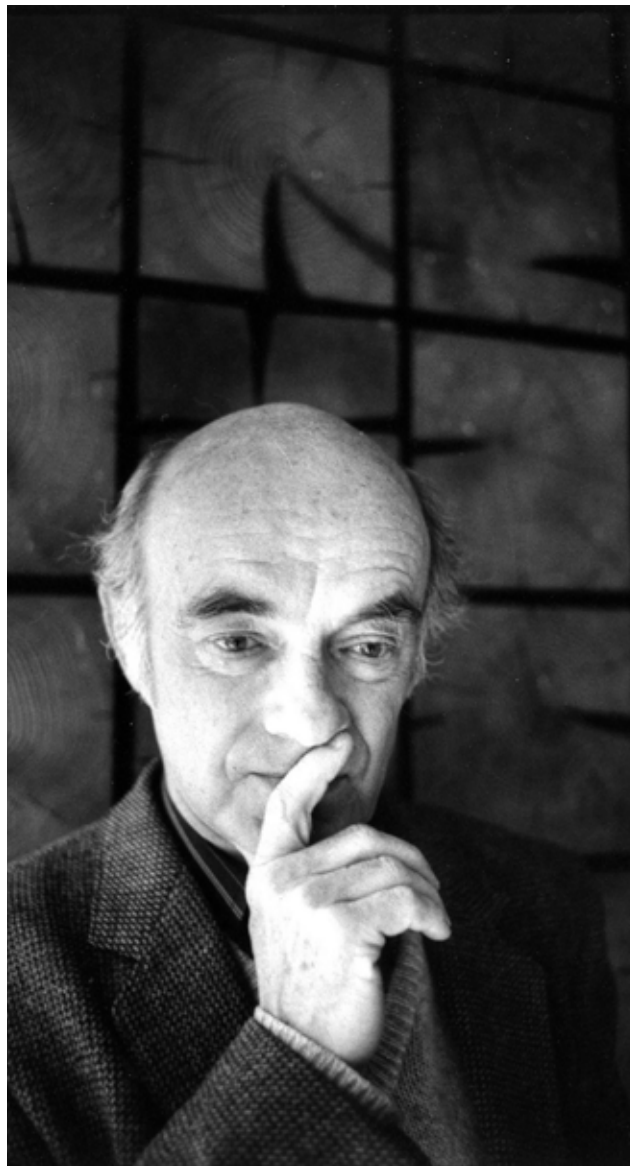
Uplynulé roky Roman Berger pracoval na posledných „kantovských“ veciach, na procese osvietenia tvorcu, vnútorných vzťahov hudby a jej etických väzieb so spoločenským prostredím. Pracoval na kompozíciách a rovnako na filozofických textoch viac-menej z vnútornej potreby, v samote, po smrti manželky Ruth, na poslednom poschodí vežiaka v bratislavskej Dúbravke. Okraj jeho písacieho stola lemovali knihy súčasných poľských a svetových autorov, estetikov a skladateľov. Poľský zväz skladateľov mu udelil významnú cenu, podobne vo Viedni získal Herderovu cenu za rok 1988. Prijal ich. Slovenský Rad Ľ. Štúra vrátil, neprijal ho pre morálne dôvody v súvislosti so situáciou na domácej aj svetovej politickej scéne, ktorú nemohol zvrátiť.

Berger reagoval na aktuálne problémy spoločenského života, politiky štátu, ale aj na poznatky z prírodných vied a teologickej filozofie, ktoré uviedol vo svojich článkoch pre periodikum *Tvorba* a viaceré denníky, v teoretických knihách o hudbe a nielen o hudbe. Bol vždy kritický a zastával etické miery konania v životných situáciách, ako aj v hudobnej oblasti, navrhoval iný prístup k vyučovaniu hudobnej výchovy v školách.

Nemal rád hudbu na objednávku, tvoril slobodne, z vnútorného popudu. Vyberal si zlomové situácie v živote priateľov a v dielach autorov. Vedome hudobne mapoval charakter človeka, slovami Kralickej Biblie „človeka hovädneho“, jeho odveké nedorozumenia a nehumánne konanie. *Missa pro nobis* pre orchester a zbor bola jeho posledným významným a rozsiahlym dielom, ktorým nás emočne prekonala, tatarkovsky „preoral“. Završil ním vývoj vlastného hudobného jazyka, ktorý sa začal v raných 60. rokoch minulého storočia.

Narodil sa v Těšíne, skladbu študoval už na VŠMU, keď bola rodina vysťahovaná po šikane na hraniciach do Bratislavy. Otec bol odvedený do koncentračného tábora a 9-ročný Roman musel živiť rodinu prácou v továrni. Na začiatku svojho vzdelávania bol klaviristom,

na vysokej škole v Katoviciach absolvoval dielami Szymanowského. Hneď od začiatku jeho tvorby nastúpili zložité rytmické horizontálne útvary, neočakávané, nepravidelné akcentácie, spôsob variovania tém, permutácie, organicky na seba napojené, z ktorých vzniká kontinuálny celok. V jeho harmonic-



R. Berger (foto: M. David)

kom jazyku dominovali päťtónové akordy s nónami, sekundami a so zväčšenými kvartami. Výrazné až drastické akordy na dramatických vrcholoch skladieb, ale aj pri príprave smerom k vyvrcholeniu skladby, v „rozbehu“ do priestoru rozsiahlej kompozície (nepísal krátke skladby). Oktávy či len jeden tón, zahusťovaný najbližšími intervalmi, tvoril klastre na najdynamickejších miestach alebo hneď na začiatku skladby (tak sa začína jeho 13-minútové *Semplice* pre klavír, rozvíjajúca sa z motívu prelúdia Bachovej *Suity h mol*). Dlhý

čas rozvíja tercie, vedúc do veľkého vrcholu, aby nastala kataklizma, dlhá plocha v trojitom forte.

Estetika jeho skladieb sa nevyhýba dramatickým dlhším plochám, na ktorých vybuchuje ako Beethoven náhlými sforzatami. Končí katarzne, akoby s ospravedlňujúcou očístou po dráme. Závery písal nádherné. Toto je tajomstvo jeho hudby: aristotelovský dramatický oblúk končí oslobodzujúcou katarziou. Je v tom celý rozum súčasnej vedy, teórie prírodných vied, filozofii a estetik skladateľov,

ktorých študoval celý život ako Bach. Berger je zástancom etickej tvorby a jeho diela nenaznačujú žart, vábenie či humorné scény. Sú v nich pokora, lamentácia, dráma, protest, meditácia. Komorná tvorba je jadrom jeho skladateľského poslania už od 60. rokov, keď upútal svojimi orchestrálnymi *Transformáciami* v sále Slovenskej filharmónie.

Posledný list spred dvoch mesiacov sa dal ťažko čítať, písmo pôsobilo prerušovane. V jednom liste pred rokom mi písal, „som už prakticky jednou nohou v hrobe“. Túto otázku som „odsunula“ listom, v ktorom mu píšem, že chcem usporiadať k jeho deväťdesiatke komorný koncert s tromi jeho zásadnými dielami pre klavír a pre violončelo (*Soft November Music* a *Semplice* pre klavír sólo a vrcholné *Konvergenie* pre sólové violončelo).

Roman Berger je transformačným a variačným typom skladateľa, najvýraznejším predstaviteľom tzv. postwebernovej skladateľskej generácie, ktorá nastúpila začiatkom 60. rokov na slovenskú hu-

dobnú scénu spolu s Iljom Zeljenkom, Ivanom Paríkom, Petrom Kolmanom, Miroslavom Bázlikom, Jurajom Benešom, Jozefom Sixtom, Jurajom Hatríkom a ďalšími. Pristúpila k tvorbe iným spôsobom ako ich predchodcovia a učiteľia, dostala sa na zahraničné pódia, začínajúc medzinárodným festivalom Varšavská jeseň. Najváženejšia v dejinách slovenskej súčasnej hudby sa dočkala uznania po roku 1989. Zeljenka, Parík, Beneš, Sixta a Berger už nie sú medzi nami...

Elena LETŇANOVÁ





D. Radok pred oponou inscenácie Vivaldiho *Arsildy* v r. 2017 (foto: archív SND)

## Opera musí ostať spoločným živým zážitkom

Medzinárodne renomovaného českého divadelného tvorca DAVIDA RADOKA pozná slovenské publikum predovšetkým ako režiséra Vivaldiho *Arsildy* (2017) – jednej z najcennejších operných inscenácií, aké sa v storočnej histórii Slovenského národného divadla objavili na jeho javisku. Na sklonku minulého roka opäť zavítal na pár dní do Bratislavy, aby tu viedol herecký workshop s frekventantmi Operného štúdia SND. Pri tejto príležitosti poskytol Hudobnému životu rozhovor, v ktorom približuje svoj pohľad na súčasné operné divadlo.

Pripravila Michaela MOJŽIŠOVÁ

**Poetiky operného divadla sú dnes veľmi pestré, od aranžovaných produkcií s prioritou hudobnej zložky až po politicky angažované prístupy k inscenovaným dielam. V akom bode sa na tejto pomyslenej osi vnímate?**

V opere ma vždy zaujímal príbeh, ktorý je rozprávaný hudbou, slovom, poéziou. Nikdy, ani keď som začínal, som nebol „avantgardným“ tvorcom. Vždy som sa pokúšal o inscenácie, ktoré by zodpovedali obsahu a myšlienke diela. Všetky prostriedky – výtvarnú zložku, herectvo, hudbu – som podriaďoval tomu, čo som považoval za najlepší možný spôsob výkladu. Samozrejme, operné divadlo vždy po nejakom čase zmení spôsob rozprávania. Isté obdobie boli trendom aktualizované inscenácie, to je dnes už trochu pasé. Potom prišli inscenácie inštalácie, ktoré stáli na vizualite, momente prekvapenia, či až ohúrení diváka. Padajúce kamene, piesok sypúci sa z povraziska... Nič z toho ma nikdy zvlášť nezaujímalo. Za najdôležitejšie považujem, aby opera rezonovala so súčasnosťou,

so stavom času a miesta, v ktorom je inscenovaná. Tým však nemyslím obliecť barokovým hrdinom džínsy a tričku.

**Vy ste sa k opere dostali ako samouk, hoci so silným rodinným divadelným zázemím. Začínali ste ako javiskový technik a štatista v divadle v Göteborgu, k práci operného režiséra ste sa vypracovali postupne. Ako spätne hodnotíte svoju cestu? Bolo užitočné začínať takto od podlahy?** Má to svoje výhody aj nevýhody. Výhodou je, že vás nikto neoblažne. Ako niekdajšiemu orchestrálnemu kústodovi mi nikto nenahovorí, že sa hráči nezmestia do jamy, ak viem, čo treba posunúť, aby tam vošli. Ako bývalému osvetľovačovi mi je jasné, že sa nedá postaviť hľadáček na stojan sto metrov od javiska a chytiť detail ruky, takže to od nikoho nepožadujem. Naopak, nevýhodou takejto cesty je, že bez príslušného teoretického vzdelania strávite desať rokov praxe učením sa toho, čo vám dávno mohol niekto múdrejšie povedať: „Takto to robil už Stanislavskij, toto sú staré

experimenty Petra Brookaa...“ Ja som namiesto toho objavoval fyzické divadlo, realistické divadlo, štylizované divadlo, abstraktné surreálne divadlo (...) a tešil som sa z toho, že som prišiel na niečo, čo nikto predom mnou nerobil. A potom mi ktosi diskrétné zašepkal: „To je Mejerchoľd, rok 1920.“

**V rozhovore, ktorý ste pred pár rokmi poskytli českému periodiku *Divadelné noviny*, sa opakuje slovíčko pravda. Hovoríte v ňom o dôležitosti pravdivých príbehov, pravdivého rozprávania o nich. Aj svoju koncepciu Vivaldiho *Arsildy*, ktorú ste premiérovali v Slovenskom národnom divadle, ste postavili na verši z libreta tvrdiacom, že pravda a lož sú si podobné. Ako by ste definovali pravdu v opere?**

To je zložitá otázka. Hlavne si myslím, že k tomu, čo sa odohráva na javisku, musí mať divák referencie zo svojho vlastného života. To, čo sa mu ponúka, nesmie byť konštrukciou pravdy, jej ilustráciou či karikatúrou. Každá zmysluplná opera má v sebe nejaké posolstvo o dobre a zle, o ľudských charakteroch. Väčšina operných i činoherných inscenácií len všeobecne ilustruje príbeh. No tie dobré sa niekde dotknú esencie tohto príbehu a priblížia ju divákovi tu a teraz.

**Práve to sa vám podarilo v *Arsilde*. Nebude náhodou, že táto inscenácia zarezonovala u „konzervatívnych“ divákov, aj u tých, ktorí uprednostňujú „moderné“ divadlo. Autentické precítenie vyprázdňujúceho sa sveta a smútku zo všadeprítomnej lži boli zrejme natoľko silnými emóciami, že zotreli hranice medzi dvoma názorovými táborami.** V *Arsilde* som objavil nesmierne existenciálne myšlienky, nielen tú o podobnosti lži a pravdy. No inscenácia sa vydarila najmä vďaka neuveriteľnému nasadeniu všetkých zúčastnených, Václavom Luksom s jeho orchestrom i skvelými spevákmi počnúc a úžasnými ľuďmi v Umeleckých a dekoračných dielňach SND aj v javiskovej technike končiac. SND tomuto projektu vytvorilo fantastické podmienky – chcelo ho, verilo mu a spravilo preň všetko, čo bolo v jeho silách. Bola to silná synergia, mám na ten čas veľmi dobré spomienky.

**Ako zvykne prebiehať vaša práca na príprave inscenačnej koncepcie?**

V prvom rade sa potrebujem zoznámiť s hudbou diela. A potom musím poznať priestor, v ktorom ho idem inscenovať. Priestor je pre mňa úplne zásadný, vnímam ho ako podhubie pre dej. Je rozdiel, či je otvorený alebo bez dverí a okien, veľký alebo komorný, prázdny alebo s kulisami. Možno to znie povrchné, ale pre mňa je podstatné vizualizovať si miesto príbehu. Kde sa odohráva Verdiho *Macbeth*? V otvorenom priestore? Alebo v bunkri, kde bude treba znížiť strop? Ak máte zlý priestor, príbeh nikdy dobre nevyložíte. Aspoň ja som v takej situácii vždy stroskotal.

■ **Z tých inscenácií, ktoré som mala možnosť vidieť, vychádzate ako režisér, pre ktorého je podstatný hlboký ponor do psychológie diela, jeho postáv, ich konania a motivácií. Vystihuje vás takáto charakteristika?**

V prvom rade ma zaujíma myšlienka. Nie to, čo postavy robia, ale čo si pri tom myslia. Akú motiváciu má to, čo hovoria (spievajú)? Prečo je táto hudba spojená práve s touto situáciou?

■ **Častým klišé pri vyjadrovaní sa o operných inscenáciách je úcta k autorovi, rešpekt k dielu. Neraz sa za týmito výrazmi skrýva pohodlnosť, či už na strane tvorcov, kritikov alebo divákov. Ako ste na tom s úctou k partitúre?**

Závisí to od diela. Napríklad Mozartov *Don Giovanni* je tak geniálne napísaný, že tvorca musí len pochopiť, čo sa skrýva za jeho hudbou a textom. V Bergovom *Wozzeckovi* sa dokonca nedá siahnuť na jedinú notu. A potom som režíroval opery, napríklad Rossiniho *Cestu do Remeša* alebo aj spomínanú *Arsildu*, v ktorých som neváhal škrtiť. Myslím si, že dôležité je spoznať partitúru. Verifikovať si, či Rossini naozaj musel napísať dvadsať minút hudby navyše, aby vzniklo dvojdielne dielo, a popritom už myslel na niečo iné. Ak áno, tak si s tým inscenátorom musia nejako poradiť.

■ **Dnešní režiséri často vnímajú klasickú opernú tvorbu ako médium pre prezentáciu svojich politických, ideových, spoločenských kritických postojov. Aký na to máte názor?**



Pucciniho *Gianni Schicchi* v režii D. Radoka v Kodanskej kráľovskej opere v r. 2017 (foto: M. Bäcker)

Nemôžeme sa preniesť do minulosti a robiť divadlo tak, ako sa robilo trebárs pred päťdesiatimi rokmi. Samozrejme, že som ovplyvnený tým, čo sa okolo mňa deje. Aj vtedy, keď rozprávam operný príbeh. Neužívam rozdelenie inscenácií na tradičné a avantgardné. Existuje divadlo dobré a zlé, komunikatívne a nekomunikatívne.

■ **Sledujete tvorbu svojich kolegov? Máte medzi nimi preferencie?**

Mnoho rokov som sledoval, čo sa deje v Anglicku, Nemecku, Škandinávii, Taliansku.

Dnes to už nerobím. Som z inej doby. Vyrastal som v sedemdesiatych rokoch na divadle, ako ho chápali Patrice Chéreau či Peter Brook. Nevie sa naladiť na štýl Calixta Bieita a ďalších podobne zmýšľajúcich a tvoriacich režisérov. Inscenáciu Janáčkovej opery *Z mŕtveho domu*, kde je na javisku lietadlo a väzni tam hrajú futbal, vnímam ako zásadné nepochopenie obsahu Janáčkovej opery.

„Neužívam rozdelenie inscenácií na tradičné a avantgardné. Existuje divadlo dobré a zlé, komunikatívne a nekomunikatívne.“

■ **Do Bratislavy ste tentoraz neprišli ako inscenátor, ale ako pedagóg, vediete workshop s frekventantmi Operného štúdia SND. Máte aj predchádzajúce pedagogické skúsenosti?**

V minulosti som robil čosi podobné v Kodani a v Štokholme, vtedy to boli prednášky a tiež malé študentské inscenácie. Pozvali ma prednášať aj do Prahy a Brna. Robím to pomerne zriedka, ale rád, pretože ma inšpiruje stretávať sa s ľuďmi, ktorí majú záujem o umenie a o prácu.

■ **Aká je koncepcia workshopu?**

Keďže ide o začínajúcich spevákov, zameral som sa na dve témy, ktorých ovládnutie považujem za základ herectva. Prvou je myšlienka ako impulz k akémukoľvek konaniu. Každý náš pohyb je vedený myšlienkou. No

kým v reálnom živote neexistuje bezmyšlienkové konanie, problémom hercov je, že často konajú bezmyšlienkovito. Druhou témou workshopu je status ako predpoklad každého stavu. Všetky živé bytosti, od mravcov až po človeka, majú vybudované vzťahové štruktúry na osi dominancia – submisivnosť.

■ **Moji činoherní kolegovia majú v opere zvyčajne najväčší problém s hereckou zložkou. Je rozdiel medzi operným a činoherným herectvom?**

V živote som režíroval niekoľko činohier a veľa oper. A musím povedať, že vo väčšine prípadov boli operní speváci podstatne tvárnejšími hercami než činoherní protagonisti. Pretože boli otvorenejší, oddanejší, pokornejší, ochotní investovať do práce omnoho viac energie. Nechcem generalizovať, ale operní speváci sú schopní výnimočných hereckých výkonov. Veď si len spomeňte, ako Lucile Richardot stvárnila veľkú scénu Lisey

v bratislavskej *Arsilde*: nikto medzi českými ani slovenskými činohercami by nedosiahol taký hlboký ponor do postavy. Bola to psychologická štúdia na špičkovej hereckej úrovni, kde sa spev stal súčasťou vyjadrenia psychického stavu postavy. Samozrejme, sú inscenácie režírované zlými režisérmi, kde speváci primitívne posunkujú. Ale v žiadnom prípade nemôžem súhlasiť s tým, aby sa činoherní herci vyvyšovali nad operných spevákov.

■ **Čo má urobiť opera, aby v dnešnej rýchlej dobe dokázala obstáť v konkurencii iných du-**

**chovných aj hmotných pôžitkov?**

Nemusi robiť nič iné, len dobré predstavenia. Ľudia sa budú do divadla vracáť – unavení uponáhľaným digitálnym svetom budú hľadať asyl v pomalosti a jednoduchosti, ktoré im toto umenie ponúka. A najmä, prídu kvôli potrebe ľudského kontaktu. Pretože v opere sa pozerajú na živé umenie, ktoré sa odohráva tu a teraz. Žijú si oni v hľadisku, aj tí na javisku. Naživo sledujú príbeh o živých ľuďoch – to sa dá zažiť len málokde. Jediné, čo nesmieme, je opakovane divákovi ponúkať zlé veci. Pretože ak sa začnú nudiť, ak sa ich predstavenie nedotkne, ak nadobudnú pocit, že za svoje peniaze nedostali to, čo právom očakávali, tak nabudúce ostanú radšej doma pri televízore.

■ **Otázka na záver: ako bude podľa vás vyzerať opera po skončení pandémie?**

V prvom rade sa musíme vrátiť k živým predstaveniam. Opera sa nedá robiť cez filmovú kameru. To je surogát, ktorý je zlý. Ja napríklad nikdy nechodím do kina na prenosy z Metropolitnej opery. Film je film, divadlo je divadlo, opera je hudobné divadlo, ktoré sa musí odohrávať naživo. A je jedno, či v sále pre dvadsať alebo dvetisíc divákov. Hlavne, že je to spoločný živý zážitok, zdieľaný s ľuďmi okolo vás. ✕

**David RADOK** (1954) – český operný a činoherný režisér, syn legendy českého divadelníctva Alfréda Radoka. Po invázii spojeneckých vojsk do Československa emigroval v roku 1968 spolu s rodičmi a sestrou do Švédska. Po pôsobení v rôznych divadelných profesiách absolvoval režisérsky debut inscenáciou Menottiho opery *Médium* (Göteborg, 1980). Odvtedy vytvoril približne polstovky operných inscenácií, predovšetkým v Škandinávii. Od začiatku deväťdesiatych rokov sporadicky inscenuje aj v Českej republike. Je režisérom koprodukčnej inscenácie Vivaldiho opery *Arsilda* (premiéra v SND, 2017), ktorá získala prestížne ocenenie DOSKY – Divadelné ocenenia sezóny 2017 v piatich kategóriách.



# Posolstvo Anninho denníka v Opernom štúdiu SND

Po uvoľnení protiepidemiologických opatrení otvorilo aj SND na jeseň svoje sály pre obmedzený počet poslucháčov a predstavilo pilotnú inscenáciu Operného štúdia SND. Slovenská premiéra komornej opery Grigorija Frida *Denník Anny Frankovej* sa v českom preklade uskutočnila 28. 11. v novej budove SND. Predstavenie si okrem fyzicky prítomných návštevníkov mohli pozrieť aj diváci doma, prostredníctvom historicky prvého živého internetového prenosu zo Sály opery a baletu SND.

V roku 2020 sme si pripomenuli 75. výročie oslobodenia koncentračného tábora v Osvienčime. Pri tejto príležitosti sa Operné štúdio SND rozhodlo naštudovať operu na tému holokaustu. Plánovanej premiére predchádzala diskusná relácia, ktorá bola uvedená 21. 11. v rámci Noci divadiel pod názvom *Príbeh Anny Frankovej ako umelecká inšpirácia*. An-

taživým okolnostiam nie je Annino rozprávanie melancholické, práve naopak, vyznačuje sa pokorou a túžbou po živote. Tento režijný odkaz akoby naplnil celú inscenáciu. Jednoduchá, no pritom funkčná a nápaditá scéna **Barbory Šajgalíkovej** bola zahalená do tmavých farieb. Niekoľko dobových cestovných kufrov predstavovalo pre Annu úkryt,

libreta. V spojení s precíznou artikuláciou tak dosiahla zreteľnú zrozumiteľnosť zhudobneného textu. Svedomitým naštudovaním roly dokázala do interpretácie vniesť súcu kontextuálnosť a afektovú adekvátnosť. Jej herecký prejav vhodne zapadal do obsahového rámca diela, čo sa prejavilo najmä v dôstojnom prednese neľahkých emocionálnych kontrastov prenesených do hudby. Nie príliš výrazné lyrické zafarbenie jej hlasu sa výborne vynímalo v súvislosti s nevinnou a jemnou povahou Anny. Úskalím speváčky sa však stala nevyrovnaná vysoká poloha, ktorá niekedy strácala lesk, čím pôsobila príliš ostro. Intonačné a rytmické istoty partu zužitkovala pod taktovkou **Ondreja Olosa** v spolupráci s klaviristkou **Andreou Báležovou**, ktorá bola pre speváčku vnímavou a muzikálne zdatnou partnerkou.

Členka Baletu SND **Margaux Bartoluzzi** nebola súčasťou inscenácie od samého počiatku,

na javisko vstúpila až v 11. scéne s názvom *Sen*. Nevtieravá a dobre koncipovaná choreografia **Nikolety Rafaelisovej** stvárňovala Annine predstavy o jej blízkej kamarátke Líze, ktorá sa v ďalšom priebehu opery stala stelesnením jej oporného múru. Okrem svojich úzkostných pocitov sa jej zverila aj s pozitívnymi emóciami, ako napríklad s prekvitajúcou láskou k Petrovi. Pred záverečnou scénou tanečníci preukázali svoju dôveru tým, že jej odovzdala svoj vzácny denník s úmyslom ukryť ho. Interpretácie hodnotná inscenácia disponuje aj edukačným potenciálom. V blízkej budúcnosti by sa mala podľa plánov SND stať súčasťou vzdelávacieho programu pre študentov, ktorý bude v spolupráci s výstavou Nadácie Milana Šimečku reflektovať ostrosť a riziká diskriminácie rôznych skupín obyvateľstva

v dobe minulej i súčasnej. Novému projektu Operného štúdia SND a jeho záslužnej myšlienke možno počas aktuálnej pandemickej situácie držať palce, aby si zaangažovaní udržali nastolenú horlivosť, ktorú preukázali pri premiére.

**Kristína GUNIČOVÁ**

Text vznikol v rámci projektu Akadémie Hudobného života



A. Podracká Bendová, M. Bartoluzzi (foto: Z. Fischerová)

nino vnímanie života skrz denník motivovalo i ruského skladateľa a maliara židovského pôvodu Grigorija Frida. Jedinečnosť hrdinky interpretoval formou monoopery obsadenej jednou protagonistkou. Skladateľ, ktorý je aj autorom libreta zostaveného z jednotlivých pasáží denníka, zobrazuje výstižný a rozmanitý portrét trinásťročnej Anny prostredníctvom 21 kontrastných scén. Príbeh otvára scéna jej narodenín, pokračuje rozhovorom s otcom, následným skrývaním sa, nájdením prvej lásky a končí sa vpádom gestapa do úkrytu a odvlečením Anny do koncentračného tábora.

Režisér a dramaturg inscenácie **Marek Mokoš** sa v bulletine vyznal zo svojej fascinácie Annou Frankovou. Zdôraznil, že napriek

no niekedy aj väzenie. Využitá bola taktiež vertikálna svetelná konštrukcia v tvare dvoch trojuholníkov, znázorňujúca podkrovie domu, kde sa ukrývala hrdinka so svojou rodinou. Opísaná konštrukcia bola dejiskom finálnej scény, keď do úkrytu vtrhlo gestapo. Záverečný obraz Anny stojacej na kope kufrov s nahor vystretými rukami smerujúcimi k svetlu vyžaroval nádej, no v momente, keď sa pod ňou svetelné rampy sklopili do formy šesťcípej hviezdy, bolo evidentné, že hrdinku postihol tragický osud.

Osobitú postavu Anny Frankovej stvárnila mladá sopranistka **Aneta Podracká Bendová**, členka Operného štúdia SND. Speváčka je českou rodáčkou, teda bezproblémovo ovláda dikciu jazyka českého prekladu

Grigorij Frid: *Denník Anny Frankovej*  
Dirigent: Ondrej Olos  
Réžia: Marek Mokoš  
Scéna: Barbora Šajgalíková  
Choreografia: Nikoleta Rafaelisová  
Premiéra Operného štúdia v Opere SND 28. 11.



## PRAHA

# Klavírní festival Rudolfa Firkušného alternativně online

V původním plánu 8. ročníku Klavírního festivalu Rudolfa Firkušného, který se měl konat v Praze ve dnech 1. 11.–12. 12., figurovali v lákavé dramaturgické nabídce světoznámí i renomovaní klavírní umělci (Richard Goode, Daniel Barenboim, Igor Levit). Po zhoršení epidemické situace související se šířením koronaviru se vedení festivalu rozhodlo pro změny programové nabídky i její organizace.

V nové alternativní podobě festivalu vystoupili v Praze klavíristé Francesco Piemontesi, Juliana Avdějeva, Marek Kozák a Slávka Vernerová. Své recitály přednesli v Rudolfinu, Obecním domě nebo Kosteletě sv. Vavřince bez přítomnosti publika, ale zájemci sledovali jejich koncerty zdarma online na webových stránkách [www.firkusny.cz](http://www.firkusny.cz).

Před zahájením festivalu gratulovala pořadatelům k jeho realizaci rodina Rudolfa Firkušného a s vděčností vyjádřila své nadějné poselství: „Navzdory válkám, politickým převratům a pandemiím zůstává hudba poslem, který nám přináší uzdravení, naději a nezlomnou víru v dobro a krásu.“

## Noblesní a krystalická analýza

Čestné zahájení festivalu patřilo hostu ze zahraničí. Renomovaný klavírista **Francesco Piemontesi** (1983), laureát Soutěže královny Alžběty a účastník projektu BBC New Generation Artists (2009–2011), si uznání vydobyl i svými mozartovskými recitály ve slavné londýnské síni Wigmore Hall.

V Praze otevřel slavnostní večer působivým přednesem soudobého díla *Pět variací na Schubertovo téma* Helmuta Lachenmanna, kterému vtiskl precizní analytický přístup, v němž vynikla jak modernost, tak inspirace romantickou hudbou. Skladbu hrál sice z not, ale vnitřní tah obohatil výrazně hravými kontrastními motivy a interpretaci vtiskl přitažlivou atmosférou. Svěžím způsobem zahrál romantickou *Sonátu G dur, D 894* Franze Schuberta, která byla nejen výbornou volbou k předchozímu kusu, ale i ukázkou jeho hlubšího porozumění stylu skladatele. Na křídle zn. Steinway & Sons večer skvěle završil mistrovskou *Klavírní sonátou h moll, S 178* Franze Liszta. Dílo rozehrál v širší škále barev, dynamiky, úhozové kultury, pedalizace a s výtečnými logickými oblouky. Vše korunované výsostnou lyrikou, dravostí v rychlých pasážích, temperamentem a hravostí výrazu s velkým nadhledem.

## S virtuózním citem pro styl

Významná ruská pianistka **Julianna Avdějeva** (1985), sólistka četných světoznámých těles, přijala pozvání pořadatelů až na podzim. Do Prahy přiletěla ráda, v roce 2011 úspěšně hrála na MHF Pražské jaro, tedy rok po vítězství v Mezinárodní klavírní soutěži Fryderyka Chopina ve Varšavě.

Ve Dvořákově síni Rudolfinu přednesla stěžejní díla svého repertoáru a již v úvodních Chopinových romantických skladbách: *Preliudu cis moll op. 45* a *Scherzu č. 3 cis moll op. 39* poukázala jasně na své zářné devízy. Styl skladeb interpretovala s intenzitou výrazu a dramatické i lyrické pasáže prodchla melodickými gradacemi. Disponovala pestrou škálou



F. Piemontesi (foto: P. Hajska)

lou oslnivé techniky. Energicky a s niterným procítěním zahrála od Chopina *Mazurky op. 41* a *Andante spianato et Grande polonaise brillante Es dur op. 22*. Díla přednesla brilantně, zasněně a vážně. Kompozice s tanečním charakterem postrádaly v jejím pojetí specifiku taneční flexibility a zazněly s akcentem na lesk virtuozity. V *Sonátě pro klavír č. 8 B dur op. 84* Sergeje Prokofjeva přesně vystihla atmosféru, hloubku a kontrastní provázanost témat, motivů i pasáží navzdory hutné faktuře připomínající až symfonický charakter velkých děl moderní hudby 20. století.

## Repertoárová pestrost

Program širšího záběru epoch, od klasicismu až po soudobou tvorbu, nabídl v Kosteletě sv. Vavřince 5. 11. **Marek Kozák** (1993), laureát MHS Pražské jaro a vítěz Evropské klavírní soutěže v Brémách.

Recitál uvedl *Sonátou č. 62 Es dur, Hob. XVI:52* Franze Josepha Haydna, provedenou s emotivní proměnlivostí nálad. V *Sonátě č. 31 As dur op. 110* Ludwiga van Beethovena, kterou zahrál u příležitosti připomínky 250. výročí narození skladatele, vystihl barvitě různorodý

charakter jednotlivých vět. V *Barkarole Fis dur op. 60* Fryderyka Chopina akcentoval jemnost exprese a líbeznost kantilény. V úpravě Sergeje Rachmaninova přednesl *Ukolébavku op. 16 č. 1* Petra Iljiče Čajkovského. Lyricky, něžně a procítěně. Koncert uzavřel *Kejklířem* Adama Skoumala, skladbou komponovanou na objednávku MHS Pražského jaro (2016). Soudobé dílo inspirované obdobím středověku interpretoval zpaměti, hravě, s vnitřním tahem a velkým porozuměním.

## S emotivní expresí

Renomovaná pianistka **Slávka Vernerová** (1976), která ve své kariéře úspěšně vystoupila i na proslulých BBC Proms (2009) v Royal Albert Hall v Londýně za doprovodu BBC Symphony Orchestra pod taktovkou Jiřího Bělohlávky, vzdala koncertem v Praze hold

svému pedagogovi a světoznámému klavíristovi Ivanu Moravcovi, který by se v době konání festivalu dožil devadesáti let. Pro svůj recitál v Grégrově síle Obecního domu 7. 11. zvolila díla, která pod jeho vedením studovala na HAMU v Praze. Koncert zahájila *Klavírní sonátou 1. X. 1905 „Z ulice“* Leoše Janáčka, v níž s nadhledem a empatií rozkryla detaily, strukturu díla i osobitou metrorhythmiku, jež obdařila kontrasty

výrazu, úhozu a velkého spektra dynamických odstínů. *Humoresky op. 101/1, 3, 5* Antonína Dvořáka a *Jaro op. 22A* Josefa Suka zazněly v jejím podání vřele, citlivě a stylově. *Karneval op. 9* Roberta Schumanna zahrála s noblesou virtuozity zářné sólistky. Všechny koncerty byly zpestřeny zajímavými rozhovory s interprety, které s nimi vedl klavírista Ivo Kahánek. Za přenosy koncertů nesl zodpovědnost tým produkční společnosti Mimesis.

## Předčasné zakončení festivalu

Vedení přehlídky vzhlíželo dlouho s nadějí na závěrečný koncert legendární osobnosti Daniela Barenboima, ale jeho koncert musel být v době blížící se závěru festivalu zrušen z důvodů aktuálních restriktivních opatření vlády ČR. Jinou alternativu koncertního přenosu již organizátoři zájemcům nenabídlí. Pro web festivalu mohl být vybrán např. i nějaký výjimečný hudební záznam. S ohledem na vývoj epidemické situace je plánování koncertů v ČR stále složité, ale program MHF Pražské jaro 2021 byl již zveřejněn.

Markéta JÚZOVÁ

# Slovom privádzať k hudbe



Oslo, 2017 (foto: M. Hargašová)

Hudobné centrum v spolupráci s Hudobnou a tanečnou fakultou VŠMU pripravuje prvý diel trojzväzkovej monografie s názvom *Krehkosť a monumentálnosť* s podtitulom *K vzťahu piesne a symfónie v hudbe 19. storočia*. Nielen o jej najnovšom titule sme sa zhovárali s poprednou slovenskou hudobnou historičkou LUDMILOU MICHALKOVOU, ktorá už 20 rokov pedagogicky pôsobí na Vysokej škole múzických umení.

Prípravil **Stanislav TICHÝ**

## ■ Ako by ste čitateľom predstavili koncept trilógie?

Jej predmetom je vývoj dvoch ťažiskových umeleckých druhov dominujúcich v hudbe 19. storočia. Názov *Krehkosť a monumentálnosť* svojou poetickosťou možno prekvapí, ale podľa môjho názoru výborne vystihuje samotnú podstatu piesne a symfónie, ako aj protikladnosť ich vzťahu. Napokon podtitul všetko vysvetľuje. Koncept trilógie vyplýval z charakteru samotnej témy. Bolo pre mňa fascinujúce sledovať dramatický vývoj vzťahu piesne a symfónie smerujúci od ambivalencie cez konvergenciu, symbiózu až k syntéze. Stvárniť uvedené premeny však predpokladalo najskôr prezentovať v kondenzovanom tvare predchádzajúci vývoj oboch druhov, ale následne aj dostatok priestoru na intenzívne rozpracovanie spomenutých peripetií. Pojednávať o nich budem aj v kontexte centrálného estetického sporu o absolútnu a programovú hudbu v nasledujúcom druhom diele trilógie. Ale celý príbeh som zasadila do komentárov k politicko-spoločenským determinantom, fi-

lozofickým konceptom, ideovým a umeleckým trendom. V Prológu a Epilógu ponúknem čitateľovi túto panorámu v celej komplexnosti, pričom neustále usilujem o exaktnosť a vyargumentovanú interpretáciu faktov. V nosných kapitolách prvého a tretieho dielu prezentujem osobitým spôsobom spracované curriculum vitae kľúčových umeleckých osobností začiatku a konca sledovanej hudobno-historickej epochy. Franz Schubert a Gustav Mahler v nich vystupujú ako protagonisti na scéne politicko-spoločenského a umeleckého diania v metropole habsburskej monarchie. Cez ich ľudské osudy a kompozičné aktivity môže čitateľ zblízka pozorovať a spoznávať Viedeň Metternicha a biedermeiera či Viedeň počas dvoch fascinujúcich decénií etapy *fin de siècle*.

■ Vo svojej prednáškovej a publikačnej činnosti sa koncentrujete na obdobia, ktoré sú z hľadiska repertoárového „mainstreamu“ najfrekvencovanejšími – či už z hľadiska koncertnej prevádzky, alebo študijného

repertoáru poslucháčov hudobných odborov. Hudba 18. a 19. storočia stále všade výrazne dominuje. Čo vás motivuje k spracovávaniu tejto témy?

Ako ste naznačili, aj pre mňa je prekvapujúca, ba až zarážajúca nerovnováha medzi mierou zastúpenia umeleckých diel tejto epochy v dramaturgii renomovaných symfonických orchestrov a zborov, rozmanitých komorných ansámblov a takou potrebnou erudovanou hudobno-historickou reflexiou 18. a 19. storočia. Vznik trilógie zásadným spôsobom stimulovala absencia takéhoto uchopenia problematiky dejín európskej hudby sledovaného obdobia v našom odbornom prostredí. Som totiž presvedčená, že poznávanie a sprítomňovanie si dejinných udalostí v zmysle Heglovej koncepcie dejín má aj v súčasnosti zásadný význam pre chápanie umeleckých diel. Nakoniec, takýto metodologický prístup som aplikovala aj vo svojej predošlej knihe *Kryštalizácia a kulminácia hudobného klasicistického štýlu* (HTF VŠMU 2016).

## ■ Akého čitateľa chcete osloviť?

Mojou novou monografiou, podobne ako aj uvedenou predchádzajúcou publikáciou primárne pozývam čitateľa k spoznávaniu hudby, jej počúvaniu a premýšľaniu o nej. Je určená laickému milovníkovi hudby i zasvätencomi-odborníkovi. Súčasne chcem v tom najlepšom, kreatívnom slova zmysle provokovať čitateľa k vytváraniu si vlastného názoru. Mojou ambíciou bolo zaujať ho vecným, dramatickým i poetickým rozprávaním príbehu, ktorý sa rozvíja okolo hlavnej témy s neustálym upozorňovaním na najrozmanitejšie kontexty. Som presvedčená, že ich chápanie je predpokladom k porozumeniu textu, v ktorom sa naraz odvíja viacero samostatných dejových línií. Netreba azda osobitne zdôrazňovať, že len kontextuálne a kritické myslenie dáva historickému rozprávaniu zmysel.

■ Časť vašich odborných textov poznám a zažil som vaše akademické i popularizačné prednášky, ako aj pútavé hovorené odborné slovo o hudbe na koncertoch. Ak by sme sa však vrátili v čase – kde sú počiatky tejto vašej vášnivej túžby sprostredkovať slovom dotyky s hudbou? Kde ste zaznamenali zásadné impulzy na ceste k tvorivému napĺňaniu svojho poslania?

Rozhodujúcou mierou ma formovalo kultivované a milujúce rodinné prostredie. Tu som získavala zmysel pre základné ľudské hodnoty, ako sú dobro, slušnosť, láska k pravde, potreba poznávania a vzdelania, ako aj úcta k slovu a uvedomovanie si jeho váhy. Tiež som tu rozvíjala schopnosť a potrebu diskutovať, formulovať, prezentovať alebo obhajovať svoj názor zmysluplnou argumentáciou. Otecko bol profesorom na Evanjelickej bohosloveckej fakulte, jej dlhoročným dekanom a napokon sa stal generálnym biskupom Evanjelickej cirkvi a. v. na Slovensku. Pri spoznávaní jeho



vedeckej práce som sa postupne naučila rozumieť tomu, čo znamená kritické myslenie, rešpekt k faktom a zodpovednosť pri zaobchádzaní s nimi v zmysle ich relevantnej a adekvátnej interpretácie.

Z hľadiska odborného vzdelania som mala v čase štúdií hudobnej vedy šťastie na klasických profesorov, univerzálne rozhladené osobnosti, akými boli Eugen Suchoň, Jozef Kresánek, Miroslav Filip, Richard Rybář. Posledne menovaný bol následne aj mojím spolupracovníkom v Umenovednom ústave Slovenskej akadémie vied, kde v tom čase pôsobili dnes už nestori slovenskej hudobnej vedy Ladislav Burlas a Oskár Elschek. Podnetné interdisciplinárne prostredie formovalo moje metodologické východiská a cibřilo zmysel pre vedeckú akribiu. Mala som možnosť pracovať s viacerými inšpiratívnymi kolegami, medzi nimi napríklad s Romanom Bergerom a Milanom Adamčikom, ale aj s osobnosťami – umenovedcami zo širšieho spektra disciplín: vtedajším riaditeľom ústavu, akademikom Jánom Dekanom, Jánom Bakošom, Ivou Mojžišovou a divadelnou vedkyňou Naďou Földváriovou.

#### ■ Podnetná výmena názorov prebiehala určite aj na neformálnej pôde...

Áno, najrozličnejšie témy sa preberali v nesmierne zaujímavých medziodborových

#### ■ Momentálne sa však venujete najmä pedagogickej práci na VŠMU...

Áno, od roku 2000 pôsobím na Katedre teórie hudby Hudobnej a tanečnej fakulty, kde prednášam dejiny hudby 18. a 19. storočia, estetiku hudby, dejiny estetiky hudby, dejiny hudobných štýlov a metodológiu hudobnej vedy. Veľmi ma teší, že do tajov komplexných hudobných dejín môžem zasväcovať aj študentov iného zamerania, konkrétne posluchá-

*„Som totiž presvedčená, že poznávanie a sprítomňovanie si dejinných udalostí v zmysle Heglovej koncepcie dejín má aj v súčasnosti zásadný význam pre chápanie umeleckých diel.“*

čov tanečného umenia. Rovnako je pre mňa prínosom, že spolupracujem s Katedrou tanečnej tvorby poskytovaním konzultácií z oblasti metodológie vedy a k metodike písania záverečných doktorandských prác. Obzvlášť rada spolupracujem s doktorandmi všetkých katedier fakulty, ktorých témy sa dotýkajú problematiky dejín a estetiky hudby.

#### ■ Pamätám si, že ste prednášali aj dejiny cirkevnej hudby, hymnológiu a liturgiku v rámci odboru cirkevná hudba...

Konferenz für Evangelische Kirchenmusik – EKEK). Vedenia cirkvi však aktuálne nepovažujú umeleckú hudbu za integrálnu súčasť bohoslužobného života, a preto nepotrebujú angažovať profesionálnych cirkevných hudobníkov. Prirodzeným dôsledkom bol pokles záujmu potenciálnych adeptov o štúdium tohto odboru, ktorý vyústil až do súčasného nepriaznivého stavu. Tento sa odzrkadľuje v dlhodobom klesajúcej úrovni bežnej produkcie bohoslužobnej hudby.

O to viac by som chcela vyzdvihnúť výnimky, ktoré možno nájsť aj v tejto oblasti. Ide o prípady, keď v rámci bohoslužieb znie kompozične i interpretačne umelecky hodnotná hudba, čo je však spravidla výsledkom súkromných iniciatív obetavých a zapálených jednotlivcov, ktorí to napriek všetkému nedokážu a nechcú vzdať. V tom nateraz vidím jedinu nádej pre umeleckú cirkevnú hudbu v našom priestore.

#### ■ Je známe, že vedeckí a pedagogickí pracovníci majú potrebu vyvažovať svoje aktivity v inom širšom priestore. Máte nejaký svoj recept?

Neviem, či by som to nazvala receptom, ale myslím, že veľa závisí od toho, čo človek robíť chce a čo v danej situácii robiť môže. V mojom prípade sa oba faktory veľmi šťastne prelínajú. Spomínam si, s akou radosťou som ešte počas pôsobenia v SAV prijala ponuku rozhlasu a televízie autorsky pripravovať a moderátorsky realizovať početné relácie aj viac rokov trvajúcich cyklov k problematike dejín hudby či prezentujúcich súdobých slovenských skladateľov a interpretov. Prepojenie vedy a praxe som však realizovala aj v inej rovine, ako je tá vedecko-popularizačná v médiách, a to potom, keď som začala pôsobiť na fakulte.

Pridanou hodnotou práce pedagóga je totiž možnosť vzájomnej komunikácie so študentmi aj mimo edukačného procesu. Túto som rada zúročila v plodnej spolupráci s nimi, keď participovali na viacerých mojich projektoch, napríklad na hudobno-slovných večeroch venovaných A. Albrechtovi a M. Schneidrov-Trnavskému, konaných v Bratislave i Trnave. Veľkou ambíciou hudobného historika je prezentovať verejnosti výsledky archívnych výskumov aj prostredníctvom expozícií spojených s oživením neznámej objavenej hudby. Preto som mala veľkú radosť, keď študenti našťudovali piesne Ludmily Gizyckej-Zamoyskej a mohli sme ich spoločne – s mojím slovným komentárom – predstaviť na vernisážach i derniérach výstavy s názvom *Stretnutie s veľkou Neznámou* venovanej životu a dielu tejto skladateľky. Expozíciu som spolu s dvoma kolegami koncipovala a realizovala v priestoroch Poľského inštitútu v Bratislave, Vlastivedného múzea v Trnave a kaštieli v Dolnej Krupej, ktorý je v správe Hudobného múzea SNM. V rámci spolupráce HTF VŠMU a viedenskej Universi-



rozovoroch, ktoré sa neraz konali nielen na inštitucionálnej pôde, ale aj v súkromí. O aktuálnych otázkach a vývojových trendoch v umení, vede a hudbe sme často vášnivo diskutovali s významnými slovenskými skladateľmi, interpretmi a hudobnými teoretikmi. Spomenula by som aspoň Ilju Zeljenku, Mira Bázlika, Ivana Hrušovského, Juraja Beneša, Víťazoslava Kubičku, violistu Filharmonického kvarteta Juraja Petroviča, Ľubicu Čekovskú, Juraja Bartoša, Libora Peška, Jiřího Pilku a viacerých hudobníkov súboru Musica aeterna.

V čase, keď sa etabloval a prosperoval študijný odbor cirkevnej hudby, patrili tieto predmety k mojím obľúbeným. Ešte na prelome tisícročí sme prežívali boom, týkajúci sa nielen samotného záujmu študentov, ale aj množstva koncertov a iných podujatí. Veď napríklad v roku 1998 sa nám v rámci činnosti Výboru cirkevnej hudby Evanjelickej cirkvi a. v. na Slovensku, ktorému vtedy predsedal môj brat, prof. Ján Vladimír Michalko, podarilo zorganizovať po prvýkrát v postsocialistickej krajine medzinárodné zasadnutie Európskej konferencie pre evanjelickú cirkevnú hudbu (Europäische



→ tät für Musik und darstellende Kunst som do projektu Accentus Musicalis prispela štúdiou a dvoma konferenčnými príspevkami k hudobno-dramatickej tvorbe v bratislavskom Dóme pôsobiaceho Antona Zimmermanna. Jeden z nich som predniesla na sympóziu konanom vo Viedni, kde naživo zaznela v interpretácii študentov našej fakulty ária a romanca zo skladateľovej melodrámy *Zelmor a Ermida*.

■ **Keď už hovoríme o študentoch, ako sa vníma dôležitosť predmetov, ktoré vyučujete, pre prax budúcich umelcov?**

O zmysle, rozsahu a význame štúdia dejín hudby, estetiky a teórie sa priebežne diskutuje v umeleckom prostredí i na akademickej pôde. Neraz sme pritom konfrontovaní aj s pochybnosťami vyslovenými na margo samotnej nevyhnutnosti či prínosu daných poznatkov pre tvorcov a interpretov hudby. S poľutovaním pozorujeme, že význam uvedených disciplín sa postupne bagatelizuje. V súčasnosti sa to týka najmä predmetu estetika hudby. Na danú situáciu som v priebehu ostatných desiatich rokov spoločne so študentmi zareagovala napríklad organizovaním otvorených hodín estetiky určených celej akademickej obci fakulty, kde sme chceli poukázať na jej nezastupiteľné miesto vo vzdelávaní. Jedna z prvých hodín bola venovaná skladateľovi Romanovi Bergerovi, na ktorú prišli zahrať ukážky z jeho diela a diskutovať o nich klaviristka Xénia Jarová, speváčka Denisa Šlepkovská a organista Ján Vladimír Michaliko. O dejinách a rôznych štýloch jazzu hovoril Gabo Jonáš ilustrujúc svoje slová hrami hudobných ukážok. Princíp neurčitosti v hudbe sme po vypočutí viacerých kompozícií rozdis-

*Dante* Samuela Beznáka, ktorý ju aj zahral. Na takto koncipovaných hodinách mohli prítomní zažiť prelínanie praktickej a teoretickej roviny v procese komplexnej analýzy pri naštudovaní interpretovanej hudby. Je totiž všeobecne známe, že aktuálne v každom európskom vzdelávacom systéme je komplexná interpretačná analýza predpokladom dobrej interpretácie hudby ako takej. V rámci nej sa práve uplatňujú poznatky z dejín, teórie a estetiky hudby. Som presvedčená, že bez adekvátneho vzdelania je rozvíjanie kreativity smerom k umeleckému prejavu nemysliteľné. Napokon aj v minulosti nachádzame početné skvelé skladateľské vzory, ktoré disponovali širokým všeobecným rozhľadom, čo sa odrážalo v ich tvorbe – uveďme v tomto kontexte aspoň niekoľko ikonických mien – J. S. Bach, R. Schumann, F. Liszt, G. Mahler a A. Schönberg.

■ **Napriek tomu v našom slovenskom prostredí stále badať určitú konzervatívnu opatrnosť, zotrvačnosť až uzavretosť prejavujúcu sa v nechote prijímať a osvojovať si nové aktuálne spôsoby nazerania akejkoľvek problematiky, otvárať sa novej interpretácii faktov, ku ktorej dochádza v procese permanentne prebiehajúceho výskumu v jednotlivých disciplínach. Nedoceňovanie potreby uvažovania v širokých súvislostiach a interdisciplinárneho prístupu sa napokon prejavuje aj celospoločensky, a to zďaleka nielen v oblasti kultúry...**

Áno, myslím, že ste to presne vystihli a musím ešte s ľútosťou dodať, že sa veľakrát ani terminologická exaktnosť nechápe ako nevyhnutný predpoklad akejkoľvek zmysluplnej odbornej diskusie alebo reflexie. Ja na nej bazírujem nielen vo svojich textoch, ale permanentne upozorňujem aj študentov na dôležitosť exaktného narábania s odbornými kategóriami a pojmami, lebo majú svoje presne vymedzené

sám na seba. Ja sa o to usilujem a aj týmto prístupom ich chcem inšpirovať, zapalať k hlbšiemu záujmu, túžbe po poznaní. Som rada, ak študenti využívajú aj ponúkané konzultácie, lebo v individuálnom rozhovore je väčší priestor pre výmenu informácií a je tiež dobrá báza na budovanie vzájomnej dôvery. Spätná väzba od študentov, a to aj teraz pri online dištančnej forme vyučovania, je pre mňa veľmi dôležitá. Samozrejme, tá pozitívna je istou satisfakciou a mimoriadne poteší. Vážim si však všetky inšpiratívne reakcie od študentov. Pretože pre mnohých z nich je sprostredkovanie hudobných zážitkov ich poslaním, môžeme spoločne napomáhať tomu, aby sa hudba stávala neoddeliteľnou súčasťou života každého jednotlivca. Lebo jej sila je nevidaná. Pozitívne vplýva na integritu ľudského individua a jej význam v živote človeka je z rôznych aspektov nezastupiteľný. ✕



(foto: archív)

**PhDr. Ludmila MICHALKOVÁ, PhD.,** vyštudovala hudobnú vedu na Filozofickej fakulte UK v Bratislave. Počas doktorandského štúdia na Umenovednom ústave SAV získala na FFUK akademický titul PhDr. a po jeho ukončení vedeckú hodnosť PhD. Pôsobila ako vedecká pracovníčka na Umenovednom ústave SAV (od roku 1992 Ústav hudobnej vedy SAV). Vo funkcii vedeckej tajomníčky podpredsedu SAV sa podieľala na príprave viacerých medzinárodných vedeckých sympózií. Absolvovala študijné pobyty na Hochschule für Musik in Mnichove a Paul Sacher Stiftung v Bazileji. Ako autorka a moderátorka spolupracovala s Experimentálnym štúdiom Československého rozhlasu a s Československou televíziou (napr. relácie cyklu Televízny hudobný slovník a pre rozhlas cyklus Spoznávame slovenskú hudbu) a moderovala verejné nahrávky koncertov cyklu Koncertné pódium v Rozhlase. Od roku 2000 pedagogicky pôsobí na Katedre teórie hudby HTF VŠMU v Bratislave. Špecializuje sa na výskum dejín hudby na Slovensku 18. až 20. storočia nazerané v kontexte dejín európskej hudby a na výskum evanjelickej cirkevnej piesne a liturgie v prameňoch slovenskej proveniencie. Publikovala desiatky odborných štúdií a článkov. Autor-sky a moderátorsky pripravila viaceré samostatné televízne dokumenty, napr. *Alexander Albrecht, Na počiatku bolo Slovo, Nový Evanjelický spevník, Reformácia a vzdelanosť – 3. diel seriálu diskusných relácií Dejiny – 500 rokov reformácie na Slovensku* a d.

„Je totiž všeobecne známe, že aktuálne v každom európskom vzdelávacom systéme je komplexná interpretačná analýza predpokladom dobrej interpretácie hudby ako takej. V rámci nej sa práve uplatňujú poznatky z dejín, teórie a estetiky hudby.“

kutovali s členmi EnsembleSpectrum pod vedením Mateja Slobodu. Na moje prednášky z dejín hudby 18. storočia, kde som kládla dôraz na proces kryštalizácie klasicistického štýlu, spontánne zareagovali študenti reprezentovaní Samuelom Miklášom s iniciatívou pripraviť podujatie *Hudobná teória v praxi – zrod klasicistického štýlu*, ktoré som odborne zastrelila. Študenti teórie na koncerte komentovali skladby a komorný orchester hral diela daného obdobia. Rovnako ma teší, že študentov oslovila moja dávna idea, aby živá hudba znela na seminároch z dejín estetiky a hudobnej literatúry, ktoré vediem. Niektoré semináre mi zvlášť utkveli v pamäti. Výborný rozbor finále Mozartovho *Sládkovského kvarteta G dur KV 387* prezentoval Juraj Tomka a následne celé dielo zaznelo v interpretácii Mucha Quartet. Podobne vynikajúca bola hudobno-estetická analýza Lisztovej klavírnej *Fantázie quasi sonáty Après une lecture du*

obsahy. Viacerí zo študentov si to všetko nakoniec uvedomujú. Oceňujú, že dávam akcent na terminologickú presnosť, na odhaľovanie súvislostí, cibrenie kritického myslenia, lebo zisťujú, že až vtedy sa dejiny stávajú fascinujúcou disciplínou. A že jedine akceptáciou nových poznatkov, ich adekvátnej interpretácie, možno narušovať stabilitu zdanlivo neochvejného múru obsahovo vyprázdnených klíš. Vášnivé zaujatie pre vyučované predmety ma neustále pobáda k štúdiu aktuálnych trendov a poznatkov, ktoré následne premietam do konceptu prednášok. Ten má podľa môjho názoru zodpovedať akademickému prostrediu a úrovni jednotlivých stupňov štúdia (bakalár, magister, doktorand). Študentov považujem za rovnocenných partnerov, a preto mám na nich adekvátne nároky a očakávania. Myslím, že to je potrebné, ale pritom odôvodnené len ak pedagóg kladie najvyššie nároky najprv



# M<sup>U</sup>SICA SACRA

## MUSICA SACRA

Notová edícia omšových a sakrálnych diel od slovenských skladateľov pre sólové, zborové a komorné obsadenie.

*Bella, Krška, Németh-Šamorínsky, Rajter, Stanček, Suchoň a ďalší.*



hudobné  entrum  
MUSIC CENTRE SLOVAKIA

Nájdete vo vybraných kníhkupectvách alebo na [www.hc.sk](http://www.hc.sk)

Ján Levoslav Bella

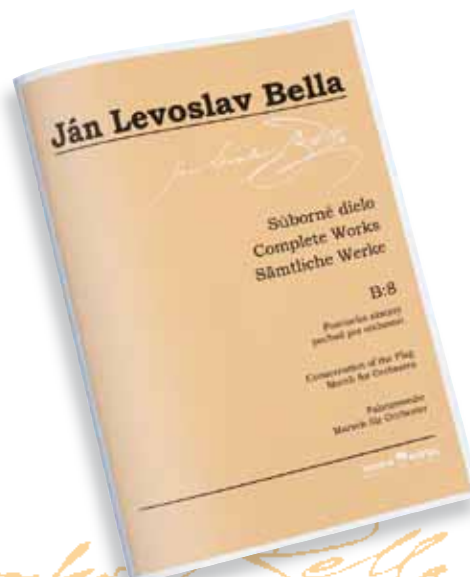
Súborné dielo B:8

## POSVIACKA ZÁSTAVY pochod pre orchester

Hudobné centrum pokračuje vo vydávaní orchestrálneho odkazu Jána Levoslava Bellu skladbou *Posviacka zástavy, pochod pre orchester*. Ide o Bellovu ôsmu, podľa všetkého poslednú orchestrálnu kompozíciu, ktorú napísal počas svojho pôsobenia v sedmohradskej Sibini, kde aj odznela roku 1891.

Bratislava 2021

ISMN 979-0-68503-047-8



hudobné  entrum  
MUSIC CENTRE SLOVAKIA

Nájdete vo vybraných kníhkupectvách  
alebo na [www.hc.sk](http://www.hc.sk)





Novoročný koncert 2021 bez publika (foto: D. Nagl)

# Novoročné koncerty Viedenských filharmonikov Tradícia a súčasnosť (... i drobné slovenské súvislosti)

Prvého januára 2021 sa uskutočnil tradičný Novoročný koncert Viedenských filharmonikov, po prvý raz v jeho vyše 80-ročnej histórii bez prítomnosti poslucháčov v sále. Dirigent Riccardo Muti vo svojom novoročnom príhovore oslovil politických lídrov. Súčasťou takmer dvojhodinového programu bol imidžový film rakúskej televízie ORF, v ktorom zaznela aj hudba Jána Levoslava Bellu v podaní sláčikového kvarteta Viedenských filharmonikov.

Adrian RAJTER

## „Žiaľ, neskomponoval som to ja“

Tieto slová údajne napísal Johannes Brahms spolu s niekoľkými taktmi z *Valčíka na krásnom modrom Dunaji* do pamätníka pani Adele, manželky Johanna Straussa ml. Drobná anekdota sa vyskytuje v rôznych biografiách oboch skladateľov a zrejme vystihuje, ako vnímal Brahms tvorbu svojho o osem rokov staršieho a omnoho extrovertnejšieho kolegu. Ako vyplýva z Brahmsovho listu vydavateľovi F. Simrockovi v Berlíne z r. 1889, s Johannom

Straussom ml. bol v intenzívnom kontakte, na jednom zo stretnutí v Straussovej vile v Bad Ischl v r. 1894 vznikla aj ich spoločná fotografia. O obdive Johanna Brahmsa k Johannovi Straussovi ml. sa dozvedáme aj z osobných spomienok dirigenta a skladateľa Isidora Georgea Henschela (1850–1934). V časoch, keď popularita Johanna Straussa ml. ako reprezentanta viedenskej hudobnej kultúry od polovice 19. storočia prudko stúpala, boli Viedenski filharmonici symfonickým telesom, ktoré sa len pomerne nedávno (1842) sformovalo z členov orchestra cisárskej

Dvornej opery. Spojenie Viedenských filharmonikov s obľúbeným hudobníkom nebolo od začiatku samozrejmosťou, išlo o dva odlišné svety. Viedenski filharmonici – orchester s rastúcou reputáciou a vlastnou sériou abonentných koncertov (od r. 1860) s náročným symfonickým repertoárom – pristupovali k prepojeniam so svetom tanečnej, zábavnej hudby s opatrnosťou. Úlohu pri tom zrejme zohrala aj skutočnosť, že Johann Strauss ml. sympatizoval s revolučnými myšlienkami roku 1848, v dôsledku čoho na istý čas stratil priazeň cisárskeho dvora. K prvej spolupráci orchestra so skladateľom a kapelníkom hrajúcim na husliach v jednej osobe došlo až 22. apríla 1873, keď v rámci operného bálu premiérovu uviedli valčík *Viedenská krv*. Stretnutia na jednom pódii však boli ojedinelé. K vzniku tradície koncertov, vnímaných ako organické spojenie tvorby a dokonalej interpretácie, bolo ešte ďaleko.

V posledných troch rokoch 19. storočia sa však filharmonici ako členovia orchestra viedenskej Dvornej opery so Straussovou hudbou stretávali už pravidelne: hudobný riaditeľ **Gustav Mahler** zaradil r. 1897 operetu *Netopier* do večerného repertoáru. Johann Strauss ml. sa tak, aj vďaka Mahlerovi, ocitol v spoločnosti najvýznamnejších operných skladateľov. Keď Johann Strauss ml. ako 73-ročný po prvý a jediný raz v živote dirigoval v Dvornej opere



svojho *Netopiera* (22. 5. 1899), malo to preňho fatálne konzekvencie: o 12 dní neskôr zomrel na následky prechladnutia a zápalu pľúc. Vo Viedenskej štátnej opere, ktorá je priamym pokračovateľom niekdajšej Dvornej opery, je *Netopier* dodnes neodmysliteľnou súčasťou repertoáru, od 31. 12. 1900 sa uvádza každoročne na silvestrovský večer.

Predvedenia diel Johanna Straussa ml. v podaní Viedenských filharmonikov zostali aj po jeho smrti a v celej prvej štvrtine 20. storočia sporadickou záležitosťou. Výnimkou boli oslavy skladateľovho 100. výročia narodenia v roku 1925, v rámci ktorých dirigent **Paul Felix Weingartner** uviedol na svojich abonentných koncertoch (17. a 18. 10. 1925) po prvý raz *Valčík na krásnom modrom Dunaji* a 25. októbra 1925, priamo v deň Straussových narodenín, dirigoval samostatný orchestrálny koncert zostavený výlučne z jeho diel.

## Straussovci vo filharmonických programoch

Zásadný zástoj na udomácnení tvorby dynastie Straussovcov v repertoári Viedenských filharmonikov mal v predvojnovom období dirigent a hudobný riaditeľ Viedenskej štátnej opery **Clemens Krauss**. Pod jeho taktovkou sa v rokoch 1929–1933 na letnom festivale v Salzburgu uskutočnilo päť koncertov Viedenských filharmonikov s výlučne straussovským programom. Okrem autorských koncertov v Salzburgu uviedli Viedenski filharmonici v rokoch 1927–1933 s Kraussom rôzne diela J. Straussa ml. aj v Brne, Bologni, vo Frankfurte nad Mohanom, v Bad Gasteine, Prahe, Ríme a vo Viedni. Krauss bol jednoznačne proponentom straussovského repertoáru, v rokoch jeho rozchodu s Viedenskou štátnou operou (1934–1938) sa na pódii dostával omnoho zriedkavejšie. Výnimkou bol rok 1935, keď pri príležitosti 110. výročia narodenia zaradili diela Straussovcov do svojich salzburských festivalových programov s Viedenskými filharmonikmi **Bruno Walter** a **Erich Kleiber**.

Po prvý raz sa filharmonický koncert s tvorbou skladateľov dynastie Straussovcov vo Viedni na prelome kalendárneho roka uskutočnil 31. decembra 1939. Dirigentom bol opäť Clemens Krauss. V roku 1940 sa koncert nekonal a od roku 1941 sa natrvalo etabloval v novoročnom termíne. Krauss následne dirigoval všetky Novoročné koncerty až do r. 1945. Akékoľvek výročie tohto tradičného podujatia – v prípade, že sa odvíja od prvého novoročného termínu – preto nevyhnutne pripomína historické fakty a súvislosti. Nacistická propaganda si bola plne vedomá všeobecnej obľúbenosti hudby Johanna Straussa a tento výnimočný fenomén sa rozhodla využiť v spojení so značkou Viedenských filharmonikov na šírenie falošného obrazu Viedne, metropoly anektovanej krajiny, bezstarostne sa vlniacej v melódiách a rytmoch valčíka a polky. Aby sa predišlo prípadným kompliká-

ciám, predstavitelia režimu dokonca neváhali Johanna Straussa ml. post mortem arizovať sfaľovaním matričných záznamov preukazujúcich jeho čiastočne židovský pôvod. Viedenski filharmonici, ktorí mali počas druhej svetovej vojny storočnicu od svojho vzniku, sa nevyhli dosahom spoločensko-politickej situácie. Vedení presvedčením, že treba poznať vlastnú históriu a zaujať postoj k dejinným faktom, aby bolo možné sa z udalostí minulosti poučiť, sprístupnili svoje archívy z rokov 1938–1945 historickému bádaniu, ktorého výstupy sú zverejnené na webovej stránke orchestra.



C. Krauss v r. 1933 (foto: archív)

V zapačatej tradícii straussovských koncertov na Nový rok pokračovali Viedenski filharmonici aj po skončení druhej svetovej vojny – dvakrát s dirigentom **Josephom Kripsom**, v rokoch 1948–1954 ich viedol opäť Clemens Krauss.

V roku 1955 prevzal dirigovanie Novoročných koncertov koncertný majster **Willi Boskovsky**, ktorý viedol orchester podľa vzoru Johanna Straussa ml. od pultu 1. huslí. Počas Boskovského 25 rokov trvajúcej éry sa koncert postupne stal významnou nadregionálnou kultúrnou udalosťou s veľkým mediálnym pokrytím (prvý televízny prenos 1959, prvý prenos do Japonska 1973, od r. 1975 spolupráca s nahrávacími spoločnosťami). Na dirigovanie Novoročného koncertu roku 1980 oslovil orchester Američana **Lorina Maazela**, ktorý bol v tom čase designovaným hudobným riaditeľom Viedenskej štátnej opery. Pre orchester bol suverénne, virtuózne

a zásadne naspamäť dirigujúci Maazel voľbou aj v nasledujúcich šiestich rokoch.

Novoročný koncert r. 1987 patrí medzi najpamätnejšie v jeho doterajšej histórii. Pod vedením **Herberta von Karajana**, ktorého v tom čase mnohí považovali za najväčšieho žijúceho dirigenta, zneli známe operetné predohry, valčíky a polky ako vážne symfonické kompozície plné najrôznejších kompozičných detailov a skrytých súvislostí, s farebne inštrumentovaným, bohatým, ale jednoliatym orchestrálnym zvukom. Výnimočnosť podujatia podčiarkovalo aj vystúpenie jedinej pozvanej sólistky v dejinách Novoročného

koncertu – koloratúrnej sopránistky **Kathleen Battleovej**, ktorá v sprievode orchestra účinkovala vo valčíku *Frühlingsstimmen*. Po Karajanovom prelomovom novoročnom koncerte začali Viedenski filharmonici požívať každý rok iného veľkého majstra taktovky. Od roku 1988 sa pri pulte vystriedalo 14 dirigentov: **Claudio Abbado, Zubin Mehta, Carlos Kleiber, Riccardo Muti, Lorin Maazel, Nikolaus Harnoncourt, Seiji Ozawa, Mariss Jansons, Georges Prêtre, Daniel Barenboim, Franz Welser-Möst, Gustavo Dudamel, Christian Thielemann, Andris Nelsons** – väčšina z nich opakovane.

V rokoch zrodu tradície straussovských koncertov Viedenských filharmonikov, ako aj počas prvých dvadsiatich rokov konania Novoročného koncertu bol repertoár zameraný výlučne na diela Johanna Straussa ml., jeho bratov Josefa a Eduarda a ich otca Johanna Straussa st. Od roku 1961 sa do programu sporadicky dostávali kompozície aj ďalších skladateľov

z prostredia viedenskej operety a tanečných salónov. Pri príležitosti 150. výročia smrti Franza Schuberta zaradil Willy Boskovsky v r. 1978 do programu skladateľovu *Predohru C dur*. Aj v nasledujúcich rokoch sa príležitostne ocitli v programe Novoročného koncertu popri dielach Straussovcov a viedenských operetných autorov (Lanner, Ziehrer, Suppé, Hellmesberger, Stolz, Millöcker, Zeller) aj charakterom kompatibilné kompozície iných skladateľov (Berlioz, Rossini, Mozart, Weber, Brahms, Haydn, Lumbye, Liszt, Čajkovskij, Wagner, Verdi, R. Strauss, Delibes, Lehár, Waldteufel, Czibulka, Beethoven), zväčša v súvislosti s aktuálnymi výročiami. Novoročný koncert Viedenských filharmonikov je dnes celosvetovo najsledovanejším podujatím klasickej hudby. Orchester, ktorý sa považuje za hudobného vyslanca Rakúska, ním chce celému svetu sprostredkovať „pozdrav v duchu nádeje, priateľstva a mieru“.

## → Nahratý aplauz v prázdnom Musikvereine

V časoch pandémie sa Novoročný koncert r. 2021 po prvý raz v histórii konal bez prítomnosti divákov vo výške 2000-miestnej Veľkej sále Spoločnosti priateľov hudby vo Viedni. Aby sa mohol v rámci príprav stretávať vyše 80-člený orchester a v závere aj početný realizačný štáb, museli byť dodržané prísne opatrenia na zamedzenie šírenia infekcie. Od všetkých aktérov – organizátorov i hudobníkov – si to vyžadovalo veľké nasadenie, dôslednosť a disciplínu aj v čase medzi jednotlivými skúškami. Stojí za zmienku, že počas každodenne a opakovane uskutočňovaných testov (celkovo išlo o stovky vykonaných testov) nebol medzi hudobníkmi ani jeden s pozitívnym výsledkom. Neapolčan **Riccardo Muti** začiatok nového roka vítal s Viedenskými filharmonikmi už po šiesty raz. Muti patrí už viac než štyri desaťročia k obľúbeným dirigentom orchestra, na jeho čele stál viac než päťstokrát. K prvému pozvaniu viesť Novoročný koncert (1993) došlo na základe predchádzajúcej intenzívnej spolupráce na symfonickej hudbe Franza Schuberta. Podľa Mutiho „Viedenčania veria – a správne! – že Schubert svojou hudbou vyjadruje dušu Viedne. Tá nostalgická, je príznačná pre spoločnosť, ktorá cíti, že sa začína postupne rozpadávať. Schubert síce žil skôr, ale aj tak cítime, že dochádza k zmene. A s Johannom Straussom sme naozaj na konci existencie veľkej ríše. V jeho hudbe, v jeho valčíkoch niekedy cítime takmer tragickú atmosféru.“ Počas predkoncertnej tlačovej besedy vo Viedni Muti opakovane vyslovil slovo „speranza“ – nádej. Zdôraznil, že je dôležité, zvlášť v časoch, keď sa šíria obavy z budúcnosti, vysielat signály nádeje, aj v podobe takýchto koncertov. Na oficiálnom programe Novoročného koncertu 1. januára 2021 zaznelo 18 rôznych kompozícií vrátane troch prídavkov. Tradične najväčšie zastúpenie mal Johann Strauss ml., okrem neho boli na programe skladby Johanna Straussa st., Franza von Suppého, Josepha Straussa, Carla Millöckera, Carla Zelleru a Karla Komzák. Dramaturgia pod vedením

talianskeho dirigenta obsahovala niekoľko odkazov na súvislosti s talianskou kultúrou a hudbou: v štvorylke *Neue Melodien* z r. 1861 pracoval Johann Strauss junior s motívmi a témami z Verdiho oper *Rigoletto*, *Il Trovatore*, *La traviata* a *Ernani*, vplyv hudby Giuseppe Verdiho (a Richarda Wagnera) sa odráža v jeho valčíku *Schallwellen*, Strauss st. skomponoval *Venetianer-Galopp* pre slávnostný ples vo Viedni, ktorého scéna bola inšpirovaná Námesťm sv. Marka v Benátkach. Predvedenie každej operetnej predohry, valčíka či polky si vyžaduje absolútnu štýlovú presnosť, dokonalú súhru, ľahkosť a samozrejmosť. Kompozície, ktorých charakter je posluchácky vďačný a mnohé z nich sú aj všeobecne známe, sú plné podobných, a predsa v drobných detailoch odlišných idiémov, tempových zmien, i rytmicky náročných a virtuózných pasáží. Akákoľvek interpretačná komplikácia je v týchto súvislostiach nepredstaviteľná. Zdalo sa, že aj hudobníkom sa bez priameho ohlasu obecnstva spočiatku úsmev na tvári rodil ťažšie ako inokedy, výkon orchestra však bol excelentný. Bolo sympatické, že hráči si po jednotlivých číslach, najmä, keď obsahovali sólové pasáže, navzájom spontánne aplaudovali. Hudobných detailov hodných vyzdvihnutia

i následné spoločné zborové „Prosit Neujahr!“ v podaní všetkých členov orchestra rezonovali v akustike prázdneho Musikvereinu viac než kedykoľvek predtým...

Vďaka iniciatíve ORF zaznel v sále napriek neprítomnosti divákov na konci oboch častí programu potlesk. Na základe medializovanej výzvy sa tisíce ľudí z celého sveta zaregistrovali na portáli [www.mynewyearsconcert.com](http://www.mynewyearsconcert.com) a zaslali svoj aplauz v audioformáte, ktorý bol po zmiešaní cez reproduktory prenesený do koncertnej siene. ORF zverejnilo informáciu, že svojím potleskom prispel k iniciatíve aj generálny tajomník Organizácie spojených národov António Guterres.

Dirigent Riccardo Muti, ktorý pôsobí od r. 2010 ako hudobný riaditeľ Chicago Symphony Orchestra, je vo veku 79 rokov v excelentnej kondícii, čo vyzdvihol v telefonickom rozhovore aj huslista **Marián Leško**, absolvent Konzervatória v Ziline a AMU v Prahe, od r. 2000 člen Viedenských filharmonikov. Podľa jeho slov pracoval Muti na skúškach s orchestrom veľmi detailne a systematicky, ako zvyčajne vyžadoval dôsledné dodržiavanie skladateľom predpísanej dynamiky a delikátnu artikuláciu. Z orchestra dokázal vytážiť maximum jeho zvukových dispozícií. Dodal tiež, že skúšky prebiehali v priateľskej atmosfére a zároveň vo veľkej koncentrácii, pretože hranie tohto repertoáru je mimoriadne náročné.

## Prenos pre 50 miliónov divákov aj s hudbou J. L. Bellu

Marketingový potenciál programu na prezentáciu rakúskej kultúry je obrovský. Vzhľadom na globálne mediálne pokrytie Novoročný koncert nestratil divákov ani v roku 2021 – od Rakúskeho rozhlasu a televízie ORF ho prostredníctvom Európskej vysielacej únie EBU prevzalo viac než 90 krajín sveta, v priamom prenose ho sledovalo viac než 50 miliónov divákov na 5 kontinentoch.

V roku 2021 boli do programu priameho prenosu koncertu vložené dve vopred zaznamenané tanečné čísla, ktorých dejiskom boli skvosty viedenskej architektúry: modernistický Looshaus a Záhradný palác Liechtenstein. Protagonistami boli sólisti Viedenského štátneho baletu, medzi ktorými nechýbal ani prvý sólista **Roman Lazík**, absolvent Tanečného konzervatória E. Jaczovej v Bratislave. Autorom choreografií bol Španiel **José Carlos Martínez**. Réžiu priameho prenosu zveril ORF už po dvadsiaty raz renomovanému britskému expertovi **Brianovi Largeovi**. Estetika, dynamika a presnosť kamerových záberov boli svedectvom spolupráce prvotriedneho tímu odborníkov. Koordinácia koncertu s 18 hudobnými číslami, s vloženými filmovými dokrátkami obsahujúcimi tanečné čísla a s časmi vyhradenými pre komentáre moderátorov priamych prenosov fungovala bez najmenšieho zaváhania. Jediným, zrejme vopred nepripraveným momentom bol improvizovaný príhovor dirigenta, ktorého apel na



R. Muti diriguje Viedenských filharmonikov 1. 1. 2021 v prázdnej Veľkej sále Musikvereinu (foto: D. Nagl)

bolo množstvo, napr. nezapadnuté krásne violončelové sóla v podaní koncertného majstra Tamása Vargu či fenomenálne ladenie, rytmická precíznosť a kantabilné frázovanie plechových dychových nástrojov v úvode Suppého operetnej predohry *Dichter und Bauer*, ktorá pod Mutiho vedením vyznievala miestami ako úryvok z Verdiho opery.

V sále chýbali bezprostredné reakcie publika, zaužívané prerušenie úvodu *Valčíka na krásnom modrom Dunaji* potleskom i skandovaný potlesk počas záverečného prídavku. Dirigent napriek tomu svojimi razantnými príchodmi a gestami výrazne prispel k atmosfére „ťahu“ živého koncertu. Mutiho príhovor pred *Valčíkom na krásnom modrom Dunaji* obsahoval apel lídrom sveta, „aby po annus horribilis, tomto hroznom roku, chápali kultúru ako základnú hodnotu pri smerovaní k lepšej spoločnosti“. Jeho slová

gla, neha, je príznačná pre spoločnosť, ktorá cíti, že sa začína postupne rozpadávať. Schubert síce žil skôr, ale aj tak cítime, že dochádza k zmene. A s Johannom Straussom sme naozaj na konci existencie veľkej ríše. V jeho hudbe, v jeho valčíkoch niekedy cítime takmer tragickú atmosféru.“ Počas predkoncertnej tlačovej besedy vo Viedni Muti opakovane vyslovil slovo „speranza“ – nádej. Zdôraznil, že je dôležité, zvlášť v časoch, keď sa šíria obavy z budúcnosti, vysielat signály nádeje, aj v podobe takýchto koncertov. Na oficiálnom programe Novoročného koncertu 1. januára 2021 zaznelo 18 rôznych kompozícií vrátane troch prídavkov. Tradične najväčšie zastúpenie mal Johann Strauss ml., okrem neho boli na programe skladby Johanna Straussa st., Franza von Suppého, Josepha Straussa, Carla Millöckera, Carla Zelleru a Karla Komzák. Dramaturgia pod vedením

svetových lídrov nestihli vo vysielaní Slovenskej televízie pretlmočiť. V ostatných rokoch je pevnou súčasťou novoročného programu Viedenských filharmonikov a televízie ORF prestávkový film, prezentujúci bez sprievodného komentára rakúske dejiny, kultúru a prírodu. V roku 2021 sa jeho tvorcovia pod vedením režiséra **Felixa Breisacha** inšpirovali 100. výročím vzniku rakúskej spolkovej krajiny Burgenland. Film s názvom *Happy Birthday Burgenland 1921–2021* je vzájomne prepojeným radom siedmich hudobných klipov, ktorých spoločným menovateľom je symbolické kartografické vymieranie krajiny pred sto rokmi, s nádhernými pohľadmi na burgenlandskú prírodu a architektúru, strieďaných s príťažlivými zábermi hudobníkov účinkujúcich v autentických burgenlandských

prostrediach. Hudbu do filmu zabezpečili sólisti a komorné telesá členov Viedenských filharmonikov, vrátane dvoch slovenských členov orchestra, huslistov Mariána Leška a **Tibora Kováča**. Dramaturgia akcentovala historickú spätosť dnešnej spolkovej krajiny Burgenland s Uhorskom, súčasťou ktorého bolo jej územie až do r. 1918. Vo filme znejú v podaní filharmonikov časti z diel F. Liszta, J. Haydna, K. Goldmarka, E. Kálmána, B. Bartóka, J. Brahmsa, L. Weinera a na základe iniciatívy Mariána Leška sa do programu dostala aj ukážka z tvorby slovenského skladateľa: *Intermezzo alla zingara* zo *Sládkového kvarteta e mol*, „v uhorskom štýle“ Jána Levoslava Bellu. Notový materiál pre túto príležitosť zabezpečilo Hudobné centrum, ktoré zastrešuje dlhodobý projekt vydania súborného diela Jána Levoslava Bellu.

Nedostatkom inak vydareného krátkeho televízneho filmu bolo umiestnenie informácie o použitých hudobných dielach iba v pomerne rýchlo bežiacich záverečných titulkoch, a identifikácia menej známych hudobných ukážok vo filme tak bola značne sťažená. Bellovo *Intermezzo* v podaní sládkovského kvarteta Viedenských filharmonikov v zložení Daniel Froschauer, Marián Leško (husle), Michael Strasser (viola) a Csaba Bornemisza (violončelo) zaznelo s plnokrvným muzikantským nasadením a na najvyššej interpretačnej úrovni. Skladateľova hudba zrejme nikdy predtým nezaznela pred väčším publikom... ✕

Live záznam z koncertu je k dispozícii na CD albume vydavateľstva SONY Classical, ako aj v ponuke streamovacích služieb (idagio, iTunes, Spotify, Deezer)

## Straussovský večer pod vedením 23-ročného Ľudovíta Rajtera (... a Brahmsova šálka kávy)

Etablovanie tradície koncertov Viedenských filharmonikov s programom zostaveným z diel dynastie Straussovov a ich súčasníkov je nerozlučne späté s dirigentom Clemensom Kraussom.

Ľudovít Rajter (1906–2000) študoval v rokoch 1924–1929 na Vysokéj hudobnej škole vo Viedni kompozíciu, hru na violončelo a dirigovanie. Rajterovými ročníkovými kolegami boli o. i. Kurt Frederick, Herbert von Karajan, Max Kojetinsky a Adalbert Skocic. V dirigentskej triede, ktorú v tom čase viedol Alexander Wunderer, Clemens Krauss pravidelne vyučoval.

Po úspešných absolventských skúškach v júni 1929 angažoval Krauss Ľ. Rajtera každoročne (až do r. 1933) ako svojho asistenta v rámci dirigentských kurzov Letnej akadémie Mozarteum v Salzburgu. Rajterovo pedagogické pôsobenie malo pozitívny ohlas, ktorý sa v r. 1936 premietol aj do titulu doctor honoris causa „za vynikajúce služby a mimoriadne výkony“ od New York University College of Music, inštitúcie, ktorej študenti boli medzi účastníkmi letných kurzov.

Niekoľko týždňov pred pamätným koncertom Viedenských filharmonikov s Clemensom Kraussom s programom z diel Johanna Straussa ml. na festivale v Salzburgu (11. 8. 1929) sa v prostredí Vysokéj hudobnej školy vo Viedni uskutočnil 19. júna 1929 „Straussovský večer“ v podaní školského orchestra a študentiek baletného odboru. Či sa na ňom podieľal aj Clemens Krauss, nie je známe. Ak zoberieme do úvahy skutočnosť, že hudba J. Straussa a spol. sa v tom čase vyskytovala v programoch sym-

fonických orchestrov zriedkavo, že Clemens Krauss sa od r. 1929 systematicky zasadzoval za Straussovú hudbu a tiež fakt, že bol pedagógom Ľ. Rajtera, môžeme predpokladať, že jeho prítomnosť v zákulisí bola veľmi pravdepodobná.



Ľ. Rajter v r. 1929 (foto: archív)

Podľa zachovaného programového letáka sprevádzal Vysokoškolský orchester pod vedením Ľudovíta Rajtera (v programe: Ludwig Rayter), 23-ročného čerstvého absolventa kompozičnej a dirigentskej triedy Hudobnej akadémie, choreografie študentiek baletného oddelenia z tried Gertrudy Bodenwieserovej (známa priekopníčka výrazového tanca),

Grety Grossovej a Lea Dubois (šéf baletnej školy Viedenskej štátnej opery). O blízkom 30. výročí smrti J. Straussa ml. (3. júna) v programe nie je zmienka, je však zjavné, že podujatie malo slávnostný charakter, ktorý bol zvýraznený príhovorom významnej rakúskej muzikologičky prof. Meny Blaszchitzovej.

Dramaturgia akoby predznamenovala neskoršie Novoročné koncerty Viedenských filharmonikov: štrnásť z dvadsiatich diel uvedených 19. júna 1929 bolo od predstaviteľov dynastie Straussovov. Na úvod zaznel valčík *Rosen aus dem Süden*, po ňom nasledovali o. i. gefolgt u. A. von der *Quadrille* (Štvorylka) z operety *Netopier*, polka *Lahká krv* a valčík *Na krásnom modrom Dunaji*. Program uzatvoril *Radetzky-Marsch*.

Podľa spomienok Ľudovíta Rajtera podal Vysokoškolský orchester (Akademie-orchester) vynikajúci výkon, porovnateľný s vtedajšou úrovňou Viedenských filharmonikov. Koncert bol zo strany publika prijatý s veľkým nadšením. Osobitný rozmer dodala koncertu prítomnosť vdovy Johanna Straussa ml. Pani Adele Strauss (1856–1930) pozvala Ľ. Rajtera o niekoľko dní neskôr na kávu do dnes už nejestvujúceho paláca na Igelgasse, ktorý Johann Strauss ml. obýval od roku 1870 až do svojej smrti r. 1899. Počas spoločných chvíľ pripomenula pani Adele Ľ. Rajterovi, aby držal v rukách „túto šálku kávy obzvlášť opatrne“, pretože, ako dodala, „pred vami z nej pil Johannes Brahms...“

AdR

Zdroje (výber)

Salzburger Festspiele (www)  
Wiener Philharmoniker (www)  
Ľ. Rajter Archiv  
Johann Strauss: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*  
Henschel, George: *Personal Recollections of Brahms, 1907*  
Rathkolb, Oliver: *From the Johann Strauss Concert in 1939 to the New Year's Concert in 1946*



# Ako sa žije... chrámovým organistom

1. V životopisoch organistov sa často opakuje, že sa k svojmu nástroju dostali cez pravidelný kontakt s bohoslužbami a liturgiou v detstve. Bol to aj váš prípad?
2. Priblížte svoje pracovné povinnosti...
3. Do akej miery sa u nás darí nadväzovať na historické modely kantora ako cirkevného „hudobného riaditeľa“, udržiavať jeho pracovnú náplň a postavenie v rámci cirkvi a spoločenstva?
4. Je žiaduce, aby bol chrámový organista vyspelým hráčom s kvalitným interpretačným zázemím? Aké sú nevyhnutné predpoklady pre túto prácu, čo je najdôležitejšie?
5. Aké sú možnosti vzdelávania, odbornej prípravy na prácu chrámového organistu na slovenských školách?
6. Aké sú najreprezentatívnejšie produkcie z hudobného hľadiska vo vašej cirkvi, resp. farnosti /cirkevnom zbore? Do akej miery sa počas bohoslužieb využíva reprezentatívny repertoár klasickej hudby v príslušnom žánri (omše, kantáty, oratóriá, duchovné inštrumentálne formy...)?
7. V akom stave z hľadiska aktuálnych nárokov je základný repertoár vašej liturgie? Do akej miery ide o otvorené systémy s možnosťou rozšírenia o nový repertoár?
8. Ktoré problémy súvisiace s vašou prácou v oblasti liturgie, duchovnej hudby a s tým súvisiacej praxe vás v súčasnosti najviac trápia?
9. Ako vnímate pokusy integrovať do chrámového prostredia hudbu iných žánrov – spirituály, formy populárnej hudby a jazzu?
10. Prostredie, v ktorom pracujete, je vnímané ako výsostne dôstojné a vážne. Objavujú sa počas vašej práce aj humorné situácie?

## František Beer

Rímskokatolícka cirkev

1. Bol to aj môj prípad. Ako 7-ročný som začal miništrovať, neskôr spievať žalmy, až som sa ocitol na chóre za organom, kde som ako 10-ročný odohral prvú omšu.

2. Okrem prípravy a sprevádzania spevu počas bohoslužieb účinkujem ako organista aj na sobášnych a pohrebných obradoch, dirigujem dva malé spevácke zbory a raz do roka pre farníkov organizujem koncert.



3. Väčšinou sa to darí tam, kde pôsobí nadšený hudobník, ktorý má podporu miestneho správcu kňaza. Zo stránky materiálneho zabezpečenia sme sa však od spomínaného historického modelu oddelili. Mnohí sa preto tejto službe venujeme iba ako záľube popri inej pracovnej činnosti, pretože napriek tomu, že organista vo väčších kostoloch hraničím strávi niekedy aj desiatky hodín týždne, z tejto služby nedokáže vyžiť.



(foto: J. Lukáš)

4. Je, samozrejme, dobré a dôležité, ak je chrámový organista ojazveným odborníkom vo svojom fachu a je aj dobrým sólovým a koncertným hráčom. No služba organistu zahŕňa aj prácu s ľuďmi. Preto je ešte dôležitejšie, aby bol organista osobnosťou nielen na poli hudby, ale aj z ľudskej stránky – aby vedel pristúpiť na kompromisy, dobre komunikovať, mať organizačné schopnosti.

5. Odborná príprava, ktorú ponúka slovenské školstvo, je podľa môjho názoru dostačujúca na podmienky, v ktorých organisti na Slovensku pôsobia. Mrzí ma však, že dodnes neexistuje zo strany cirkvi záujem vyštudovaných organistov aj zamestnať, a tak sú mnohí nútení po skončení štúdia hľadať obživu inde.

6. Z historického hľadiska mal na našom území takmer vždy prednosť spev ľudu pred zborovými či inštrumentálnymi dielami a v mnohých kostoloch to takto pretrváva dodnes.

Situácia je však odlišná napríklad v košickom Dóme sv. Alžbety, kde mám počas pontifikálnych omší možnosť pôsobiť ako organista – v súčasnosti tam zo strany kléru vládne veľké nadšenie a pochopenie pre uvádzanie najmä vokálnych a vokálno-inštrumentálnych diel. To praje uvádzaniu diel Händla, J. S. Bacha, Haydna, Mozarta, ako aj skladateľov 19. a 20. storočia.

7. *Jednotný katolícky spevník* bol zostavený v roku 1937. Nachádzajú sa v ňom úžasné piesne, ktoré ešte aj dnes mnohých dokážu chytiť za srdce. Mnohé veci sa však od vydania *Jednotného katolíckeho spevníka* zmenili nielen zo stránky spoločenskej, ale aj z liturgického hľadiska. Preto je potrebné naďalej kompono-

vať diela, ktoré vyhovujú potrebám dnešnej liturgie a adekvátne doplnia obsah spevníka. Otázkou však ostáva, či sa tieto diela vyrovnajú umeniu M. Schneidra-Trnavského zo stránky kompozičného umu. Je dôležité, aby použitie kompozičného jazyka 21. storočia nebolo samoúčelné, ale dokázalo liturgické zhromaždenie osloviť rovnako hlboko, ako sa to svojho času podarilo práve *Jednotnému katolíckemu spevníku*.

→ →



**Stanislav Tichý**  
Evanjelická cirkev a.v.

1. Nie, v mojom prípade to bolo úplne opačne. Cez záujem o organovú a cirkevnú hudbu som si našiel cestu k Bohu aj do cirkvi, kde som sa dal z vlastného presvedčenia ako 23-ročný pokrstiť.

2. V čase, keď normálne fungujú bohoslužby, hrávam 5-7 služieb Božích týždenne, plus pohreby a sobáše (aj katolícke), cez sviatky je však bohoslužieb oveľa viac. Mohol by som však viesť aj spevácke zbory, ak by bol záujem.

3. Nepodarilo sa nadviazať ani na modely z minulosti (pred rokom 1948), ani vytvoriť nové podľa osvedčených európskych vzorov (napr. Nemecko, Švajčiarsko, krajiny Škandinávie). Otázkou vytvárania a systemizácie kantorských miest, a teda aj uplatnenia absolventov odboru cirkevná hudba na konzervatóriách, VŠMU alebo v zahraničí, naša cirkev prakticky úplne odignorovala, hoci už v 90. rokoch sme mali v cirkvi v spolupráci so zahraničím pripravený projekt vzdelávania a následnej systemizácie pracovných pozícií pre cirkevných hudobníkov. V lepšom prípade má organista dohodu o pracovnej činnosti. Určite by dnes, 31 rokov po páde socializmu, mali byť čiastočné úväzky aspoň pri najvýznamnejších kostoloch vo väčších mestách a aspoň jeden cirkevný hudobník v rámci každého seniorátu, čo by predstavovalo v rámci Slovenska 14 plnoúväzkových pracovných miest. Nejde len o hranie, ale aj o organizáciu vzdelávania, prípravu odborných textov a notových materiálov (pre organistov, spevokoly, mládež), kvalifikovaný dohľad nad stavbou, opravami a údržbou organov...

4. Cirkev by mala sama mať záujem, aby na bohoslužbách hrávali v prvom rade absolventi konzervatórií alebo VŠMU v odboroch cirkevná hudba alebo hra na organe, lebo už to dáva určité predpoklady pre kvalitný interpretačný prejav. Mám na mysli najvýznamnejšie cirkevné zbory vo veľkých mestách, všade to nie je možné ani personálne zabezpečiť. Diplom zo školy však nestačí.

Oblasť cirkevnej hudby je v súčasnosti taká rozsiahla a mnohovrstevná, že je potrebný aj vnútorný záujem celoživotne sa vzdelávať a rozširovať si nielen samotný repertoár, ale neustále si aj dopĺňať a aktualizovať rozhľad a vedomosti, sledovať dianie v zahraničí. Cirkevný hudobník by si mal tiež cibriť zmysel pre štýl a dobre ovládať základné kompozičné remeslo, napríklad vedieť upraviť vhodnú skladbu pre zbor alebo nástroje, ktoré má k dispozícii.

5. Naše konzervatóriá aj VŠMU iste dávajú dobré predpoklady základnej odbornej prípravy v hre na organe, improvizácii i v zborovom dirigovaní a speve ako takých, a to najmä v rámci odboru cirkevná hudba. Rezervy vidím v rámci týchto predmetov v prepojenosti na cirkevné uplatnenie – žiadalo by sa ešte užšie previazanie s liturgickou praxou, poznatkami z dejín cirkevnej hudby, liturgiky, hymnológie, a napokon aj praktická spolupráca s teologickými fakultami. Určite je však správne, aby si každý, kto môže, štúdium rozšíril a doplnil v zahraničí (západným sme-

hudobnom stvárnení. Viackrát do roka tam znie cirkevná hudba J. S. Bacha (kantáty, pašie), obvykle v podaní súborov Vocal Ensemble SoLa a Solamente naturali, ale možno počuť aj tvorbu iných skladateľov alebo žánrov (gregoriánsky chorál, spevácke zbory, inštrumentálna hudba, tvorba stará i súčasná...) v umelecky kvalitnej interpretácii. Za obzvlášť typické v luteránskom prostredí pokladám organové chorálové predohry k piesňam, či už improvizované, alebo z organovej literatúry.

7. Často počujeme v televíznych alebo rozhlasových bohoslužbách úplný brak (či už zo stránky kompozičnej alebo interpretačnej), zatiaľ čo uvedenie Bachovej kantáty sa vníma ako nedodržiavanie liturgického poriadku. Dnes azda už nikto nepochybuje, že zavedenie nového *Evanjelického spevníka* v roku 1991 bolo výrazným krokom vpred. Spevník obsahuje 700 cirkevných piesní a liturgické spevy pochádzajúce od čias spred reformácie, cez výber z domácich i zahraničných prameňov až po spirituály a novú duchovnú pieseň



(foto: J. Lukáš)

rom). Na dlhoročnú prípravu odborníka by však malo nadväzovať jeho uplatnenie. Každý rok, ktorý uplynie medzi ukončením vzdelania v stave maximálnej aktuálnej pripravenosti pre prax a začatím jeho vykonávania, zvyšuje riziko jeho narastajúcej praktickej nepoužitelnosti. Žiaľ, ešte stále si mnohí na Slovensku myslia, že najlepšie je, keď absolvent odboru cirkevná hudba robí celý život niečo iné, ako vyštudoval, a pravý čas na uplatnenie jeho vzdelania nastáva po viac ako 40 rokoch, keď ide na dôchodok...

6. Za reprezentatívne služby Božie jednoznačne pokladám tie, ktoré sa konajú v Bratislave vo Veľkom evanjelickom kostole. Spolu s farárkami cirkevného zboru ich koncepcie pripravuje J. V. Michalko, pričom sám ako kantor/organista sa podieľa na ich

(posledne menované sú však zväčša v oddiele, ktorý nie je určený pre služby Božie, ale pre detské besiedky a biblické hodiny, čo sa však v praxi často nerespektuje). Čerpá nielen z domácej luteránskej tradície (*Cithara Sanctorum*, *Zpěvník evangelický*, spevníky Jána Glosia, Eliáša Mlynářových...), ale má aj ekumenický presah (kancionál *Cantus Catholici*, veľa evanjelických a prebudeneckých piesní). Jeho repertoár je uzavretý. Pre pohreby je určený špeciálny spevník – *Evanjelický funebrál*. Práca spevníkovej komisie by však mala pokračovať ďalej – z odbornej stránky je veľa čo zlepšovať: súlad textu a hudby, spresnenie a zjednotenie uvádzania údajov o pôvode melódie, textu a prekladu piesní, potreba novej tvorby alebo jej kvalitných prekladov zo zahraničných prameňov (je to tiež otázka autorských práv), aplikovanie aktuálnych teologických kritérií





8. Z omše odchádzam so zlým pocitom vtedy, keď sa zúčastnení ľudia málo alebo vôbec nezapájali do spevu. Ak sa ako organista snažím o niečo, čo nemá adekvátny ohlas, vždy ma to zamrzí. Najmä mladší ľudia viac prežívajú veci vo svojom vnútri. Často sa zamýšľam nad tým, ako robiť hudbu v chráme tak, aby oslovovala široké osadenstvo kostola. No mám pocit, že pasivita ľudí v kostole je akýmsi odrazom celospoločenských zmien – žijeme vo väčšej anonymite a samostatnosti –, to sa podľa mňa odzrkadlí aj na verejných prejavoch, akým je oduševnený spev.

9. Je veľmi dôležité, aby každé dielo, ktoré zaznie pri liturgii, bolo umelecky hodnotné, vyhovovalo liturgickým požiadavkám a interpretovalo sa čo na najvyššej úrovni.

Aj hudba iných žánrov môže liturgické zhromaždenie osloviť a prehĺbiť vnímanie poslucháčov. Na to je však potrebné plánovanie a poctivá príprava. Medzi hodnotnou a gýčovou produkciou je často veľmi tenký ťad, a preto musí mať hudobník naozaj dobre premyslené, čo chce zhromaždeniu tou-ktorou skladbou povedať.

10. Najmä starší ľudia dodnes berú organistu ako váženu osobu a mnohým z nich naozaj veľmi záleží na speve v kostole. Rád spomínam na nasledujúcu príhodu: Pred začiatkom obradov v kostole sa pani prišla opýtať kostolníka, či už prišiel organista. Ten jej povedal, že organista je už na chóre, no kňaz ešte nedorazil. Odpovedala: „To nevadí, že kňaz neprišiel, hlavné je, že organista je už tu...“

**František BEER** študoval cirkevnú hudbu a organ na Konzervatóriu v Košiciach, na Cirkevnom konzervatóriu v Bratislave a na Musikhochschule Lübeck v Nemecku. V r. 2002–2013 pôsobil ako organista dominikánskeho kostola v Košiciach, v r. 2012–2015 ako asistent organistu v evanjelickom Chráme sv. Jakuba v Lübecku a vo farnosti sv. Vícelína v meste Bad Oldesloe. Od roku 2015 je organistom v Kostole sv. Bartolomeja v Košiciach-Myslave a hostuje v košickom Dóme svätej Alžbety pri slávení pontifikálnych a slávnostných bohoslužieb. V roku 2018 bol poverený vykonávaním funkcie diecézneho organológa košickej arcidiecézy. Osvetovou činnosťou a komponovaním sa angažuje v oblasti cirkevnej hudby na Slovensku. Pôsobí ako korepetitor na ZUŠ a pracuje aj ako Business Support Manager v Deutsche Telekom IT Solutions Slovakia.

→ na text, navrátenie niektorých dôležitých starších piesní či samotný zápis hudby podľa dnešných notografických pravidiel zahraničných spevníkov.

8. Je ich tak mnoho, že by to vydalo na dosť tučnú knihu... Všetko pramení z toho, že sme (česť výnimkám) ako cirkev ani nevykročili smerom k osvojeniu si základných poznatkov, súčasných uhlov pohľadu (často ani v oblasti terminológie) vo viacerých oblastiach (nielen) cirkevnej hudby (napr. v hymnológii, v hudobnej stránke liturgiky, v starostlivosti o organy). Najlepší odborníci z radov našej cirkvi, pedagogicky pôsobiaci na VŠMU, sú eliminovaní. Uvádzanie cirkevných kantát J. S. Bacha v rámci bohoslužieb sa donedávna považovalo nielen za porušovanie liturgických poriadkov, ale dokonca bolo predmetom disciplinárnych

riešení. Skrátka – všetko zle, xenofóbia zo vzdelania... Toto je veľmi smutné realistické vysvedčenie o aktuálnom stave.

9. Je to celosvetový trend, nemá zmysel sa tomu brániť, ale dal by som dôraz na vzdelávanie a kvalitu. Samozrejme, vážnymi otázkami sú vhodnosť repertoáru, citlivé riešenie dramaturgie bohoslužby a liturgických poriadkov a v neposlednom rade otázka finančná – veď nie sú peniaze ani na mnohé organy, ktoré nám v kostoloch pred očami chátrajú, či v horšom prípade sú ničené nekompetentnými „opravármi“ a hrozí im zánik...

10. Momentálne si na žiadnu veselú príhodu z chóru nespomínam, ale pre mňa je humorné, že ako absolvent odboru cirkevná hudba pracujem na ZUŠ ako klavírny korepetitor pre tanečný odbor. Ale vďaka Bohu

aj za to – obľúbil som si prácu s deťmi, ktorá ma obohacuje, prináša mi veľa radosti a duševne vyvažuje prácu pre cirkev.

**Stanislav TICHÝ** pôvodne vyštudoval Elektrotechnickú fakultu STU v Bratislave, odbor Elektronické počítače so zameraním na programovanie. Uvítal možnosti, ktoré priniesla politická zmena v r. 1989 a vyštudoval odbor cirkevná hudba na Konzervatóriu v Bratislave. Hráva ako organista v evanjelických a. v. kostoloch v Bratislave (Staré Mesto, Malý kostol na Panenskej ul., Nový kostol na Legionárskej ulici), ale zastupuje a hrá podľa potreby aj inde. Pracuje na ZUŠ, venuje sa počítačovej notografii, je dlhoročným prispievateľom do časopisu Hudobný život.

Pripravila **Andrea SEREČINOVÁ**

## Konkurz do Slovenskej filharmónie

Generálny riaditeľ Slovenskej filharmónie vypisuje konkurz do orchestra Slovenská filharmónia

### • na miesto 2. fagotistu

s nástupnou mzdou 1 200 € až 1 440 € (podľa dĺžky odbornej praxe).

Konkurz sa uskutoční v Koncertnej sieni Slovenskej filharmónie, Medená 3, 816 01 Bratislava **dňa 14. 6. 2021 (pondelok) a 15. 6. 2021 (utorok) o 14.00 hod.**

Požadované vzdelanie: VŠ príslušného smeru

Podrobné podmienky konkurzu sú uverejnené na internetovej stránke [www.filharmonia.sk](http://www.filharmonia.sk). Prihláseným uchádzačom bude pozvánka

na konkurz a notový materiál zaslané e-mailom (na požiadanie poštou). Prihlášky so stručným životopisom a umeleckým profilom zasielajte e-mailom na adresu [alexandra.snadikova@filharmonia.sk](mailto:alexandra.snadikova@filharmonia.sk) alebo písomne **do 1. 6. 2021** na adresu:

Slovenská filharmónia  
Medená 3  
816 01 Bratislava

Slovenská filharmónia poskytne uchádzačom klavírny sprievod (ladenie 442); Uchádzači si môžu na svoje náklady zabezpečiť vlastný klavírny sprievod.

## Výzvy na predkladanie žiadostí o tvorivé podpory Hudobného fondu s uzávierkou predkladania v 1. polroku 2021

Prémie za hudobné diela v oblasti vážnej hudby – 2. 3. 2021.

Prémie v oblasti populárnej hudby – 2. 3. 2021.

Prémie za interpretačné výkony v oblasti vážnej hudby – 2. 3. 2021.

Ceny Hudobného fondu na súťažiacich vo všetkých tvorivých oblastiach – žiadosti treba doručiť najneskôr 4 mesiace pred termínom konania súťaže.

Štipendiá na tvorivé aktivity vo všetkých tvorivých oblastiach – 27. 4. 2021.

Granty vo všetkých tvorivých oblastiach – 13. 4. 2021.

Príspevky na výrobu profilového CD slovenských koncertných umelcov v oblasti vážnej hudby – 2. 3. 2021.

Viac informácií na webovom sídle Hudobného fondu [www.hf.sk](http://www.hf.sk).



# Budova YMCA Bratislava

**Na rohu Karpatskej a Šancovej ulice v Bratislave stojí takmer už sto rokov neprehliadnuteľná budova YMCA. Od roku 2005 národná kultúrna pamiatka zaujme okoloidúcich na prvý pohľad svojou príťažlivou palácovou architektúrou s typickým tehlovým neomietnutým murivom. Genius loci tohto miesta priťahuje najmä mladých ľudí, ktorí tu nájdú širokú škálu alternatívneho kultúrneho života.**

Mladý moravský architekt Alois Balán realizoval návrh budovy začiatkom minulého storočia v intenciách povojnovej pražskej architektúry s prvkami národného štýlu a rondokubizmu. Použitím neomietnutého muriva nadviazal na domy neďalekej robotníckej kolónie Zehnhaus, čím budovu citlivo zasadiť do existujúceho priestoru. V kontexte architektúry 20. storočia predstavuje budova YMCA rozvíjanie nového druhu – polyfunkčného objektu so zázemím pre administratívu, kultúru, športové aktivity, ubytovanie či charitatívne organizácie. Už od otvorenia budovy v roku 1923 sa v jej priestoroch konali prednášky, spoločenské večierky, divadelné

kancelárske priestory a apartmány. Pôsobí tu aj nezávislé kultúrne centrum A4 – priestor súčasnej kultúry, významný organizátor širokospektrálnych aktivít z oblasti súčasného umenia a experimentálnej hudby. Je domovskou scénou Divadla SKRAT, festivalu súčasnej hudby NEXT či festivalu autorského divadla Pro-téza.

Ako vnímajú ľudia za „aštworkou“ priestory YMCA?: „Budova YMCA nie je v najlepšom prevádzkovom stave, keďže sa do nej veľa rokov neinvestovalo. Napriek obmedzeniam sa v nej však funguje lepšie a slobodnejšie ako v štátnej budove na námestí SNP, kde A4 začínala. Tam sme nemohli mať ani vlastnú kaviareň a napriek tomu,

Kina inak, ktoré ponúka alternatívne filmy pre náročných divákov. A4 má k dispozícii aj „bielu kocku“, miestnosť, v ktorej sa konajú menšie výstavy alebo slúži ako backstage pre účinkujúcich. „Členitosť priestorov vnímam ako veľkú výhodu a atraktivitu. Radi by sme so združením YMCA pracovali na zveľadení týchto priestorov, prezentovaní aktivít, ktoré sa tu konajú a celkovo dali objekt aj naše centrum trochu viac do povedomia verejnosti. Myslíme si, že budova má veľký potenciál a chceli by sme, aby kultúra tvorila najväčšiu časť funkcie jej priestorov,“ hovorí Nina de Gelder. Hoci sa pre problematiku získavanie prostriedkov z verejných zdrojov zatiaľ nedarí budovu zásadne rekonštruovať, A4 aspoň čiastočne pracuje na úpravách svojich priestorov. V lete 2019 priestor rozšírili o kaviareň A4 Kafé s vonkajšou terasou na predpoli hlavnej časti budovy. Rekonštrukciu financovali vďaka projektu StartLab. „A4 sa otvorila smerom von, čo je veľmi pozitívna zmena. Môžeme tak komunikovať priamo do ulice,“ vysvetľuje Nina de Gelder. „Myslím si, že svojou aktivitou asi najlepšie splníme pôvodný zámer združenia YMCA v priestoroch tejto budovy – kultúra, spoločenské udalosti, prednášky a diskusie

na aktuálne témy spoločnosti,“ dodáva. Veľkú časť publika A4 tvoria umelci alebo ľudia aktívne pracujúci v kultúrnom sektore, no program zahŕňa napríklad aj diskusie na aktuálne témy z rôznych oblastí a viaceré kurzy, ktoré môžu byť lákadlom aj pre širšiu verejnosť.

Cieľom hudobnej dramaturgie A4 je podľa Slávy Krekoviča originalita a autenticita: „V A4 sa venujeme umelecky aktuálnym, živým tvorivým estetickým a smerovaniám v hudbe, vo zvukovom umení a v nových médiách. Viac než klasické žánrové vymedzenie je pre nás dôležitá originalita a osobitý autorský



Budova YMCA ako dominanta známej bratislavskej križovatky (foto: archív A4)

a filmové predstavenia a športové činnosti. Okrem toho v budove fungovala kaviareň, knižnica, modelárska dielňa či nocľaháreň a cenovo prístupná stravovňa. Po pár rokoch aktívneho fungovania sa však počas vojny jej činnosť musela pozastaviť a po jej ukončení bola navyše na organizáciu v roku 1948 uvalená národná správa. Činnosť kresťanského mládežníckeho združenia bola prerušená a budovu prevzal komunistický Československý zväz mládeže. Priestranná spoločenská sála bola prerobená na kinosálu a Kino Dukla sa stalo prvým širokouhlým panoramatickým kinom so stereozvukom v socialistickom Československu. Súčasným vlastníkom budovy je združenie YMCA na Slovensku. Sídli tu viaceré subjekty ako hudobný klub MMC s kapacitou až 1 000 ľudí, kluby Randal alebo Hopkirk, zamerané na hudobnú produkciu a zábavu, no nachádzajú sa tu aj kaviarenské prevádzky,

že mohlo ísť o ukázkový projekt spolupráce štátnej a neziskovej sféry, aj návštevníci cítili, že to nie je ideálne miesto,“ vysvetľuje Sláva Krekovič, umelecký riaditeľ a hudobný dramaturg A4. Ich menšia sála nachádzajúca sa za kaviarňou A4 Kafé slúži pre najrôznejšie prednášky, prezentácie kníh, menšie predstavenia či workshopy. Nedávno sa tu napríklad v rámci festivalu NEXT, ktorého spoluorganizátorom je A4, uskutočnil workshop, kde sa deti mohli naučiť vytvárať a interpretovať digitálne grafické partitúry: „Na rozdiel od klasických vzdelávacích hudobných inštitúcií sa snažíme deti naučiť iný prístup k hudobnej tvorbe, vytvoriť si vzťah k elektronickej hudbe a držíme sa tak svojho hesla Think outside the box,“ pokračuje výkonná riaditeľka A4 Nina de Gelder. Vo veľkej sále, v podzemí, v priestoroch bývalej telocvične, organizuje A4 divadelné a tanečné predstavenia, koncerty, ale aj premietania

prejav, ktorý sa môže pohybovať na veľmi širokej škále – od improvizovanej a elektroakustickej hudby cez experimentálny rock až po multimediálne projekty a presahy do performance artu, konceptuálnej tvorby alebo aj klubovej elektroniky. Zo známejších postáv u nás hrali napríklad Julia Holter, Phil Niblock, Jenny Hval, Animal Collective, Pan Sonic, Negativland, Otomo Yoshihide, Dälek, Elliott Sharp, ale aj freejazzové legendy ako Globe Unity Orchestra. Popri festivale „skutočne súčasnej hudby“ z domácej scény KRAA plánujeme rozbehnúť aj cyklus naživo vysielaných koncertov inšpiratívnych slovenských projektov a viac popularizačných diskusií či prednášok o súčasnej tvorbe.“

Vďaka A4 sa budova YMCA stala centrom progresívnej a experimentálnej súčasnej hudby v hlavnom meste a kultová bratislavská budova originálne aktualizuje myšlienky z čias svojho vzniku.

**Ľubica FORDINÁLOVÁ**

# Neznámy Rachmaninov alebo kontexty znovuobjavenia *Suity d mol*



Na prelome 20. a 21. storočia sa v Rusku začala intenzívne aktivizovať výskumná činnosť spojená s pátraním po stratených kompozíciách domácich autorov. Dalo by sa predpokladať, že poznatky o tvorbe takého významného a svetovo uznávaného skladateľa, akým bol Sergej Rachmaninov, dávno dosiahli svoje završenie a súčasné štúdie už nemôžu priniesť žiadne prekvapujúce novum. Napriek tomu vedci na začiatku storočia dospeli k prelomovému objavu, ktorý vyniesol na svetlo sveta študentské kompozície skladateľa, výrazne odkazujúce na kompozičné majstrovstvo jeho neskorších tvorivých období.

Martina KAMENSKÁ

V súvislosti so zbierkou Rachmaninovových diel sa už v hudobných katalógoch dvoch hlavných archívov jeho tvorby (Štátne centrálné múzeum hudobnej kultúry M. I. Glinku v Moskve a Kongresová knižnica USA vo Washingtone) z 50. a 80. rokov 20. storočia uvádzala početná skupina kompozícií, o ktorých existencii sa síce vedelo z listov skladateľa, no ich rukopisy sa až donedávna považovali za definitívne stratené. K objaveniu týchto nezvestných rukopisov S. V. Rachmaninova, medzi ktorými dominuje klavírna podoba pôvodne orchestrálnej *Suity d mol* z roku 1891, výrazne prispelo zostavenie *Úplnej akademickkej zbierky diel S. V. Rachmaninova*, ktorá bola projektom kolektívu Ruského hudobného vydavateľstva v Moskve.

Manuskript *Suity d mol* (1891) v autorskej verzii pre klavír bol objavený 10. novembra 2001 v archíve Glinkovho múzea v Moskve vo fonde Alexandra Iljiča Zilotiho. O nález tejto ranej skladateľovej kompozície sa zaslúžil jeden z najvýznamnejších svetových odborníkov na kompozičné dedičstvo Rachmaninova, autor *Úplnej akademickkej zbierky diel S. V. Rachmaninova* a vedúci Vedeckej rady Ruského hudobného vydavateľstva, muzikológ Valentin Ivanovič Antipov. Išlo o nepriradený rukopis štvorčasťovej klavírnej kompozície bez titulného listu, pričom práve neprítomnosť dôležitých údajov o skladbe podnietila Antipova k následnej detailnej štúdii. Výsledky výskumu ho priviedli k záveru, že nájdený rukopis je klavírnou transkripciou orchestrálnej *suity*

S. V. Rachmaninova. Hlavnými dôkazmi pri atribúcii tohto diela sa stali charakteristické prvky získané štýlovo-žánrovou analýzou a tiež pri komparácii *Suity d mol* s ďalšími kompozíciami z obdobia skladateľovho štúdia na konzervatóriu.

## Kontext vzniku

*Suita d mol* vznikla v rámci hodín inštrumentácie a hudobných foriem, ktoré Rachmaninov navštevoval v triede Antona Stepanoviča Arenského v akademickom roku 1890/1891, pôvodne ako orchestrálne dielo. Prvú zmienku o existencii tejto kompozície nachádzame v liste skladateľa Natalii Skalonovej<sup>1</sup> zo 6. januára 1891: „Posledné dva dni som po celý čas komponoval a práve som dokončil inštrumentáciu svojej *Suity*. Všetko je to dobré, len po tejto práci ma strašne bolí pravá ruka.“ V nasledujúcom liste (10. január 1891) Rachmaninov približuje osud svojej kompozície: „Čo sa týka orchestrálnej *Suity*, moja práca nevyšla. Nebude sa hrať, pretože som ju napísal pre veľký symfonický orchester a u nás na konzervatóriu takých nástrojov, aké potrebujem, niet. Takže ostane na budúci rok, v ktorom chcem zorganizovať vlastný koncert – tam ju zahrám. Teraz som ju poslal Čajkovskému, aby sa na skladbu pozrel: jemu nepochybne dôverujem.“<sup>2</sup>



Rukopis prvej strany *Suity d mol* (foto: archív)

Dôležitý corpus delicti, spájajúci Čajkovského s Rachmaninovou ranou kompozíciou, sa nachádza v liste Alexandra Iljiča Zilotiho Čajkovskému z 23. januára 1891: „Drahý a zbožňovaný Piotr Iljič! Dovoľ mi obrátiť sa na Teba s prosbou: pozri sa, prosím Ťa, na *Suitu* môjho študenta Rachmaninova, ktorú som Ti poslal, a napíš mi, čo si o nej myslíš.“<sup>3</sup>

List A. I. Zilotiho bol zohľadnený pri tvorbe mnohých domácich i zahraničných mono-grafií či reedícií zbierok Rachmaninovovej tvorby. Mnohokrát

tiež pri nesprávnej identifikácii *Suity* a jej mylnom zamieňaní s druhými ranými kompozíciami skladateľa ako napríklad so *Scherzom* pre orchester alebo symfonickou poémou *Manfred*, ktorej rukopis je dodnes stratený.

Ako uvádza N. N. Sinkovskaja<sup>4</sup>, Čajkovskij naozaj dostal rukopis Rachmaninovovej orchestrálnej *suity*, ale súčasne s ňou mu bola zaslaná na kontrolu aj partitúra petrohradského skladateľa nemeckého pôvodu Johanna Josepha Armsheimera. Kvôli pochybeniu A. Saffronova (sekretára Čajkovského) bola Rachmaninovova *Suita* poslaná do Petrohradu na adresu Armsheimera, ktorý o tom však hneď informoval. V odpovedi Čajkovskij požiadal Armsheimera, aby si ponechal partitúru u seba, pokiaľ si po ňu sám osobne nepríde do Petrohradu, no okolnosti opätovného doručenia partitúry do rúk P. I. Čajkovského či prípadné ďalšie peripetie návratu k Rachmaninovi ostávajú celkom nejasné.



## Novodobá premiéra

S významným predvedením *Suity d mol* sa okrem jej prvého uvedenia Valentinom Antipovom v Glinkovom múzeu spája aj meno renomovaného klaviristu Denisa Macujeva, známeho ako interpreta intenzívne spätého s ruskou hudbou a tiež s tvorbou S. V. Rachmaninova. Nie náhodou Rachmaninovov vnuk Aleksandr Borisovič Rachmaninov-Konjus, oslovil na prvú nahrávku objavených diel Rachmaninova práve irkutského rodáka. Podľa slov Denisa Macujeva sa ich spolupráca začala po jeho koncerte v Paríži, v momente, keď za ním prišiel Rachmaninov-Konjus so slovami, že ak prestane fajčiť, podaruje mu noty dvoch neznámych Rachmaninovových kompozícií – *Suity d mol* a *Fúgy d mol*.<sup>5</sup> Tak sa aj stalo. Novoobjavené diela boli po prvýkrát zaznamenané v máji 2007 vo vile Senar vo Švajčiarsku, kde Rachmaninov žil v rokoch 1929–1940, a špeciálne pre túto nahrávku bol zrenovovaný aj Rachmaninovov klavír z roku 1928, dar skladateľovi od firmy Steinway.

## Forma

Už samotný názov *Suita* predpokladá cyklickú formu, vychádzajúcu z barokovej tradície. Prítomnosť tanečnej časti *Menuetto*, prvky sara-bandy v druhej časti a v neposlednom rade výrazné črty baletného galopu vo finále naozaj svedčia o tom, že autor vychádzal zo *suity* v jej pôvodnej podobe. Klavírnú verziu *Suity d mol*, predovšetkým jej prvú a druhú časť, definuje osobitý, no zreteľný hudobný tematizmus príznačný pre zrelú tvorbu S. V. Rachmaninova. Charakteristické postupy v prvej časti (*Allegro*) boli použité vo viacerých neskorších dielach skladateľa – v *Klavírnom koncerte č. 2 c mol op. 18* či v prvých taktach *Prelúdia cis mol op. 3*.



**PRÍKLAD 1:** Už v úvode hlavnej tematickej oblasti prvej časti je takmer bez zmeny použitý hudobný materiál z úvodu *Romance op. 26 č. 9 Ja opjať odinok*.



**PRÍKLAD 2:** Akordické tvary následného spojovacieho úseku zase ovplyvnili zdroj hlavnej témy prvej časti *Klavírneho koncertu c mol*.

Vedľajšia tematická oblasť 1. časti *Suity d mol* vychádza z ranej podoby rachmaninovovskej lyriky, ktorá bola neskôr rozvinutá v romanci *Na smrť čižika*, vo vedľajšej tematickej oblasti prvej časti *Klavírneho koncertu č. 4 g mol op. 40* a iných dielach. Druhá časť *Suity*, *Lento*, v jednoduchšej trojdielnej forme s rozšíreným stredným dielom, je napísaná v duchu žalostného znenia *Moment musical op. 16 č. 3* v rovnakej tónine h mol. Celkom iného charakteru sú ďalšie dve časti *Suity d mol*.

Tretia časť, *Menuetto*, predstavuje majstrovsky štylizovaný tanec, ktorý svojím obsahovým spracovaním odkazuje na spätosť začínajúceho skladateľa s moskovskou kompozičnou školou.

Finále *Suity d mol*, *Allegro*, bravúrne sonátové rondo, naznačuje budúce znenie záverečných častí Rachmaninovových veľkých cyklických diel. Využívanie akordických rozkladov, vychádzajúcich z klesajúcej chromatickej stupnice, ktoré Rachmaninov preberá z *Romance A dur* pre 6 rúk, napísanej pre sestry Skalonové počas leta 1890 v Ivanovke, sa neskôr stane jedným z jeho hlavných kompozičných atribútov. Nie náhodou z úvodnej melodickéj figurácie tohto diela o necelých desať rokov vyrástla pomalá časť *Druhého klavírneho koncertu*.



**PRÍKLAD 3:** Okrem iného sú tu prítomné elementy parafrázovania známych melódii inštrumentálnych cyklov Beethovena, Schuberta či Griega. Hlavná téma poslednej časti *Suity d mol* cituje, no v durovej tónine, tému stredného dielu *Capriccio Es dur op. 1 č. 17* od Niccolò Paganiniho.

Všetky uvedené analógie sú súčasťou prirodzeného procesu formovania kompozičnej reči Sergeja Rachmaninova, ktorý v čase skomponovania *Suity d mol* stál na začiatku svojej skladateľskej púte. Toto balansovanie medzi podvedomým napodobňovaním dávnych majstrov a nachádzaním vlastného štýlu dodáva výrazovej štruktúre *Suity* sémantickú mnohoznačnosť, ktorá si vyžaduje adekvátnu interpretáciu. *Suita d mol* zastáva svoje osobitné miesto medzi známymi skladateľskými dielami, ktoré boli napísané počas rokov jeho štúdia na Moskovskom konzervatóriu. Tvorí akýsi pamätník svojej doby a súčasne predstavuje nevyhnutný stupienok vývoja na skladateľskej ceste mladého Rachmaninova.

Publikovanie ranných kompozícií S. V. Rachmaninova v rámci Úplnej akademickej zbierky jeho diel v mnohých ohľadoch predostrelo obraz trnistej cesty mladého hudobníka v prvom rade ako skladateľa a jedinečného umelca, ktorý čestne prešiel všetkými skúškami v triedach veľkých majstrov Petrohradského a Moskovského konzervatória. Roky štúdia významne ovplyvnili jeho ďalšie tvorivé obdobia a skúsenosti nadobudnuté v týchto rokoch sa mu stali pevným základom, z ktorého čerpal do konca života. Nedávno uskutočnené objavy nielen že vyplnili dôležité prázdne miesta v skladateľovom kompozičnom odkaze, ale sú vzácne práve vďaka tomu, že odrážajú unikátny proces jeho skladateľského formovania.

X

Text vznikol v rámci projektu Akadémie Hudobného života

### Literatúra:

ANTIPOV, Valentin Ivanovič: *Tvorčeskij archiv S. V. Rachmaninova: Ukazatel' proizvedenija*. Tambov: Izdatel'stvo Peršina R. V., 2013. 135 s. ISBN 978-5-91253-473-7.  
BOGDANOV-BEREZOVSKIJ, Michail: *Molodye gody Sergeja Vasilievicha Rachmaninova: Pisma. Vospominanija*. Leningrad-Moskva: Gosudarstvennoje muzykal'noje izdatel'stvo, 1949.  
BRJANCEVA, Vera. S. V. Rachmaninov. Moskva: Vsjesojuznoje izdatel'stvo „Sovjetskij kompozitor“, 1976.  
RIESEMANN, Oskar von: *Rachmaninoff's Recollections*. New York: Routledge; 1<sup>st</sup> Edition, 2015. ISBN 978-1138913042.  
SINKOVSKAJA, Natalija: *Načalo odnoj tvorčeskoj družby*. Sovjetskaja muzyka, 1978.

### Poznámky:

- 1 Natalia Dmitrievna Skalon (1868–1943) bola sesternica Rachmaninovovej manželky Natalie Aleksandrovny Satinovej.
- 2 BOGDANOV-BEREZOVSKIJ, s. 53, 54, 170.
- 3 ZILLOTI, Aleksandr: *Vospominanija i pisma*. Leningrad-Moskva: Gosudarstvennoje muzykal'noje izdatel'stvo, 1963. s. 115, 169.
- 4 Natalia Nikolajevna Sinkovskaja – muzikologička a dlhoročná profesorka harmónie na Konzervatóriu P. I. Čajkovského v Moskve. Vo svojich vedeckých prácach sa počas celého života venovala predovšetkým hlbkému výskumu Čajkovského tvorby.
- 5 Odkazoval na príčinu smrti svojho starého otca Sergeja Vasilievicha, ktorý zomrel na rakovinu, údajne v dôsledku dlhodobého fajčenia.



# Antonio Salieri (1750–1825)

## Most medzi epochami



Peter HOCHÉL

Začnime od konca a z trošku zvláštneho pohľadu. Starý muž, hlava v dlaniach, pred sebou akési noty. Ozvú sa prvé tiché tóny slávneho *Introitu*, iste najslávnejšieho na svete. Starý muž si povzdychne: „*Requiem...* Presahuje všetky hranice. Tu, zoči-voči smrti sa Mozart na krídlach Ducha svätého dotkol večnosti.“ (Ide o výrok zaznamenaný jedným z jeho žiakov.) Pripája sa zbor, no nespieva pôvodný latinský text, ale epitaf z budúceho starcovho náhrobného kameňa. Ten znie: „*Odpočívaj v pokoji! Tvoja večnosť bude kvitnúť nepokrytá prachom. Odpočívaj v pokoji! Vo večnej harmónii. Tvoja duša je už slobodná. Ozývala sa v čarovných tónoch a teraz plynie v navždy trvajúcej kráse.*“

Skladba vzápätí pokračuje rovnako slávnou dvojitou fúgou *Kyrie*. Dvojité kontrapunkt. Bod proti bodu. A zároveň jediné dve časti, ktoré Mozart napísal (respektíve zapísal) v úplnej partitúre! Nálada sa mení. Orchester sa rozdelí na dve polovice. Jedna hrá Mozartov originál, v druhej narastá obrovský disonantný klaster. Starček začína šalieť. Rozhadzuje noty, trhá ich, krčí, žmolí, behá po izbe, váľa sa po zemi, plazí, zvíja, plače a kričí: „*Ty si mŕtvy, a ja žijem!*“

*Ale ja zomriem, a ty budeš žiť ďalej! Ty a ja sme kontrapunkt, Mozart! Som do teba vrytý ako tvoj večný protiklad! Som to ticho, ktoré zostalo, keď si zmlkol! Som to nič, ktoré dokazuje, že ty si všetko! Zaručuješ mi nesmrteľnosť, možno iba preto, že sme žili v tom istom čase... Ďakujem ti, Mozart, Bohom milovaný! Vďaka tebe som existoval a existovať budem naveky...*“ Pri poslednom akorde *Kyrie* (a vlastne i celého *Requiem*), mimoriadne pôsobivej prázdnej kvinte D–A, zostane starček nehybne ležať. V celom divadle hasnú svetlá. Na scéne, v publiku, v orchestri. Dlhá, veľmi dlhá, veľká tma. A v nej iba podprahový ultrazvuk. Fis, centrum prázdnej kvinty. Spolu s rytmom bijúceho srdca. Fade out... Keď sa svetlo rozsvieti, diváci sú v šoku, paralyzovaní, niektorí plačú.

Toto nie je scéna z *Amadea*, ale finále opery resp. hudobného divadla *Gottgefällig* (*Bohom milovaný*), ktorá mala premiéru v Štátnom divadle Košice pred niekoľkými rokmi. Autorom námetu, libreta a hudby je Marián Lejava, jeho zásadnou oporou bola dramaturgička Zuzana Hekel Šajgaliková, režisérom Michal Spišák.

### Legenda

Marián Lejava je môj rovesník, spolužiak, vzácny priateľ a podobne celoživotný „mozartológ“. Preto viem, že tento námet v sebe nosil veľmi dlhý čas a príbeh vzťahu Mozarta a Salieriho má faktograficky „narešeršovaný“ ako nikto v našich končinách. Veľa sme sa o tom rozprávali a sám vo svojom predhovore k *Bohom milovanému* píše: „*Najdôležitejšie*

Salieriho rukopis: *Der Rauchfangkehrer* (foto: archiv)

pre mňa bolo demytizovať oboch skladateľov, pripomenúť ich ľudskosť, a tým aj smrteľnosť. Často zabúdame, že to boli obyčajní ľudia z mäsa a kostí s každodennými radostami a starosťami. Ich obraz býva deformovaný a ich ľudská hodnota devalvovaná. Spoločne so Salierim si však kladiem otázku, kto je napokon tým skutočne „Bohom milovaným“? Či trpiaci Mozart, umierajúci v mladom veku v príšerných bolestiach, ale zanechávajúci dielo, aké nemá v dejinách hudby obdoby, alebo dlhoročne úspešný a spoločnosťou vážený Salieri, ktorý cíti, že jeho dielo ho neprežije...

Dávno už vieme, že celý ten temný „príbeh o vražde“ z umeleckej či profesionálnej žiarlivosti je v podstate podobenstvom. Pôvodne geniálnou komornou psychologickou drámou A. S. Puškina, napísanou iba pár rokov (!) po Salieriho smrti v ústave pre duševne chorých, inšpirovanou viedenským bulvárom, resp. klebetami ruských diplomatov.

Potom prišlo zhudobnenie Puškinovho textu (*Mozart a Salieri*) Rimským-Korsakovom, potom celovečerná hra Petra Shaffera *Amadeus*, nasledovaná jej slávnou filmovou adaptáciou režiséra Miloša Formana. Všetko vynikajúce, silné a pôsobivé diela. Lenže – nepravda. Minulý rok dvojnásobne „jubilujúci“ Salieri bol totiž po celý svoj život značkom absolútnej profesionality, pracovitosti, slušnosti, úspechu, ba i filantropie. Nesmierne veľkým a vplyvným pedagógom kompozície, inštrumentácie, spevu, rovnako ako skvelým „manažérom“ a spoluzakladateľom dvoch z najslávnejších viedenských (či možno povedať svetových) hudobných inštitúcií.

## Fakty

Takže aspoň pár slov o tom, čo sa o tejto mimoriadnej osobnosti, preklenujúcej nielen storočia, ale i hudobné epochy (možno), všeobecne nevie, zabudlo sa alebo to prekryli legendy.

Antonio Salieri sa narodil 19. 8. 1750 v Legnagu neďaleko Benátok. Pochádzal zo starej vázenej obchodníckej rodiny a ako chlapcovi sa mu dostalo kvalitného všeobecného i hudobného vzdelania. Jeho prvým učiteľom hudby bol starší brat Francesco, vynikajúci huslista, žiak Tartiniho. Učil sa však i u miestneho organistu Giuseppeho Simoniho, žiaka nemenej slávneho skladateľa a teoretika Giovanniho Battistu („Padre“) Martiniho.

Antonio však už ako 14-ročný prišiel o oboch rodičov. Ujal sa ho rodinný priateľ, benátsky šľachtic Giovanni Mocenigo, ktorý naďalej podporoval jeho talent, zabezpečujúc mu výučbu v oblasti spevu, klavírnej

a zároveň medzinárodne preslávenými umelcami vrátane cisárskeho dvorného skladateľa Christophu Willibalda Glucka či básnika a libretistu Pietra Metastasia.

## Prudký vzostup

Súhra talentu, pracovitosti, mimoriadne kvalitného vzdelania i kontaktov v najvyšších umeleckých kruhoch zabezpečila mladému Salierimu prudký „kariérny“ vzostup. V roku 1769, teda sotva dvadsaťročný, uvádza vo Viedni s veľkým úspechom svoju prvú operu *Le donne letterate*. Medzinárodný ohlas onedlho zaznamenáva nasledujúcim titulom *Armida* (1771) považovanou historikmi dokonca za prvé dielo iného skladateľa, akceptujúce jadro Gluckovej reformy. Mimoriadny ohlas má o rok neskôr tiež buffa *La fiera di Venezia*, ktorá je za skladateľovho života inscenovaná vyše tridsaťkrát! Salieriho povest rýchlo rastie a jeho diela začínajú znieť v operných divadlách v Drážďanoch, vo Florencii, v Kodani, Mannheime, Prahe či Petrohrade. Jeho kvality, prirodzene, zaznamenáva i cisársky dvor, a tak už v roku 1774, po Gassmannovej smrti, ho – iba 24-ročného! – Mária Terézia ustanovuje za cisárskeho dvorného skladateľa a tiež za riaditeľa talianskej opery vo Viedni. Šéfom opery bude do roku 1792, v prvej funkcii zostane do konca života.

V roku 1775 sa ožení s dcérou dvorného úradníka, Theresiou von Helferstorfer, s ktorou privedie na svet osem detí, z toho však len jediného syna, ktorý umiera už v roku 1805. Podobne predčasne odchádzajú ešte za skladateľovho života i tri z jeho dcér. Jeho manžels-

tvo je však usporiadané a, zdá sa, šťastné. Súčasníci ho opisujú ako menšieho muža s tmavými očami, hnedou pleťou a čiernymi vlasmi, teda dokonalý južanský typ. Mal vraj skôr cholerickú povahu a rovnako ako nesmierne pracovitý, bol i veľmi citlivosťový. Zaujímavosťou tiež je, že sa dôsledne vyhýbal alkoholu (pil len vodu!), za to mal však slabosť pre sladkosti každého druhu...

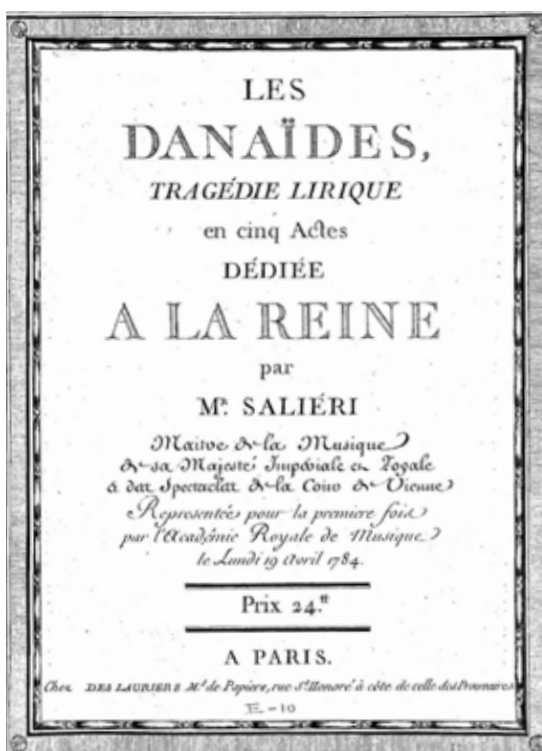
Vráťme sa však k jeho dielu a odkazu umeleckému. Ďalší medzinárodný ohlas má Salieriho „inauguračná“ opera *L'Europa riconosciuta*, ktorej premiérou je v roku 1778 otvorené milánske divadlo La Scala. Podobným úspechom je i komédia *La scuola de' gelosi*, po premiére v Benátkach uvedená v Európe vo vyše šesťdesiatich produkciách! Vydareným je tiež Salieriho prvý singspiel *Der Rauchfangkehrer* (1781), ktorý si u neho objednáva Jozef II. na otvorenie prevádzky nemeckého spevoherného divadla vo Viedni.

Približne v tomto čase prichádzajú do Viedne i W. A. Mozart a básnik

a libretista Lorenzo da Ponte. S da Pontem vytvorí Salieri počas desaťročia pozoruhodnej konjunktúry niekoľko oper, z ktorých najväčší ohlas majú *Axur*, *La cifra* a *Il pastor fido*. So svojím „konkurentom“ Mozartom sú zase autormi kantáty *Per la ricuperata salute di Ofelia*, písanej pre slávnú anglickú speváčku (a ich spoločnú interpretku) Nancy Storraceovú. Vysoké kvality oboch skladateľov, ich umelecké „pretekánie sa“ a všeobecnú nevraživosť medzi talianskou a nemeckou operou využije aj cisár Jozef II., keď ich požiada o vytvorenie dvoch krátkych oper, uvedených v ten istý večer (7. 2. 1786) na dvoch protiľahlých pódiiach v schönbrunnskej oranžérii. Salieri vchádza do „ringu“ s talianskou buffou *Prima la musica e poi le parole*, Mozart s nemeckým singspielom *Der Schauspieldirektor*. Zápas je však nerozhodný – nešlo totiž o nič iné, len o pobavenie cisárskeho dvora a jeho hostí.



Plagát k premére *L'Europa riconosciuta* (foto: archív)



Prvé notové vydanie *Les Danaïdes* (foto: archív)

hry či kompozície, okrem iného u takých celebrit svojej doby, akými boli slávny benátsky spevák Fernando Pacini alebo Giovanni Battista Pescetti, kapelník Chrámu svätého Marka (predtým tiež úspešný operný skladateľ, dokonca dirigent Kráľovského divadla v Londýne). Nuž a v Benátkach sa chlapec napokon osudovo zoznámil aj so slávnym viedenským skladateľom Florianom Leopoldom Gassmannom, ktorý sem prišiel naštudovať svoju novú operu. Po tom, ako mu Salieri vypomáhal s dirigovaním, korepetíciou či hrou continua, si ho užasnúť Gassmann vyžiadala do Viedne za osobného asistenta a až osem rokov, do svojej smrti, ho bezplatne ubytovával, živil, šatil, zariadil mu najlepších učiteľov cudzích jazykov (nemčiny, francúzštiny, latinčiny), pokračoval s ním v štúdiu klavírnej hry, kompozície, bel canta, prozódie. No a v poslednom rade ho tiež skontaktoval s najvyberanejšími viedenskými



→ Medzičasom sa Salieri, ktorého opery sa hrávajú už i v Lisabone, Moskve či Rige, stáva mimoriadne obľúbeným v Paríži. Dvere mu tam otvorí sám Gluck, ktorý mu ako svojmu nástupcovi prepustí kompozíciu opery *Les Danaïdes* (1784). Opera má taký úspech, že sa tu hrá ešte šesťdesiat rokov a očarený ňou bude ešte i Hector Berlioz! Dalším parížskym hitom sa stáva i Salieriho *Tarare* (1787), dielo, ktorého libretistom je Pierre Beaumarchais, autor slávnej *Figarovej svadby*. Prepracovaná talianska verzia tejto opery (s názvom *Axur*) sa dočká onedlho niekoľkých ďalších prekladov (okrem iného ruského, poľského či pár verzií nemeckých), ba v roku 1814 sa hrá až v Riu de Janeiro po portugalsky!

## Salieri a Mozart

Na jar 1788, po smrti Giuseppeho Bonna, dosahuje Salieri vrchol svojej umeleckej i spoločenskej kariéry, keď k svojim dvom doterajším významným postom preberá i funkciu dvorného kapelníka. Spolu s ním je tiež ako dirigent a dramaturg zodpovedný za pravidelné charitatívne koncerty Spoločnosti hudobných umelcov (Tonkünstler-Sozietät), na ktorých program bežne zaraďuje aj tvorbu Mozarta a neraz ju dokonca sám premiérue!

Fakt, že Salieri Mozartovu hudbu dobre poznal a obdivoval (pričom s Wolfgangom Amadeom vychádzal ak nie úplne priateľsky, tak aspoň korektne), potvrdzujú nielen svedectvá jeho žiakov a súčasníkov, ale dokonca aj sám Mozart, ktorý svojej manželke krátko po premiére *Čarovnej flauty* píše: „Včera o šiestej som išiel kočom pre Salieriho a Cavalieriovú

nácií. V diele teda cítime súčasne stopy Haydna, Mozarta, Beethovena, Paganiniho, Webera, Rossiniho, Berliozu či Meyerbeera, ale tiež akýsi didaktický predvoj budúceho Brittenovho *Sprievodcu mladého človeka orchestrom*! Veľmi významnými sú však v tomto čase i Salieriho dirigentské a hudobno-organizačné aktivity. Okrem vynikajúceho, profesionálne nadštandardného vedenia cisárskej dvornej kapely až do vysokého veku organizuje a diriguje tiež koncerty zmienenej Spoločnosti hudobných umelcov (založenej ešte Gassmannom), na ktorých odznie okrem iného aj svetová premiéra Haydnovho *Stvorenia* či prvých Beethovenových klavírných koncertov. Okrem toho spoluzakladá i viedenskú Spoločnosť priateľov hudby, známu dnes ako Musikverein, či Spevácku školu, prvé z oddelení dnešného viedenského konzervatória.

Impozantná je aj jeho pedagogická činnosť, ktorej sa – popri všetkom vyššie uvedenom – venuje prakticky po celý život. Za ten čas stihne vyškoliť viac než osemdesiat spevákov a hudobníkov, mnohých tej najšpičkovejšej kvality. Za skladateľov to dosvedčujú napríklad už len mená L. van Beethoven, J. N. Hummel, F. Schubert, F. Liszt, G. Meyerbeer, C. Czerny, F. X. Süssmayer, I. Moscheles či dokonca Mozartov syn Franz Xaver. O jeho zvláštne veľkom srdci pritom svedčí, že väčšinu svojich žiakov (hlavne nemajetnejších), vyučoval bezplatne, splácajúc tým vraj dlh svojmu učiteľovi Gassmannovi, ktorý ho v mladosti zabezpečil hudobne aj existenčne...

Počas života je Salieri ocenený mnohými významnými poctami. Stáva sa členom švédskej Akadémie, Kráľovskej hudobnej spoločnosti, francúzskeho Národného inštitútu, čestným členom milánskeho i paríž-



Der Narrenturm – Viedenská Veža bláznov – miesto Salieriho hospitalizácie a smrti (foto: archív)



Náhrobný nápis (foto: archív)



Pamätník A. Salieriho pred Teatrom Salieri v Legnagu (foto: archív)

a uviedol ich do lôže. Neverila by si, akí boli obaja zdvorilí, ako veľmi sa im moja hudba a všetko dohromady páčilo. Obaja vraveli, že je to opera, hodná uvádzania pri najväčších slávnostiach a pred najväčšími panovníkmi – a iste ju budú chcieť vidieť častejšie! Salieri počúval a díval sa plne sústredený od predohry až po záverečný zbor, a nebolo jediného čísla, po ktorom by mu neuklázlo bravo či bello!“ Catterina Cavalieri bola Salierho žiačkou spevu a bola prvou Konstanze v Mozartovom *Únose zo serailu*, prvá Elvíra vo viedenskej verzii *Dona Giovanniho*, Mademoiselle Silberklang v *Divadelnom riaditeľovi*.

## Zlom

Mozartova smrť krátko nato (5. 12. 1791), ale aj nedávna smrť cisára Jozefa II. (1790) či odchod da Ponteho z Viedne akoby v Salierim čosi zlomili. Vzdáva sa funkcie šéfa dvornej opery a aj danému žánru sa venuje čoraz menej. Napíše síce ešte niekoľko úspešných diel (napr. *Palmira, regina di Persia*, *Cesare in Farmacusa* či skvelého *Falstaffa*, takmer porovnateľného s Mozartovou „Figarkou“), no po roku 1804 sa ako operný skladateľ celkom odmlčí. Zvyšok života tvorí len duchovné a inštrumentálne diela. Zrejme jeho najlepšimi a najzaujímavejšími prácami v týchto žánroch sú *Requiem c mol* (1804), komponované k budúcej vlastnej zádušnej omši, no najmä orchestrálna *La Folia di Spagna* (1815) – dvadsaťšesť variácií, predstavujúcich akýsi „katalóg“ či „učebnicu“ rôznych archaických, dobových, moderných až vizionárskych inštrumentačných techník, nástrojových farieb, ich zvukových či hráčskych možností a najrozmanitejších kombi-

skeho konzervatória, rytierom Čestnej légie či držiteľom zlatej Civilnej medaily za päťdesiat rokov služieb habsburskému dvoru. Jeho umelecká kariéra, svetové úspechy a prestíž sú teda ohromujúce, a osobné dôvody závidieť Mozartovi slávu, popularitu či dokonca „zlikvidovať ho“ sa javia ako úplne absurdné.

Faktom však je, že s pribúdajúcim vekom, po smrti manželky, syna a dcér, začína čoraz viac prepadať depresiám, melanchólii, úzkosti, strachu zo smrti. Stupňujú sa aj fyzické problémy: bolesti kĺbov, čiastočné ochrnutie, zranenia utrpené pádmi, chronický očný zápal. Bulvárne správy o otrávení Mozarta, ktoré sa začnú Viedňou (a svetom) šíriť v lete 1823, sú pre 73-ročného starého muža šokom. Salieri sa psychicky zrúti, je čoraz zmätenejší, agresívnejší, až ho musia previezť do tzv. veže bláznov Viedenskej všeobecnej nemocnice, kde po dvoch rokoch neprestajných záchvatov šialenstva a zúfalstva 7. 5. 1825 umiera. Pochovaný je – za veľkej účasti Viedňanov – pôvodne na cintoríne v Matzleinsdorfe, neskôr sú jeho telesné pozostatky prenesené na viedenský Centrálny cintorín. Pri zádušnej omši konanej 22. 6. v Minoritenkirche sa hrá jeho už spomínané vlastné *Requiem*...

Takýmto smutným a zvláštnym spôsobom teda končí veľkolepú životnú dráhu posledná významná osobnosť viedenskej dvornej kapely, širiteľ odkazu starých operných majstrov, svojich učiteľov a predchodcov, zároveň však učiteľ a vzor mnohých skladateľov nastupujúcich generácií. O vplyve na hudobný život vtedajšej i dnešnej svetovej kultúrnej metropoly nehovoriac...

Jana Laslavíková

# Mestské divadlo v Prešporku na sklonku 19. storočia

Medzi provinciou a metropolou

Monografia osvetľuje etapu predchodcu našej národnej inštitúcie, dnešnej Historickej budovy SND. Ponúka vzácne a doposiaľ nepublikované informácie, analytický prehľad nemeckojazyčných divadelných sezón v rokoch 1866–1899 vrátane kompletného denného hracieho plánu.

Nájdete vo vybraných kníhkupectvách alebo na **www.hc.sk**

Bratislava 2020

ISBN 978-80-89427-47-5 (print); 978-80-89427-50-5 (ePDF)



hudobné centrum  
MUSIC CENTRE SLOVAKIA

HISTORICKÝ ÚSTAV  
SLOVENSKEJ AKADEMIE VIED

Ján Levoslav Bella

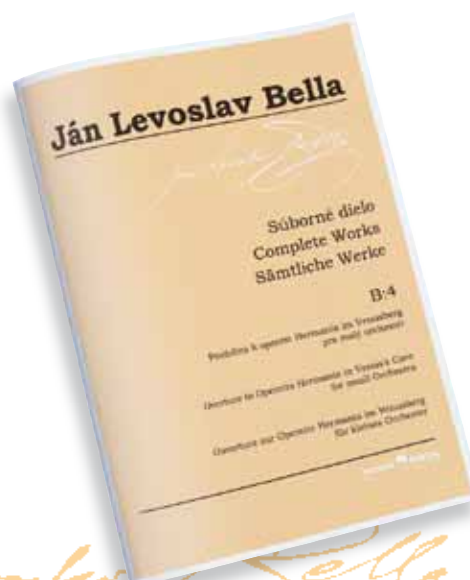
Súborné dielo B:4

## HERMANIA IM VENUSBERG pre malý orchester

V rámci súborného vydania orchestrálnych diel Jána Levoslava Bellu vychádza vo vydavateľstve Hudobného centra aj dielo *Hermania im Venusberg*, predohra pre malý orchester, ktorá je Bellovou jedinou orchestrálnou kompozíciou v súvislosti so scénickým dielom. Vychádza ako partitúra a hlasy.

Bratislava 2020

ISMN 979-0-68503-045-4



hudobné centrum  
MUSIC CENTRE SLOVAKIA

Nájdete vo vybraných kníhkupectvách  
alebo na **www.hc.sk**



# Pierre Boulez

## *Dérive 1* (1984)



P. Boulez v roku 1968 (foto: archív)

V januári uplynulo päť rokov od smrti Pierra Bouleza. Dejiny hudby druhej polovice minulého storočia sú bez tejto neprehliadnuteľnej figúry nepredstaviteľné, najmä pokiaľ ide o históriu avantgardného hnutia. Skladba *Dérive 1* z 80. rokov veľmi dobre demonštruje cestu, na ktorú sa neskôr vydala tvorba skladateľa, ktorého meno bolo takmer synonymom progresu.

Robert KOLÁŘ

### Schönberg je mŕtv

Nie je príliš potrebné pripomínať, že Pierre Boulez (1925–2016) patril na prelome 40. a 50. rokov minulého storočia k najradikálnejším hlásateľom novej hudobnej estetiky a nevyhnutnosti aplikovania seriálnej techniky. Výroky o vyhodnení operných domov do vzduchu či o odsune skladateľov, ktorí nepochopili historickú nevyhnutnosť seriálnej techniky, do skupiny nemysliacich a zbytočných jedincov dnes patria už k legendárnym bonmotom popredného predstaviteľa západoeurópskej povojnovej avantgardy. Dôvodom tejto „historickej nevyhnutnosti“ (ktorú si Boulez, Stockhausen a ďalší vypožičali od Adorna a ďalších predstaviteľov Frankfurtkej školy) bola snaha spraviť hrubú čiaru za bezprostredne predchádzajúcou minulosťou, nezmazateľne poškvrnenou zločinmi nacizmu. Nové umenie malo povstať doslova z ničoho, hlavne v ničom nemalo nadväzovať na umenie predchádzajúcej epochy, nesmelo ho v ničom pripomínať. V hudbe to znamenalo predovšetkým zmazanie akýchkoľvek väzieb na tonalitu, odčinenie hriechov nedávneho úradného odvrhnutia všetkého, čo sa dostalo pod označenie entartete Musik.<sup>1</sup>

Dlh sa čiastočne podarilo splatiť založením letných kurzov v Darmstadte, ktorých prvý ročník bol symbolicky venovaný tvorbe Paula Hindemitha. No nastupujúcej skladateľskej generácii bolo jasné, že tadiaľto cesta nepovedie a potrebný bude radikálnejší odklon. Taký radikálny, že požiadavkám novej estetiky nebude vyhovovať ani samotný

Schönberg. Boulez mu vo svojom slávnom nekrológu *Schönberg je mŕtv* vydanom v roku 1952 vyčítal neriešiteľné protirečenie: skladateľ, ktorý vynášiel dvanásťtónovú techniku, ju aplikoval na barokové formy! Napríklad v *Suite op. 25*. Boulez preto vyzýva k tomu, aby bola seriálna technika „oddelená“ od Schönberga a aby jej princípy boli aplikované aj na ostatné parametre hudobného materiálu. Došlo tak k stvoreniu celkom utopického sveta, ktorý sa nemohol udržať pri živote príliš dlho, pretože vo svojom zárodku taktiež obsahoval protirečenie, ktoré sa javí ako ešte zásadnejšie než to, ktoré Boulez vyčítal Schönbergovi. Práve „čistota“ bola základným pilierom ideológie nacizmu (v rasovom aj estetickom zmysle), za ktorou sa nová generácia snažila nakresliť hrubú čiaru.<sup>2</sup>

Novoobjavený svet, ako ho zobrazujú Boulezove diela zo začiatku 50. rokov, však pre svoj prílišný formalizmus čoskoro prestal vyhovovať aj samotnému Boulezovi. V totálne organizovanej seriálnej štruktúre totiž chýbal priestor pre základné prostriedky, akými sú gesto a kontrast. Práve tie sa stali hybnou silou hudobného diania v Boulezových neskorších dielach, sú preňho doslova esenciálne dôležité. Svoje radikálne formalistické stanoviská musel teda skladateľ časom opustiť a postoj prehodnotiť. Ostalo povedomie (či skôr hlboko zakorenený dojem), že to, čo robí ako skladateľ, je dôsledkom organického historického vývoja, a že skladateľ by mal v každom novom diele prinášať prvky inovácie, vynachádzania nového.

### Ako ďalej?

Čo však s touto ideou v nasledujúcich dekádach? Ak môžeme 50. a 60. roky pokladať za zlatý vek avantgardy, v 70. a 80. rokoch sa situácia mení. Do hry vstupujú aleatorické a performatívne prvky; hudba si s čistým formalizmom Boulezových *Structures* alebo Stockhausenových *Gruppen* už nemôže vystačiť. Posun sa deje aj v samotnom darmstadtskom hnutí. V novembri 1973 zomiera Bruno Maderna, nielen popredná skladateľská osobnosť, ale aj agilný dirigent, ktorý mal na konte rad premiér dnes klasických diel avantgardy, a zároveň stmelujúci prvok schopný „vyrovnávať“ osobné či ideové napätia vznikajúce medzi ostatnými čelnými predstaviteľmi. Integrita Darmstadtu začína slabnúť, rovnako jeho spoločenská relevantnosť; viacerí skladatelia pociťujú stav „straty kurzu“, potrebu nájdania novej a pritom vyhovujúcej estetikej základne, ktorá by odolala vábeniu nových štýlových prúdov s retrospektívnymi tendenciami. Výsledkom mohla byť až tvorivá paralýza, čo ukazuje napríklad štvorročná skladateľská odmlka Györgya Ligetiho na prelome 70. a 80. rokov.

Podobným otázkam musel v tom čase čeliť aj Pierre Boulez. Mal vybudovanú reputáciu etablovaného skladateľa a uznávaného dirigenta, ale aj schopného organizátora, vytrvalo idúceho za svojimi plánmi aj za cenu nefahkej komunikácie s ohromným francúzskym štátnym aparátom: k jeho „deťom“ patria Ensemble Intercontemporain aj parížsky IRCAM, inštitúcie, ktoré sa tešia zaslúženému rešpektu. Ako skladateľ sa však nachádzal vo zvláštnej situácii. Na francúzskej pôde sa o slovo hlásila generácia spektralistov. Spektralizmus sa síce mohol javiť ako perspektívny a životaschopný umelecký smer, jeho prílišná vertikálnosť, sústredenie na akustické vlastnosti jediného tónu a z toho vyplývajúca určitá statickosť hudobnej štruktúry už sotva mohli vyhovovať Boulezovmu kompozičnému naturelu. A vonkoncom ho nemohli uspokojovať ďalšie štýlové smerovania, ktoré prenikli buď z amerického kontinentu (indeterminizmus newyorskej školy a minimal music) či zo vtedajšieho východného bloku. Kam sa teda posunúť so svojou vlastnou hudbou?

## Musicien français

Odpovede možno hľadať v dielach z prelomu 70. a 80. rokov: *Messages-quisse* pre sedem violončiel a *Répons* pre veľký ansámbl a sólové nástroje, ktoré Bouleza zamestnávali prakticky celú prvú polovicu 80. rokov. Tie sú akoby syntézou jeho kompozičnej estetiky, obsahujúcou tiež prvok live electronics.

Okrem toho sa v nich objavuje ešte jedna črta, ktorú spolu s gestikou a kontrastnosťou eliminoval formalistický prístup z počiatku 50. rokov, no možno ju zadefinovať len metaforicky: táto hudba znie veľmi „francúzsky“. Tak ako nemecky hovoriaci skladatelia v Darmstadte mali za vzor Webera a Taliani dôstojnú tradíciu v podobe futuristického hnutia (samozrejme, výlučne v estetickej oblasti, nie politickej), tak mali Francúzi živý príklad Messiaena a jeho *Mode de valeurs et d'intensités* ako vzor seriálnej kompozície. Nebol to však celkom vyhovujúci vzor, keďže jeho vyjadrovací jazyk takisto obsahoval neriešiteľné protirečenia. Ostával teda Debussy, ktorý mal za sebou dostatočne hlboké inovácie v oblasti klavírnej aj orchestrálnych sonoristiky a ktorý zomrel dostatočne včas na to, aby podľahol vábeniu neoklasicizmu. A skutočne, Debussy bol značne reflektovaným skladateľom v Darmstadte; samotný Boulez bol ako dirigent jeho veľkým propagátorom a dôkladným znalcom.

## Dérive

V rovnakom roku, v akom dokončil *Répons* (1984), napísal Boulez aj kratšiu skladbu *Dérive* pre šesťčlenný ansámbl. Po završení veľkej ansámbovej kompozície, trvajúcej okolo trištvrte hodiny, s názvom *Dérive 2* (1988–2002/2006), pôvodnej skladbe, ktorá sa javí ako predbežná skica jej predposledného úseku, prischlo poradové číslo 1. *Dérive 1* je pre svoju stručnosť a prehľadnosť nielen vďačným objektom pre analytikov, ale aj názornou demonštráciou toho, kam dospel skladateľský vývoj Pierra Bouleza od formalizmu začiatku 50. rokov. Pred pohľadom na jej štruktúru sa, aj s ohľadom na vyššie spomenuté, môžeme pokúsiť opatrne stanoviť tézu, že Boulez sa obľúkom vracia späť ku koreňom francúzskej umeleckej hudby, svoju tvorbu vedome zaraďuje do jej kontinua, historicky siahajúceho cez Debussyho až k Rameauovi.

Paralela Bouleza s Rameauom sa môže zdať príliš odvážna, treba však mať na pamäti, že Boulez ako jednu z konštánt svojho tvorivého prístupu zdôrazňoval potrebu systému ako nevyhnutnej podmienky pre zmysluplné organizovanie tónového materiálu. A Jean-Philippe Rameau bol skladateľom „systému“ par excellence; bol to on, kto zdefinoval základy systému funkčnej harmónie. V tomto zmysle má *Dérive 1* (popri povrchných znakoch poukazujúcich na súvislosti s estetikou francúzskej barokovej hudby) mnoho spoločné so systematickým myslením, ktoré má sónický základ. A taktiež s kompozičnou technikou Clauda Debussyho, konkrétne so zameniteľnosťou, resp. totožnosťou horizontálnej a vertikálnej dimenzie tónového materiálu, u Debussyho vyplývajúcej z flexibilného využívania rôznych tónorodov (diatonických, chromatických, celotónových, oktatonických a pod.) a prechodov medzi nimi, ktoré sú akoby alternatívou k modulácii v harmonicko-funkčnom systéme. Melodická línia sa môže prevrátiť na akord a naopak – z hľadiska príslušnosti k tónorodu sú identické.

## Forma

*Dérive 1* je približne 8-minútová kompozícia pre šesť hudobníkov (flauta, klarinet in A, husle, violončelo, klavír a vibrafón) a dirigenta, napísaná v anglickom kúpeľnom meste Bath a venovaná hudobnému kritikovi a organizátorovi Williamovi Glockovi v roku 1984. Premiéru v nasledujúcom roku uskutočnil súbor London Sinfonietta pod vedením Olivera Knussena.

Forma je jednočastová a zo zvukovej stránky mimoriadne kontinuálna, takmer „tekutá“. Pri prvom, čisto sluchovom kontakte v tejto kontinuitu možno rozoznať tri kontrastné úseky. Forma by sa dala označiť ako A-B + kóda, pričom kóda čerpá materiál z úvodu skladby. Dalo by sa teda s veľkými úvodzovkami hovoriť o forme A-B-A', čo je samo osebe nielen ústupom z avantgardných pozícií, ale priam ich popretím.

Čo upúta pozornosť rovnako pri sluchovom kontakte, je výrazná prítomnosť prvkov „adaptovanej“ barokovej štylistiky: arpeggiá, trilkky, zádrže; neskôr, od taktu 27, basová línia a nad ňou nastupujúce kontrapunktické hlasy, čo pripomína princíp passacaglie. Skladba sa hrá s otvorenou oktavou A<sup>2</sup>-A<sup>1</sup> vďaka sostenuto pedálu (s nahlucho stlačenými klávesmi), klavír po celý čas jej trvania slúži ako rezonátor. Prvý tektonický úsek (taky 1–26) je postavený prakticky výhradne na arpeggiách, trilkoch a zádržiac, čo skladbu – aspoň na povrchovej úrovni – približuje k hudbe francúzskych clavecinistov, ale tiež k istej noblesnej dekoratívosti francúzskej hudby vôbec – Faurého, Chabrieru, Debussyho, Ravela...

## Zámerné obmedzenie

Zbežný pohľad do partitúry tiež prezrádza, že Boulez akoby zámerne rezignoval na široké spektrum možností tvarovania materiálu, aké sa v tom čase začalo ponúkať. Najviditeľnejšie je azda to, že tón sa u všetkých nástrojov tvorí tradičným spôsobom; žiadny náznak rozšírených techník hry či odchýlenia od diskretných tónových výšok v 12-tónovej rovnomernej teplote. Podobne konzervatívne pôsobí metroritmická stránka: partitúra je notovaná po celý čas v 4/4 takte, pričom komplexnosť rytmického členenia sa dosahuje dvoma odlišnými prístupmi: v prvom úseku skladby je to vďaka nepravidelnosti ozdobných skupiniek (de facto vykomponovaných arpeggií), ktoré nastupujú vždy na dobu, no počet drobných notičiek je veľmi rôznorodý; vo zvyšku skladby do hry vstupujú nepárne delenia dób – trioly, kvintoly, septoly a pod., čo je vcelku konvenčný spôsob metroritmického členenia v avantgardnej hudbe, rozvinutý už približne dve desaťročia predtým. Boulez akoby si cielene „zapchával uši“ pred výdobytkami Helmuta Lachenmanna, spektralistov či anglickej new complexity, v susedstve ktorých by mohla *Dérive 1* vyznievať ako pomerne regresívny počín, zameraný viac retrospektívne než na objavovanie nových teritórií.

## SACHER

Ako hlavného iniciátora hudobného diania a „generátor“ tónového materiálu môžeme v *Dérive 1* poľahky identifikovať klavír. Klavír predostiera v podobe ornamentálnych gest tóny, na ktoré zvyšné nástroje ansámbly iba reagujú – „umelo“ predlžujú ich rezonanciu pomocou chvejivých trilkov, tremola či frullata:

The image shows a page from a musical score for Pierre Boulez's *Dérive 1*. The score is for a six-piece ensemble: Flute, Clarinet in A, Violin, Viola, Vibraphone, and Piano. The tempo is marked 'Très lent, immobile (♩ = maximum 40)'. The score includes various musical notations such as arpeggios, trills, and dynamic markings. The piano part is particularly prominent, showing complex arpeggiated figures. The score is written for a 4/4 time signature.

PRÍKLAD 1

Spôčiatku môžeme vidieť, že tóny vyskytujúce sa v partoch flauty a huslí sú výlučne tie, ktoré už zazneli v klavíri. Nielen čo sa týka abstraktnej tónovej výšky, ale aj jej oktavovej polohy. Boulez teda pracuje s vopred stanoveným výberom tónov a s ich fixovanými oktavovými polohami. Pravdaže, nie celkom dogmaticky; napríklad tóny d a f sa tu vyskytnú hneď v dvoch polohách, ges enharmonicky ako fis o oktavu



→ nižšie. Opakovanie tónu je na rozdiel od klasickej dodekafónie dokonca preferované, rešpektuje sa však fixácia oktavových polôh. S výnimkou posledne menovanej skutočnosti je to rovnaký princíp, aký v kompozícii využíval Claude Debussy...

V nasledujúcich taktach vidíme analogickú situáciu, v klavíri sa zjavujú ďalšie tri akordické „motívy“, pričom rezonancie v ostatných nástrojoch (Boulez by možno na tomto mieste použil výraz „aura“) sa do istej miery môžu prekryvať, aby sa zabezpečila čo najhladšia plynulosť. Potom sa hudobný vývoj – skryte, len v „aure“ rezonancii ansámbly, nie v klavíri – vracia k východiskovej harmonickej konštelácii; až v takte 11 je materiál opäť „potvrdený“ aj v parte klavíra.

Eduardo Moguillansky vo svojej analýze *Dérive I* identifikuje dokonca šesť harmonických štruktúr a identifikuje ich spriaznenosť s hexachordom, ktorý je kryptogramom priezviska švajčiarskeho dirigenta Paula Sachera (eS-A-C-H-E-Re) a na ktorý Boulez skomponoval svoje slávne *Messagesquisse*. No vzhľadom na to, že prvé tri súzvyky v Moguillanského analýze tvoria súčasť jedinej ucelenej myšlienky a prakticky vždy vystupujú spoločne, postačí nám pre prehľadnosť pracovať len so štyrmi akordickými štruktúrami, ktoré Boulez v priebehu skladby v rôznom poradí strieda:

**Motív I:** d, a h, es<sup>1</sup>, b<sup>1</sup>, c<sup>2</sup>, e<sup>2</sup>, ges<sup>2</sup>, as<sup>2</sup>, f<sup>3</sup> (g, es<sup>1</sup>, f<sup>1</sup>, fis<sup>1</sup>, c<sup>2</sup>, d<sup>2</sup>)

**Motív II:** cis, d, fis, g, es<sup>1</sup>, fes<sup>1</sup>, (f<sup>1</sup>), as<sup>1</sup>, (heses<sup>1</sup>)

**Motív III:** H<sup>1</sup>, D, B, cis, es, a, (fis, g, b, c<sup>1</sup>, e<sup>1</sup>, f<sup>1</sup>, as<sup>1</sup>)

**Motív IV:** F, des, e, b, c<sup>1</sup>, es<sup>1</sup> (g, fis<sup>1</sup>, as<sup>1</sup>, a<sup>1</sup>, d<sup>2</sup>)

(Tóny v zátvorkách sú súčasťou figurácií nad „základnými“ akordmi klavíra.)

Pri fixovaní oktavových polôh je zjavné, že tónový materiál skladby po väčšinu času neprekročí hranicu trojčiarkovaného f (toto tabu si Boulez nesmel dovoli porušiť iba na troch miestach v taktach 47, 50 a 51, a to len o poltón a iba v krátkych rytmických hodnotách...), podobne sa väčšinou nebude pohybovať pod hranicou stanovenou kontra H v motíve III – a ak to aj urobí, ako napríklad v taktach 39–40, tak len diskretné, v dynamike nepresahujúcej hladinu *p–pp*. Tieto hranice vychádzajú z praktických príčin – f<sup>3</sup> je najvyšším tónom vibrafónu, malé cis, ktorým sa začína motív II, zasa najhlbším tónom klarinetu in A.

## Passacaglia?

V takte 27 dostáva priestor motív III, ktorý dosiaľ zaznel iba raz. V tomto momente zároveň nastáva najvýraznejší tektonický zlom v skladbe. Tónový materiál je tu predstretý v horizontálnej podobe, ako línia, ktorá vzhľadom na hlbokú polohu motívu nápadne evokuje kompozičný druh passacaglie. Tá je ako gesto v hudbe 20. storočia jasným odkazom na minulosť, odvolávaním sa na dejiny hudby – či už ako na záchytný bod vo víre neistoty a existenciálnej úzkosti (z takýchto odkazov na staré formy je vyskladaný Bergov *Wozzeck*), alebo ako forma paródie (passacaglia pri nástupe Nekrotzara v Ligetiho opere *Le Grand Macabre* parodujúca finále Beethovenovej *Eroiky*). U Bouleza nemožno hľadať podobný sémantický náboj, no to, že skutočne ide o gesto passacaglie, dosvedčujú aj zdvojenia tónov klavíra inými nástrojmi (nota bene pizzicato violončela), citeľný pravidelný pulz „na štyri“ a fakt, že basová linka tvorí podklad variačnej formy, že sa nad ňou budú odvíjať kontrapunktujúce hlasy. Presne to sa aj deje od taktu 30, keď klarinet dokončí svoj dlhý trilok a prednáša kontrapunktickú „protivetu“ nad líniou klavíra.

Od taktu 35 Boulez postupne začne uvoľňovať pravidlo fixácie oktavových polôh. Nie je to náhoda, pretože sa začína spomaľovať tempo a skladba dospieva k svojmu tektonickému vrcholu. Ten prichádza v takte 41 a vládne mu opäť materiál motívu I. Nad trilkami huslí a flauty sa odvíja kontrapunkt zostupujúcich línií zvyšných štyroch ná-

strojov. Tónová hustota je tu napriek najpomalšiemu tempu najvyššia, veľmi vysoká je aj rytmická komplexnosť. Mohli by sme hovoriť o niekoľkonásobnom menzurálnom kánone, čo je opäť odkaz na techniky starých majstrov:



PRIKLAD 2

Sonoristicky vrcholný labužnícky moment však prichádza o niekoľko taktov neskôr, keď vibrafón trilkuje v najvyššej polohe, presvetľovaný figuráciami flauty a klavíra a flažoletovým zvukom violončela. Akoby tanec okolo najvyššieho tónu f<sup>3</sup>... O čosi neskôr (polovica t. 46) nastupuje kóda, keď päť sprevádzajúcich nástrojov doslova „zamrzne“ na súzvyku odvodeného z materiálu motívu I. (Ide samozrejme o kryptogram mena SACHER.) Nachádzame sa teda v „repríze“ – a či skôr závere veľkej fúgy alebo ricercaru, hoci opäť vo veľmi metaforickej rovine. Klavír len potichu a útržkovito rekapituluje nahromadený materiál všetkých štyroch motívov...

## Od inovácie k renovácii

Čo teda zostalo pár desaťročí po radikálnych výzvach po nakreslení hrubej čiary za dovtedajšími dejinami? Nie, *Dérive I* nie je neobarok či skratkovitý návrat k bezpečným hodnotám minulosti. Je to skôr pokorné splynutie s veľtocom hudobných dejín kultúry, ktorá stvorila Pierra Bouleza a ktorej bol neoddeliteľnou súčasťou. Skúsenosť, ktorou si ako skladateľ a mysliteľ prešiel v avantgardnom období, sa však nestratila. Ostala ako prostriedok prehodnotenia pohľadov na dedičstvo vlastného kultúrneho milieua, a tým k jeho oživeniu. A ako prostriedok už nie vynachádzania nového umenia „z ničoho“, ale renovácie ideí, ktoré sa vyskytli u predchodcov, no zdá sa, že v nich ukrytý potenciál nemusel byť zďaleka vyčerpaný. ✕

### Literatúra:

BOULEZ, Pierre: *Dérive I. Partition*. Universal Edition UE 18 103.  
GOLDMAN, Jonathan: *Understanding Pierre Boulez's Anthèmes [1991]: 'Creating a Labyrinth out of Another Labyrinth'*. Montréal: Université de Montréal 2001.  
MOGUILLANSKY, Eduardo: *Continuidad y autodesarrollo en la música de Pierre Boulez. Un análisis de Dérive*. Universidad Católica Argentina.  
dostupné z: [http://www.eumus.edu.uy/eme/ensenanza//EP/2008/2008\\_c/documentos/Moguillansky\\_Continuidad.y.autodesarrollo.en.la.musica.de.Boulez.pdf](http://www.eumus.edu.uy/eme/ensenanza//EP/2008/2008_c/documentos/Moguillansky_Continuidad.y.autodesarrollo.en.la.musica.de.Boulez.pdf)  
ZAGORSKI, Marcus: *Kapitoly z estetiky seriálnej hudby*. Bratislava: Asociácia Corpus, NM CODE, 2017.

### Poznámky:

- 1 Podrobne túto problematiku rozoberá Marcus Zagorski v knihe *Kapitoly z estetiky seriálnej hudby*.
- 2 Upozorňuje na to Richard Taruskin vo svojej práci *Oxford History of Western Music V*.



(foto: A. Trizuljak)

# Kiril Stoyanov

## 1. tympanista Slovenskej filharmónie

### ■ Prečo Slovensko?

Na Slovensko som prišiel z Bulharska prvýkrát na súťaž New talent v rámci BHS, kde som sa dostal do finále. Cítil som sa tu veľmi príjemne a kvôli požičaniu bicích nástrojov som sa zoznámil s tympanistom Slovenskej filharmónie Petrom Kosorínom. On ma informoval o konkurze na tympanistu do Slovenskej filharmónie. Neváhal som a išiel som to skúsiť. Dnes tu žijem už osem rokov.

### ■ Čo bolo na začiatku náročné?

Zo začiatku bolo pre mňa asi najťažšie naučiť sa slovenské skloňovanie. (smiech)

### ■ Aké sú podmienky v Slovenskej filharmónii pre hráča na bicích nástrojoch?

Pred mojim pôsobením v Slovenskej filharmónii som hrával ako výpomoc v Sofijskej filharmónii, v Mozarteum Orchester Salzburg, v Mníchovskom komornom orchestri a ďalších telesách. Podmienky pre hráčov na bicích nástrojoch sú v Slovenskej filharmónii skvelé. Máme k dispozícii veľmi kvalitné nástroje, čo je pre hráčov kľúčové.

### ■ Ako s odstupom času hodnotíte rozhodnutie presťahovať sa na Slovensko, resp. stať sa hráčom Slovenskej filharmónie?

Som rád, že som sa takto rozhodol. Pôsobenie v Slovenskej filharmónii mi dáva možnosť stretávať sa a spolupracovať s rôznymi dirigentskými aj sólistickými osobnosťami z oblasti klasickej hudby. Zároveň mi bolo veľmi sympatické, ako ma prijali do orchestra moji kolegovia napriek tomu, že som z inej krajiny a potreboval som čas, kým sa tu usadím a naučím sa slovenský jazyk. Boli ku mne od začiatku veľmi priateľskí, čo nie je úplnou samozrejmosťou v iných orchestroch.

### ■ Čomu sa venujete popri hraní v orchestri?

Okrem hrania v Slovenskej filharmónii mám možnosť už niekoľko rokov pôsobiť ako lektor na kurzoch Slovenského mládežníckeho orchestra. Môžem tak sprostredkovať svoje profesionálne skúsenosti mladým hráčom, čo ma veľmi teší. Je to inšpiratívna práca, v ktorej vidím zmysel. Niekedy je veľmi vyčerpávajúca, ale súčasne mi dáva energiu. Som typom hudobníka, ktorý keď sa zahryzne do práce, neobmedzuje svoj pracovný čas. Keď je to potrebné, učím aj celý deň bez prestávok, alebo sám cvičím do neskorých večerných hodín.

Venujem sa aj iným žánrom, najmä jazzu, ktorý milujem. S kapelou Fats Jazz Band som absolvoval rôzne koncerty na Slovensku



Ako sólista so Slovenskou filharmóniou (foto: J. Lukáš)

a v zahraničí. Moje hudobné priateľstvo s Ladislavom Fančovičom vyústilo aj do ďalších medzinárodných spoluprác, napríklad do CD vo vydavateľstve Naxos, kde sme spolu s ďalšími zahraničnými hudobníkmi nahrávali tvorbu Alexandra Rahbariho. Súčasne hrám v komornom zoskupení so svojim priateľom a kolegom zo Slovenskej filharmónie Petrom Kosorínom, s ktorým sme absolvovali veľa detských koncertov v rámci juniorského cyklu Slovenskej filharmónie, ako sólisti sme s orchestrom Slovenskej filharmónie účinkovali v *Dvojkoncerte pre marimbu a vibrafón* od Emmanuela Séjourného. Momentálne komponujem novú skladbu pre duo, kde hrám v ne-

tradičnej zostave husle a marimba s huslistkou Luciou Harvanovou. Zároveň sa pripravujem na sólový koncert s Filharmóniou Salzburg, ktorý ma čaká v marci.

### ■ Akí sme?

Slovenskí hudobníci sa ku mne od môjho príchodu do Bratislavy správali veľmi milo a prijali ma bez predsudkov. Páči sa mi, že Slováci majú veľmi podobný humor a mentalitu ako bulharskí hudobníci. Skrátka, od začiatku som sa tu cítil ako doma.

### ■ Skúsenosti so slovenskou hudbou a hudobným životom?

Rád spomínam na viaceré umelecké spolupráce so slovenskými špičkovými hudobníkmi, napríklad na festival Konvergenzie. Riaditeľ festivalu, violončelista Jozef Lupták, ma pozval účinkovať na veľmi zaujímavom projekte Iva Bittová Folksongs, kde som si zahral spolu

s ďalšími vynikajúcimi hudobníkmi – s violistom Martinom Rumanom, klaviristom Vladislavom Šarišským a s Jozefom Luptákom. Účinkoval som na špičkových európskych festivaloch a môžem povedať, že Konvergenzie sú nielen z hudobnej, ale aj z organizačnej stránky festivalom na svetovej úrovni. Málokedy sa stáva, že si ľudia v rámci festivalu tak dobre umelecky i ľudsky sadnú, čo vytvára veľmi uvoľnenú a príjemnú atmosféru.

Môj záujem o slovenskú súčasnú hudbu ma priviedol k skladbe pre bicie nástroje od Ilju Zeljenku *Afro-Dita*. Je to mimoriadne zaujímavá skladba, ktorá by si podľa mňa zaslúžila byť v medzinárodnom povedomí hráčov na bicích nástrojoch. Mal som možnosť nastudovať ju len nedávno na komornom recitáli v Slovenskej filharmónii, kde som účinkoval s Luciou Harvanovou.

### ■ Slovensko ako prestupná stanica alebo cieľ?

Na Slovensku sa cítim veľmi dobre, takže do inej krajiny sa sťahovať v najbližšej budúcnosti nechystám. ✕

Pripravila Ľubica FORDINÁLOVÁ



# Obohatiť študentov o zázrak hudby...

P. Bubák preberá dar mestu Bardejov – busle B. Kélera, model od J. Stainera (foto: archív)

Mnohí pedagógovia svojím zameraním ďaleko prekračujú osnovy vyučovaných predmetov a dokážu u študentov prebudiť hlboký záujem o hudbu. PETER BUBÁK bol nesporne jedným z takých učiteľov na bardejovskom Gymnáziu Leonarda Stöckela. Výrazne ovplyvnil aj moje neskoršie rozhodnutie venovať sa hudbe. Popri fyzike a matematike vyučoval estetiku a roky pravidelne organizoval školské návštevy hudobnodramatických predstavení. Okrem spomínania na roky minulé sme sa rozprávali aj o jeho aktuálnych aktivitách súvisiacich s oživením hudobného odkazu bardejovského rodáka Bélu Kélera (1820–1882).

Pripravil Juraj ADAMUŠČIN

■ **Pochádzate z Komárna, rodiska Franza Lehára, mesta, kde sa koná medzinárodná operetná súťaž. Ako to ovplyvnilo váš hudobný vkus? Boli ste už v detstve obklopený hudbou?**

Za svoj vzťah k hudbe vďačím mame. Mala rada operetu a brávala nás s bratom na predstavenia do Budapešti. Nikdy nezabudnem na predstavenie Kálmánovej *Čardášovej princeznej* s Hanou Honthyovou a Marikou Némethovou, možno poslednými veľkými operetnými primadonami. Mal som veľké šťastie aj na výborné učiteľky hudby. Prvá, teta Ilonka Kóhalmi so mnou po povinných cvičeniach hrávala štvorročne úpravy Lehárových operiet, ale aj valčíky Bélu Kélera, čo bolo moje prvé stretnutie s týmto autorom. Môj brat Jozef sa časom venoval výtvarnému umeniu. Ja som pokračoval na hudobnej škole u pani

Irmy Vikartovskej. Kým teta Ilonka bola „melodička“, pani Irma cizelovala techniku. Musel som hrať Bacha.

■ **Pre študentov bardejovského Gymnázia Leonarda Stöckela ste ako učiteľ fyziky, matematiky a estetiky organizovali zájazdy na baletné, operné a operetné predstavenia prešovského a košického divadla. Ako vtedajší váš študent si spomínam, že pred každým takýmto predstavením ste sa snažili v rámci vyučovania pripraviť triedu na konkrétne titul rozprávaním a púšťaním hudobných ukážok. Bola to teda práca navyše...**

Hudobná či estetická výchova (kultúra a umenie) sú na stredných školách stále populárnymi. Často ich učia slovenčinári, ktorí ich využívajú na rozšírenie učiva z literatúry. Učebnice sú úplne nevyhovujúce. Študent je

však duša vnímavá a veľmi rafinovaná. Preto som často obetoval skúšanie na fyzike a približoval som študentom vybrané predstavenie či koncert, podobne ako to robili moje vzácné učiteľky. Neskôr som učil i hodiny umenia a kultúry, kde bol už väčší priestor na prípravu aj následný rozbor. Všetko, čo som vedel o hudbe, som sa snažil rozdať každému, kto to prijal. Dostal som do daru schopnosť vnímať hudbu a chcel som toto šťastie dopriať aj ostatným. Ak sa mi podarilo poodhaliť študentom tento krásny svet a obohatiť ich život o zázrak hudby, som rád a nežil som zbytočne.

■ **Vo vašom živote sa teda neustále prelínajú exaktné vedy s hudbou. Vnímáte v týchto dvoch svetoch nejaké objektívne prieniky, spoločné prvky?**

Po ukončení štúdia fyziky na UPJŠ v Bratislave som uvažoval o štúdiu hudobnej vedy. Jeden múdry pán mi poradil, aby som to nerobil: „Fyzika ťa bude živiť a hudba ti bude koníčkikom.“ Kým racionálna fyzika ma živila, hudba bola akýmsi emocionálnym doplnkom. Vieme, že aj sám Albert Einstein hrával často i verejne na svojich husliach Mozarta... Hudba a fyzika sa dopĺňajú ako brat a sestra. Hudobné zvuky vznikajú chvením strún, blán, dosiek, tyčí či ľudských hlasoviek, no rezonancia a šírenie zvuku v látkovom prostredí nie sú bez emócií kompletnou hudbou. Bez emócií by to boli len generátory zvuku. Na lepšie pochopenie pojmu zrýchlenie možno použiť Straussov valčík *Akcelerácie* op. 234, v termodynamike môže zaznieť rýchla polka *Perpetuum mobile* op. 257, pri Keplerových zákonoch si študenti vypočuli cyklus Gustava Holsta *Planéty*, či valčík *Hudba sfér* op. 235 Josefa Straussa...

■ **Ako vyzerajú vaše dnešné výlety za hudbou? A aké boli pred začiatkom krízy?**

„Inter arma silent Musae“, napísal Cícero. Inter Covid silent Musae, znie aktualizácia. Covid je vlastne (biologická) vojna, ktorá úplne ničí živé umenie. No ak nemáte operu a koncert, máte ČT art. V prestávke medzi dvomi vlnami covidu som výnimočne stihol premiéru *Lovcov perál* v Liberci.

Vždy som rád cestoval za operou hlavne do Talianska. Absolvoval som niekoľko ročníkov Rossini Opera Festivalu v Pesare. Tu som sa prvýkrát zaoberal myšlienkou obnoviť zabudnutú tvorbu Bélu Kélera. Ako učiteľ som počas letných prázdnin viackrát navštívil aj arénu Sferisterio v Macerate, pucciniovský Festival v Torre del lago alebo festival v Arena di Verona. Vo Viedni a v Budapešti som videl *Prsteň Nibelungov* a postupne kompletnú tvorbu Richarda Wagnera. Rád si spomínam aj na *Luskáčika* a *Spiacu krásavicu* v Mariinskom divadle či Halévyho *Židovku* v Michailkovskom divadle v Petrohrade. Nechýbajú opery Smetanu, Dvořáka, Janáčka či Martinů na českých scénach.

■ **Aká bola vaša cesta od prvých Kélerových valčíkov u učiteľky klavíra až po vaše súčasné aktivity spojené s oživovaním Kéle-**

### rovho hudobného odkazu na čele festivalu Kultúrne leto Bélu Kélera?

Rozhodujúcim impulzom bola relácia viedenského rádia Lieben Sie Klassik, kde som pri prezentácii súčasných rodiny Straussovcov počul Kélerov valčík *Na krásnom Rýne spomínam na teba*. V roku 1989 som začal systematicky študovať Kélerovu pozostalosť v Šarišskom múzeu. Zaujala ma listina podpísaná Franzom von Suppé, ktorou potvrdzuje, že Béla Kéler bol deväť rokov prvým huslistom orchestra Theater an der Wien. V archíve som objavil množstvo ďalších dokumentov a rukopisov Kélerových skladieb. Rýchlo som pochopil, že je to autor európskeho významu. Testamentom odkázal svoju pozostalosť Bardejovu a nezaslúži si, aby jeho partitúry ležali ďalej v archíve. Postupne som kratšie skladby kopíroval, noty odnášal prvej huslistke Prešovského salónneho orchestra Svetlane Berišovej a orchestr ich zaraďoval do repertoáru promenádnych koncertov v Bardejovských Kúpeľoch.

jeho skladby ochotní naštudovať. Mnohí aj sľubia, ale viac sa neozvú. Raz mi jeden výborný huslista povedal: „Je to krásna skladba, ale kde ju budem hrať okrem vášho festivalu?“ Podobne je to i s orchestrami... Hlavným problémom festivalu je, že mesto nemá dôstojný

*„Inter arma silent Musae“, napísal Cicero.  
Inter Covid silent Musae, znie aktualizácia.  
Covid je vlastne (biologická) vojna, ktorá  
úplne ničí živé umenie. No ak nemáte operu  
a koncert, máte ČT art.*

priestor s koncertným krídlom. Preto sme odkázani na leto a hudobné produkcie sa konajú v exteriéroch (námestie, fontána, park, kolónáda v kúpeľoch) alebo v chrámoch či v synagóge. Kélerova hudba je vo väčšine prípadov komponovaná pre kúpeľné promenády, lenže už menej sa hodí do chrámov. Problémom

Už desať rokov sa snažím o uvedenie Kélerových hudobných obrazov pre tenor, zbor, symfonický orchestr a recitátora pod názvom *Karpaty*, ktoré Kéler premiéroval v Hamburgu v roku 1854. Skladba sa zachovala v rukopise a vďaka podpore FPU mohol

P. Burdych pripraviť notový materiál na novodobé uvedenie. Vďaka záujmu dirigenta Adriána Kokoša malo byť jej uvedenie Symfonickým orchestrom Slovenského rozhlasu vrcholom osláv dvestoročnice narodenia autora. Po viacerých odkladoch by skladba mala zaznieť v júni

2021. Veľkým úspechom bolo uvedenie Kélerovej *Spomienky na Bardejov op. 31* Slovenskou filharmóniou, ako i SOSR v Bratislave. Ďalšie jeho skladby má na repertoári Metropolitný orchestr Bratislava.

V rodnom dome skladateľa na Radničnom námestí by sme chceli zriadiť múzeum hudby,



Koncert orchestra Dunakeszi na kolonáde v Bardejovských Kúpeľoch (foto: J. M. Marhulík)

Vtedajší riaditeľ oddelenia kultúry mesta Bardejov Ján Marhulík vypracoval projekt a v roku 2010, v roku 190. výročia narodenia skladateľa, sme v spolupráci s mestom rozbehli prvé Kultúrne leto Bélu Kélera. Veľkou oporou mi bola profesorka Irena Medňanská z Prešovskej univerzity, vďaka ktorej vyšlo prvé CD pod názvom *Spomienka na Bardejov*. Rozhodujúcim prínosom sa stal husľový virtuóz Pavel Burdych s manželkou klaviristkou Zuzanou Berešovou, s ktorými sme založili spoločnosť Bélu Kélera s cieľom oživovať tvorbu nášho rodáka.

### ■ Na aké problémy narádzate pri organizovaní kélerovského festivalu?

Kedže Kélerova hudba je pre väčšinu umelcov stále neznáma, musím nájsť takých, ktorí sú

sú aj finančné prostriedky, ktoré získavame z FPU a z podpory mesta, čo však len čiastočne stačí na krytie nákladov na orchestrálne koncerty. Zatiaľ nemáme stálych sponzorov. Lepšie sa nám v tomto smere spolupracuje so zahraničnými orchestrami. Minulé leto mali v Bardejove vystúpiť Symfonický orchestr Dunakeszi z Maďarska či Malokarpatská filharmónia z poľského Rzeszowa. Oba koncerty však boli pre pandémiu odložené na neurčito, podobne ako štyri ďalšie domáce komorné koncerty, dva koncerty v Bratislave a jeden koncert v Budapešti.

### ■ Vaše aktivity teda siahajú ďaleko za hranice Bardejova. Čo je pre vás zatiaľ najväčším úspechom a čo by ste ešte rád dosiahli?

kde by bola trvalá expozícia najzaujímavejších materiálov z bohatej a zatiaľ neznámej hudobnej histórie Bardejova. Podstatná časť by bola venovaná Kélerovej pozostalosti.

### ■ Doma máte pianino. Hrávate na ňom?

Je to pianino, ktoré sme dostali s bratom od rodičov ako deti. Ako učiteľ gymnázia som viedol aj krúžok komornej hry, a tak som potreboval cvičiť, aby som mohol korepetovať. Moji študenti vystupovali na školských slávnostiach. Prehrávam si na ňom aj Kélerove klavírne úpravy skladieb, ktoré neskôr zaraďujem na repertoár koncertov. Niekedy si zahrám Chopinove mazúrky či Griegove romantické kusy... Hudba je neoddeliteľnou súčasťou môjho života, dáva mu zmysel a robí ho krajším. ✕



V Hudobnom centre vyšla revidovaná **METODIKA HRY NA HUSLIACH** Viliama Koříneka (1915–2006), zaniateného propagátora tzv. Ševčíkovej metódy u nás. Z knihy prinášame autorovu prednášku z r. 1995, v ktorej objasňuje svoj postoj ku slávnej, ale často nesprávne pochopenej, a preto aj kontroverzne vnímanej metóde výuky husľovej hry.

## Viliam Kořínek Vznik mojich metodických prác

Pochádzam z veľkej rodiny ševčíkovcov a za túto príslušnosť sa na mňa v poslednom období totalit vztahovalo vylúčenie z dobrej pedagogickej spoločnosti. Začalo sa totiž s presadzovaním jedinej správnej metódy práce – čo som ja, naopak, nepovažoval za úplne správne. Nech je metóda práce akokoľvek dobrá, ba najnovšia, aj tá starne, povedzme, raz bude dospeljšia a samojediná by sa mohla cítiť osamelá, bez patričných prípadných impulzov zvonku. To som mal na mysli, keď som na dlhší čas dobrovoľne odišiel z Konzervatória. Že sa toto vylúčenie z tej dobrej spoločnosti bralo vážne, dokazuje žiak, ktorý sa u mňa chcel pripraviť na konzervatoriálne štúdium. Rodič tohto žiaka bol pritom vyzvaný, aby sa preukázal papierom, že u mňa neštudoval. Takáto skutočnosť sa dotkne slabšej náture, ja som, naopak, študoval najnovšie metodické diela, kde sa len dalo, ba dokonca som študoval najnovšie propagandistické heslá, odsudzujúce nanajvýš škodlivú metódu vedecky podloženými argumentmi.

Nechcem vás unavovať výpočtom všetkých nezmyslov, pripísaných tzv. Ševčíkovej metóde. Spomeniem tu jeden zo Ševčíkových hriechov. Ševčík, ako sa iste mnohí z vás dopyčuli, preferoval franko-belgickú sláčikovú školu. Pozor! Teraz to príde. Ševčík vraj žiadal podľa slov vyčítaných z jednej metodickéj poučky držať sláčik všetkými prstami. Toto nezmyselné tvrdenie vďačí za svoj vznik skutočne len malému nedorozumeniu. Nahraďte slovo držať slovom položiť. Vzniká pravdivá verzia: Ševčíkova metóda predpisovala polohovanie všetkých prstov na sláčik. Na lepšie porozumenie pre toho, kto to vtedy napísal: keď si sadnem na stôl, ani zďaleka ho ešte nedržím. Takto by som mohol pokračovať a vysvetľovať ďalšie zásadné bludy, ktoré sa šírili aj šíria. Nechcem to rozvádzať – ak niekto má pochybnosti o výsledkoch stáročných empirických skúseností, má tieto pochybnosti podložené najnovším vedeckým výskumom a stojím mu za debatou, tak som k dispozícii. Ako vieme, všetky možné vedecké výskumy len potvrdzujú vývoj, akým sa ubera cesta k nástrojovej virtuoze. Ševčíkova škola, viedenská Ševčíkovská Virtuosenfabrik, bola pre technickú zdatnosť svojich absolventov kedysi kritizovaná a v určitých kruhoch odsudzovaná. Ako sa to len priechi rozumu! Museli to byť ozajstné Tantalo-ve muky, akými prešli (a že vôbec prešli) svetoví huslisti vychovávaní Ševčíkom. Nenapadá vás, že niektorí tzv. Ševčíkovi nasledovníci

jeho učeniu dosť nerozumeli, ale svoje výmysly podsúvali Ševčíkovi ako kukučka podsúva svoje vajčka iným vtákom?

Keď už som pri tomto upratovaní, ďalší slogan: Ševčíkova metóda ničí žiakovu muzikalitu. Ako starý obyvateľ Bratislavy mám jeden zásadný protiargument. Traja vynikajúci dirigenti pôsobiaci v Bratislave boli huslistami a žiakmi Otakara Ševčíka. Boli to Milan Zuna, Karel Stupka a Václav Talich. Nepriechi sa spomenuté tvrdenie zdravému rozumu? Tento argument by naopak mohol umlčať toho, kto tak rozmýšľa. Ševčík bol našim, viem, že to môžem aj v dnešnej politickej konštelácii povedať, najúspešnejším a svetovým pedagógom. Poznáte okrem seba niekoho lepšieho? Jeho práce zanechali huslistickému svetu dedičstvo, ktoré využíval skvelý Schneiderhan, Zino Francescatti, Erika Morini, uznal ho ešte za života Ševčíka Flesch, s rešpektom o ňom hovoril Menuhin a jeho analytické práce uznával David Oistrach. Len úzkoprsá dušička ho môže haniť. My, ktorí sme prišli po Ševčíkovi, sme nemali napriek nemalému počtu zachovaných diel tú schopnosť, aby sme sa len zlomkom dopracovali k jeho výsledkom. Škoda je, že sa medzi nami nájdu ľudia, ktorí nesprávnou argumentáciou a hlavne nepochopením jeho veľkosti znižujú jeho zásluhy. Ševčíkovou zásluhou sme sa totiž na čas ocitli vo svete na špici. Akí sme len ľudia! Mám ten dojem, že Ševčík nevedel, čo vieme dnes – napríklad o pristáti ľudí na Mesiaci. O koľko sme my len múdrejší. Osobne by som každého tzv. ševčíkovca ľutoval, ak by nerozumel samostatne a neosvojoval si nové poznatky. Keby Ševčík ešte žil, určite by mu bol príkladom.

Ako bodku k pred chvíľou spomenutému držaniu sláčika: V rokoch 1940 až 1945 som bol členom Symfonického orchestra FOK. Jeden z jeho vynikajúcich huslistov bol absolventom viedenskej vysokej školy Ševčíkovej menom Valler. Tento kolega mi potvrdil, že Ševčík žiadal polohovanie palca na sláčik pred výbežkom žabky. Teda to, čo sa dnes pripisuje vynikajúcemu moskovskému pedagógovi Jankelevičovi. Spomenutý pedagóg má ináč všetky moje sympatie už aj preto, ako pravdivo hodnotil dejinný vývoj husľovej hry.

Myslím si, že je načase vrátiť sa k mojej publikačnej činnosti. V rokoch, ktoré sa mi zdajú relatívne blízke, no v skutočnosti je to úplný pravek, po druhej svetovej vojne som prišiel ako novopečený absolvent Majstrovej školy

pražského konzervatória naspäť do Bratislavy, netušiac, aké bludy zasejem na poli slovenskej husľovej pedagogiky svojimi slovami, hrou či publikáciami. Priležitosť zamiešať sa do rodiny slovenských pedagógov mi dal dávny spolužiak na Hudobnej a dramatickej akadémii a dobrý priateľ Ladislav Hrdina, ktorý viedol hudobnú školu na Dibrovom námestí. Tam som sa oboznámil so všetkými možnými problémami, s akými sa stretali učitelia nasadení a určení učiť podľa Ševčíkovej školy op. 6 pre začiatočníkov. Učiť podľa Ševčíkovej školy – to som sa dovŕpil až neskôr – sa nerovnilo učiť Ševčíkovou metódou. Po dvoch rokoch učenia – to učenie by som nahradil priliehavším slovom, tápanie – som sa rozhodol zo školy odísť a zamyslieť sa nad tým, čo som tam zažil. Boj rôznych škôl, myslím husľových, o oficiálne miesto v osnovách vyhrala vtedy spomínaná Ševčíkova škola proti školám napríklad Nademlynského, Maláta, Hohmana atď. Osobne a bez mučenia sa priznávam, že jej obsah, skôr obraz, mi nebol veľmi sympatický a blízky. Ako žiak, ktorý ňou nebol vychovávaný, som v nej už na prvý pohľad videl priveľa celých a polových nôt, teda vizuálne mi nevyhovovala. Nemal som pri tomto zbežnom hodnotení pravdu, ako to bývalo často, lebo môj pohľad bol jednostranný. Iba neskôr, keď som sa sám pokúsil o napísanie vlastnej husľovej školy, som zistil geniálne usporiadanie týchto celých a polových nôt. Uvedomoval som si náročnosť jej použitia pri vyučovanom procese, a tým do určitej miery jednostrannosť jej použitia pre výchovu detí, ktoré svojím talentom ani nesmerovali k hudobne-profesionálnym výšinám. Je to škola odborná, a preto, žiaľ, jednostranná. Podľa mňa s prospechom podľa nej môže učiť len odborník. Je to geniálna koncepcia, ktorá si žiada takmer kongeniálny výklad. V pomeroch, v akých sa v priemere pohybovala kvalita učiteľov, vznikol stav neutešený. Výhľad do budúcnosti – pochmúrny. Kde vziať odborníkov, ktorí by dokázali využiť príkazy dané školou? Chybou školy bola fakticky jej úplná odbornosť. Ako sa dostať ku kvalite, ktorá bola v tejto doslova tajničke ukrytá? Rozdelením látky na ľahšie stráviteľné sústa? Čím viac sa niečo spomaľuje, tým náročnejšie sa prejavuje detail. Nie pomalým cvičením sa huslista naučí hrať napríklad čisto, ale len aktiváciou školeného sluchu plus pomalou hrou. Často prehliadaný detail. Tak sa stala Ševčíkova husľová škola často trápením pre učiteľa aj žiaka. Neprínášala očakávané výsledky. Koľko nepochopenia základných princípov ničilo činnosť husľovej techniky. Pomenovanie moderné: pohybového hracieho aparátu. Dnešní tzv. „aparátnici“ sa, žiaľ, často dopúšťajú opacných chýb. Kvôli samému aparátu, ktorý skúmajú – isteže, nie sami, na to treba skôr vedeckých pracovníkov ako pedagógov –, prichádzajú zložitými postupmi k pravdám, ktoré dobrým pedagógom ponúkajú dlhý empirický vývoj. Nemyslite si, že si

nevážim výsledky vedeckých právd. Škoda len, že vedecký vývoj napreduje dnes tak závatne rýchlo, že to, čo bolo včera pravdou, dnes už pravdou nemusí byť – ale možno, preboha, zajtra zasa bude! Verím len, že umenie – aj pedagogika by mala byť umením – je oproti vede v určitom predstihu. Viem, že tak môže rozmýšľať len muzikant. Ale k veci.

Pri vyučovaní podľa Ševčíkovej školy, ktorú som určite tiež kongeniálne neprenášal na svoje obete-žiakov, som zistil, že školiteľ ani škola sa nesmú tváriť iba prisne odborne, ale poskytovať aj určitý zábavno-pedagogický prvok žiakom, ktorí navyše nie všetci mali splnené určité parametre nadania. Tu musím prestať na chvíľu v rozmotávaní príčin neúspechov a venovať sa dôležitej činnosti nadriadených inštitúcií. Týka sa osnov a ich

Talent má vždy svoju cenu. Začalo sa uvažovať o rozdelení výchovy talentov a riešením sa zdali byť talentové školy. Ako sa to dnes rieši, to poznáte, nebudem vás tým unavovať. Dôležité je vrátiť sa k téme.

Po dvoch rokoch na škole som začal uvažovať o doplnkovom materiáli k Ševčíkovej škole pre školenie žiakov-začiatocníkov. Paradoxným sa zdá, aký materiál a námet som si preto zvolil. (Že to nebol úplný paradox, si začínam sám uvedomovať dnes na predĺženom konci svojej pedagogickej dráhy.) Titul môjho prvého diela bol *Cvičenie stupníc a rozložených akordov* – teda ďalšie polové a celé noty a niečo medzi tým? Je to zdanlivo tak. Už vtedy, ako aj dnes, ma škrela určitá povrchná neodborná práca. Ide mi o spôsoby chápania rytmu, intonácie a artikulácie. Všetko je to ma-

téria, z ktorej tak umne a cieľavedome vkladal svoje komplikované hudobné predstavy do hudby Jaroslav Kocian. Na čo mi bol môj absolútny sluch, keď som ho funkčne nevyužíval na stváranie hudby? Odchovanec „suchého“ Ševčíka, ktorý vyžadoval spomalené tempá v baroku a klasike, keď ja som chcel hrať len rýchlo, virtuózne? Ďalší paradox. Ševčíkov naslovovatý odchovanec sa nezaujímal o techniku, ale o hudbu. Učil ma bez použitia kadejakých vzorcov hrať intonačne čisto a pritom ma nemeselo pomýliť, že jeden a ten istý tón musel byť hraný trikrát intonačne inak len preto, aby bol absolútne čisto hraný. Musel som prejsť rytmicko-artikulačným peklom, aby som začal chápať samú podstatu hudobnej tvorby. Vari najsmutnejším konštatovaním asi pre mnohých ľudí by bolo, že mi napríklad nenechal ani takú

V. Kořínek (foto: archív)

prerábania. Akým len všeliekom boli meniace sa osnovy, ktoré museli vyhovieť rozmáhajúcemu sa počtu hudobných učilišť a ich narastajúcemu počtu žiakov. Množstvo žiakov malo diametrálne sa rozchádzajúce následky. Zvýšený počet priniesol väčší výskyt talentov pri automaticky sa znižujúcej úrovni podprie-merne talentovaných detí. Samozrejme, že pre činnosť škôl bolo dôležité množstvo, nie kvalita. Takýto stav si žiadal neustále znižovanie náročnosti na žiaka, materiál, ktorý by stihli zvládnuť aj tí najmenej nadaní. Samozrejme, že sa vynárala otázka podchytenia talentu.

dôležitú vec, akou je držanie palca ľavej ruky. Odbil to nanajvýš povrchným konštatovaním, že on držal palec ináč. Čo na to povie dnešný moderný pedagóg, nezaťažený Ševčíkovými vraj neoblomnými zásadami držania ľavej ruky, ktorý nemôže veriť v úspešné napredovanie žiaka, kým tento nemá palec umiestnený v jedine správnej, a preto nezmeniteľnej polohe. Úbohý Ševčíkov odchovanec – kakoj chaos pri toľkej voľnosti už len držania palca! Palec, teda môj, zostal tam, kde som ho aj mal a ešte vždy mám. Vrcholom oboznamovania sa so Ševčíkovou metódou bolo muzicirova-

nie, a nie prstový dril. Kocianovým heslom bolo: Aj stupnica musí byť hudbou. Preto som ako prvé dielo napísal *Cvičenie stupníc a rozložených akordov*. Postupne vznikli tri zväzky, od stupníc jednooktávových až po štvoroktávové, vrátane štúdií všetkých dvojhmatov. Akým som tápavým typom pedagóga, ktorý nikdy nedisponoval tvrdými neoblomnými zásadami, vyplýva z toho, že pri troch reinkarnáciách publikácie som stupnice vždy prepracoval namiesto toho, aby som ich pohodlnejšie jednoducho opisoval. Vznikali teda vždy v novej podobe. Ak by som dostal príležitosť vydať stupnice znovu, neváhal by som ich zasa pretvoriť – aj keď možno k horšiemu.

A tak sa pomaly, ale isto dostávam k ďalšej svojej práci. Už samotný názov prezrádza, o čo mi išlo: *Melodické etudy*. Keďže Ševčíkova metóda použila tzv. poltónový systém, bolo potrebné napísať etudy tým istým systémom. Pre informáciu, tento systém vytvára hmatové masky. Dostal som sa k rúhavému termínu absolútnych vyznávačov kinestetickkej svalovej uvoľnenosti. Mali by si len uvedomiť, že hmatová maska je zachytená momentka, je len zachytením technického detailu podoby. Nie je to zmrazený tvrdý hmat. Pri práci na etudách som mal skutočne jednoduchú robotu v tom, že som svojím nie vrozeným ostrovtipom pochopil, že výslednicou hmatových masiek sú stupnice. No a zo stupníc už každé dieťa usmolí melódiu. Vznikli teda etudy z jednooktávových a dvojkávových stupníc. Dokopy je ich, myslím, 64. Každý, kto tieto etudy pozná, zistí, že som ako základný stavebný materiál používal vo zvýšenej miere rytmus. Tým kontrastovali s o niečo náročnejšími etudami Wohlfarta. Tento rytmický charakter kvitovala s uznaním aj moskovská huslistka Galina Barinová. Zostal som verný aj Kocianovmu „spleenu“, že je dôležité od samých začiatkov pestovať správnu artikuláciu, ináč povedané, hudobnú reč. Na zakončenie tejto spršky etud, veď sa musí dať vybrať priliehavá pre každého žiaka, som doplnil výcvik prvej polohy ďalším dielom s názvom *Prednesové etudy*. Na toto technicky aj interpretačne náročnejšie dielo mohol stačiť iba výber z tých lepších žiakov, teda medzi povolanými len málo vyvolených. Ich pendantom sú etudy Kayserove. Just tieto moje etudy si obľúbila akási naša kanadská kolegyňa, učiteľka huslí. Nevie, ako sa k nim dostala. Dosť na tom, že má manžela zaoberajúceho sa vydavateľskou činnosťou. Prebudilo to v ňom obchodného ducha, a tak sa už dlhší čas zaoberá teoreticky uskutočňovaním vydávania mojich skladieb. Nechávam túto snahu na vykvasenie – možnože z toho bude víno, možno ocot, také prosté je to.

Keďže je Slovensko, priliehavejšie, slovenský ľud, známy bohatou tvorbou ľudových piesní a ťažký život nútil predkov tvoriť piesne v mnohých molových, teda truchlivých tóninách, mal som ich na výber nepreberné hromady. Ako len nám môžu tieto naše smutné piesne závidieť Nemci, lepšie situovaní nielen dnes, ale aj v dobe zrodu piesne. Molové pie-





→ seň môžu vyvážiť zlatom. Treba v tom vidieť vyrovnávajúci prst Prozreteľnosti – či sa mýlim? Vydal som teda dva zväzky slovenských ľudových piesní. Prvý z nich sa volá *priliehavo Spievajte husličky*. Tie môžu hrať aj tí najmenší, keďže som v oboch zväzkoch k piesňam dopísal sprievodné druhé husle. Druhý zväzok 60 ľudových piesní už má náročnejšie parametre v druhých husliach. Huslisti, čo hrajú vo veľkých orchestroch druhé husle, by mali kvitovať, že existujú skladatelia, ktorí si viac vážia druhých huslistov ako prvých. Tieto skladateľské výnimky však iba potvrdzujú pravidlo. Všetky piesne, ako inak, sú zadené do týchto hmatových masiek. Postupne nasledovali nové diela s pedagogickým zamieraním – *Tri variácie pre husle a klavír* a *Prvý prednes pre husle a klavír*. Všetky menované sú včleniteľné do žiakom spoznaných hmatových masiek, ľudskejšie povedané, do hmatových znalostí žiaka-začiatočníka.

S jedlom vraj rastie chuť, a tak som pokračoval v práci, a to nielen na vlastnom, ale aj na cudzom. Typicky ľudská zisťnosť. Začal som totiž pracovať na revíziách. Za obeť mi padli svetoví autori hitov a bestsellerov, ktoré sa v našich končinách už dlhé roky nedali kúpiť. Revidoval som teda. Neurobil som to úplne povrchno, ako by sa zdalo ľuďom, čo ma poznajú, naopak – do revízií som často začlenil nácvikové spôsoby, nie v snahe vnútiť ich učiteľovi, ale v snahe uľahčiť mu prácu. Vyšli etudy, z ktorých menujem tieto: Wohlfart, Kayser, Kreutzer, Mazas 1. a 2. zošit, Campagnoli, Rode, Fiorillo, Alard, Dancla, Dont op. 37 a op. 35 a Gaviniés. Pokúšal som sa uplatniť postupne progresívne a modernejšie prstoklady, primerané však technickej vyspelosti každého stupňa, napríklad pokúsil som sa poľudštiť prísneho Kreutera kadejakými artikuláciami a dynamickými doplnkami, berúc do úvahy vždy slová už citované: aj stupnica musí byť hudbou. S porozumením niektorých kolegyň a kolegov sa stretli moje prstokladové úpravy Campagnoliho *Prelúdií*, umožňujúcimi hladšie, muzikálnejšie zvládnuť nástrahy dvojhlasnej a akordickej hry tohto vynikajúceho skladateľa pre husle. Keď som sa po rokoch vrátil vďaka výzve mne blízkej kolegyne a kolegu na konzervatórium, zbadal som s poľutovaním – tak mi treba, nemal som vymýšľať a písať –, že niektoré prstoklady, ktoré som zmenil kvôli technicky vycibrenejšej hre, sa obišli nie lepším technickým riešením prstokladu, ale ponechaním starého prstokladu a vsunutím väčšej či menšej umelej alebo nebodaj umeleckej pauzy. Vidíte, že si ešte stále neviem odpustiť nevhodné štipľavé poznámky. Určite k obľúbenosti človeka neprispievajú. Na svoju obhajobu musím uviesť, že veľkorysýť v obchádzaní zápisu autora nebola nikdy mojou silnou stránkou. Ak niekto cíti zvedavosť, rád mu ukážem, čo mám na mysli. Že ma niekto úplne nepochopí, to mu nemôžem zazlievať, veď koľko géniov nenašlo pochopenie. Takto budem mať s nimi aj dačo spoločné.

Už som raz povedal, pamätáte si, že s jedlom rastie chuť. I pustil som sa čulo do revidovania nielen starých bezbranných autorov, akými sú Bach, Telemann, Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Weber, Paganini a ďalší, ale aj do revidovania autorov našich súčasných. Neprinieslo mi to fiasco, ako by sa dalo predpokladať, naopak, niektoré vzácne skladby mi boli venované. Rád menujem aspoň týchto: Tibora Frešu, Tadeáša Salvu a Juraja Tandlera. V blahej domnienke, že súčasní autori mnou šikovne kamuflovaní nebadane prejdú bdelymi ušami našich učiteľov a do povedomia žiakov, som sa sklamal. Napriek tomu, že som sa tváril nevinne, akýmsi siedmym zmyslom zbadali, že som predsa len vlkom v baranom kožucho. Žeby bol na príčine ten zdravý sedliacky rozum našich predkov? Vnútiť našincovi cudzie je asi ľahšie ako niečo vlastné.

A tak som sa v zásade nepoučený vrhol do ďalšej vlastnej tvorby, takpovediac z vlastnej kuchyne. Vznikli *Štúdie pre rozcvičovanie huslistov*. Napriek poučeniam a chýrom, že niektorí pedagógovia žiadajú od žiakov, aby hrali bez rozohrávania, počul som z blízokych prameňov, že Váša Příhoda sa pred hraním rozklopkával, aby sa prípadne nerozklopkal ako našinec – na pódiu. Inak som bol sám prítomný pri rozohrávaní sa Leonida Kogana v Montreaux. Búšil vtedy prstami do hmatníka, že ho mohol rozbiť. Proste – proti všetkým predpisom kinestézy. No vráťam sa nazad k svojmu predsavzatiu. Odkiaľ sa ten nápad vzal? Z vypozerovania vlastných nedostatočností a následnej snahy odstraňovania vlastných chýb. Majúc pred očami a hlavne pred ušami neomylné výkony Vášu Příhodu, snažil som sa kadejakými rafinovanými cvičeniami trocha sa k tej dokonalosti priblížiť. Že som napokon tú neomylnosť prenechal Příhodovi, neznamená, že som nemal maximálnu snahu. Poddal som sa napokon „rčeniu“ – prepáčte mi to cudzie slovo – mýliť sa je ľudské. S týmto upokojujúcim heslom v podtexte som predsa len napísal zbierku technických cvičení, ktorú vyzdvihol v poslednom svojom vystúpení profesor Jelínek, keďže je mojím priateľom.

Skoro ma upokojilo, keď som si v jednom konzervatóriálnom metodickom liste prečítal, že naši predkovia neboli takí nároční na dokonalé technické parametre ako my, veľkí potomkovia. Len aby sme sa nedopatrením nedopátrali, že to tak nie je. Nahrávky počnúc Sarasatem cez Joachima po Auera mi to zatiaľ vyvracajú. Badať možno akurát zmenu v hudobnom podaní. No myslíte si, že hudobné podanie, ktoré dnes pokladáme za vrchol vkusu, bude platiť o niekoľko desaťročí? Som vcelku rád, že som sa do tých štúdií na rozcvičovanie pustil. Napokon sa priznávam, že som musel. Nabádala ma k tomu určitá „trvalejšia“ technická indispozícia, ktorá sa prejavovala pri úskaliach ťažkých orchestrálnych partov. Na vysvetlenie i prítlmenie výčítiek o nedostatočnosti mojich technických schopností z autentických prameňov viem, že aj niektorí svetoví huslisti mali pred niektorými miestami

mi tutti-hry podobný rešpekt ako ja. Tento sa, samozrejme, prejaví len u toho jedinca, ktorý to myslí s tým zahraním smrteľne vážne. O spomenutej indispozícii, ale aj o dispozícii, sa zvedavý huslista môže dočítať v texte k štúdiám.

Z akéhosi ošiaľu raz vydali desaťtisíc exemplárov tohto diela. Iste si viete živo predstaviť, čo to pre naše, vtedy československé odbytsko znamenalo. Vravíte, že noty sa predsa môžu pár rokov skladovať. Nie je to tak, hneď to vysvetlím. V oddelení „knižný odbyť“ Slovenskej knihy doslova bačoval znalec – asi z oboru zelenina Zelovoc – možno by bolo treba tohto znalca hľadať na dajakom ministerstve. Dost na tom, bol vymyslený predpis predať každý titul v limite jedného roka. Keď sa titul za rok nepredal, putoval ako ležiak do šrotu. Tak geniálne jednoducho sa to vyriešilo. Tomuto osudu sa nevyhli napríklad ani Mazasove etudy, ktoré mali a majú tradične trvalý odbyť. Aká bola moja ziskuchtivá náтура šťastná, keď ich vydavateľstvo vzápätí po zošrotovaní muselo znova vydať. Dostal som novučičký honorár. Banujem za týmito časmi. Dnes sme však v ďalšom extréme. O ňom netreba rozprávať, lebo to aj tak k ničomu nevedie. Už nemáme ani to vydavateľstvo, bolo zošrotované.

Vráťam sa k radostnejším myšlienkam – k spomenutým štúdiám. Mám o nich dobrozdanie nie od priateľa, ale z vysokej školy v Drážďanoch, ktoré kladne komentuje nápaditosť štúdií, ale sa im zdalo, že ťažko rozumejú dlhšiemu textu, ktorý bol vydaný len v slovenčine. Nuž, ťažko je alebo bolo sa nám zviditeľniť. Aby som sám nevyšiel z hráčskej formy, nedávno som si kúpil v hudobniach posledné exempláre. Pokojne sa môžem – čo sa týka tej formy – pozeráť do budúcnosti. Po napísaní štúdií som však ešte tak ďaleko nebol. Akoby nebolo dosť rozruchu okolo nich, vrátil sa jeden kolega po dvojročnom pobyte v Kapskom meste so správou, že jedným z prvých prekvapení v ďalekej cudzine bolo, keď jednu tamojšiu huslistku počul rozcvičovať sa s mojím dielom. Hneď sa tam vraj cítil ako doma. Krásne hodnotenie mám tiež od Josefa Suka. To je ale tiež kocianovec a môj dobrý priateľ.

Medziiným, to znamená popri mojej práci v Slovenskej filharmónii, na Konzervatóriu a inde, som sa venoval každým rokom sa rozrastajúcemu počtu učiteľov, ktorí boli mnou informovaní o najnovších výsledkoch zastaranej Ševčíkovej metódy, Ševčíkových nasledovníkov, ale aj o metodikách iných. Na týchto školeniach ma častejšie vyzývali k napísaniu husľovej školy. Chceli (nie všetci) koncept, kde sa začne číslom jedna a po prebraní zošitov vypadne vyškolený žiak. Tento zámer sa mi, žiaľ, nepodaril. Pustil som sa s vervou do práce a skoncipoval som školu v piatich zošitoch na podklade slovenskej ľudovej piesne. Škola si napriek tomu získala určitú obľubu. Vyzval som dokonca celú plejádu slovenských skladateľov, aby pridali niečo zo svojej tvorby. Domnieval som sa, že spestríme jednotvár-

nosť prednesov novými harmóniami. Sklamal som tým učiteľov. Stali sa nedôverčivými po oficiálnych poučeníach o škodlivosti Ševčíkovej metódy. Ale k veci. Vznikla *Huslová škola*. Zaviedol som v škole, to nech je moja zásluha, prípravný ročník. Ďalšou novinkou bola možnosť voľby medzi dvoma spornými základnými hmatmi – netrúfam si to pomenovať hmatovými maskami. Po dvojkoľajnom začiatku sa zjednotil výcvik po sedemdesiatich cvičeniach. Spomeniem už len poslednú novinku. Tou bola huslová improvizácia – jedna z možností pre učiteľa rozšíriť vyučovací mechanizmus zábavnou formou. Vidíte, ako sa usilovne snažím pridržať sa nových výrazov, počnúc hracím aparátom. Obávam sa len, že mi to na nič nebude. Pokiaľ ide o ono spesťovanie a pritom uvoľnenie atmosféry vyučovacej hodiny, mal som na mysli možnosť uvoľniť aj psychiku žiaka. Zdá sa mi, že psychika sa celkovo podceňuje, a to aj na úkor „mechaniky hracieho aparátu“. Ako nesprávne sa psychická uvoľnenosť chápe, dokazuje mnoho prípadov v sólovej a orchestrálnej hre. Kto neskúsil na vlastnej koži, nevie.

Jedno z takýchto známych miest orchestrálnej literatúry sa nachádza v *Predohre* k *Predanej neveste* od Bedřicha Smetanu. Po búrlivom synkopickom úvode vo fortissime nastupujú v pianissime druhé husle v sólovom tutti. Úvodný vzruch prechádza do presne znejúcich pasáží. Kto psychicky nezvládne zmenu nálady, je stratený. Kým sa spamätá, už rozbil rytmickú jednotku svojou nepresnou hrou. Je to problém v prvom rade psychický, ale, samozrejme, aj tlakovo-orientačný pri ťahu sláčikom. V skupinovej hre sa to ešte násobí nervozitou vychádzajúcou z dirigentského gesta. V rýchlej hre by sa hráči nemali lepiť na dirigentské gesto, naopak, musia byť pocitovo voľní. Jednotliví bezohľadnejší hráči zvýšia tlak na sláčik, hrajú silnejšie a spoluhráč hrajúci v pianissime stráca kontrolu nad nepočuteľne hranými tónmi. Tak sa rodia niekedy psychicky narušení hráči, ktorí takéto miesta napriek výbornej nástrojovej technike nezvládnu. Zbierajú komplexy menejcennosti, z ktorých ich môže vyslobodiť iba zdĺhavé postupné získavanie sebadôvery. Ako badáte, zablúdil som do mne známej sféry orchestrálnej hry, ktorá mi bola blízka a trvala tridsať rokov, ak rátam iba dobu strávenú vo filharmónii. Nedá sa povedať, že to bola strata času – bolo ho azda priveľa. Kolektívna hra najväčších diel skladateľov predsa len má svoje osobité čaro. Už len začiatky filharmónie v pôvodnom komornom orchestri vedenom, ako som už spomenul, absolventom husľovej hry u Ševčíka, Václavom Talichom, boli ideálnou školou, ktorá nás zasvätila do interpretačných tajov. Bohatosť hudobnej fantázie, dôsledné zjednocovanie interpretačných zámerov nielen v skupinovej hre, ale v celom orchestri, boli krédom na ceste ku kvalite. Dôkladná, priam ševčíkovská práca v technike náciku dala každému hráčovi do života poznatky neoceniteľnej hodnoty. Bolo len treba pamätať si. Pamätať si

a prenášať do vlastnej práce a ďalej prenášať vlastnú prax a názor na papier. Niečo také sa mohlo stať vtedy, keď som sa podujal napísať prvú slovenskú husľovú metodiku. Nadišla chvíľa funkčne trochu odbočiť, aby som mohol efektne uplatniť zásluhný čin. Zásluhu azda napokon trochu pomeň, ale napokon to posúďte sami. Keď som po vojne roku 1945 prišiel naspäť do Bratislavy, bol som do založenia Slovenskej filharmónie roku 1949 členom Rozhlasového orchestra. Tam som spoznal vynikajúceho dirigenta a skladateľa Františka Babuška. Počas jednej z ciest domov, bývali sme blízko seba, mi medzi rečou povedal: „Viete, môj názor je, že skladateľ,“ Babušek bol žiakom Josefa Suka, „ktorý napíše čo len jednu skladbu, ktorá ho prežije, už netvoril nadarmo.“ Berúc do úvahy tieto poučné slová, môžem s istou dávkou optimizmu smelo prehlásiť, že napísaním *Husľovej metodiky* aj po mne niečo zostane. Keď som sa totiž neúnavne boril cez samé bohemizmy a najmä germanizmy k čistote slovenskej mluvy (prepáčte za výraz), bol som zaskočený Slovenskou akadémiou vied príkazom, že nemožno použiť v slovenčine český výraz zaužívaný pre určitú časť huslí. Išlo o – no, musím to povedať zrozumiteľne pre huslistov – o pražec. Bližšie určenie – malý pražec a veľký pražec. Začal som usilovne dumať nad problémom, ako to riešiť, lebo akadémia sa asi nechcela zaoberať takýmito problémami. To nech si riešia muzikanti! Napriek tomu sa mi snažili podať pomocnú ruku konkrétnymi návrhmi ako podval a podložka, ktoré zasa nelahodili môjmu absolútnemu sluchu. Nuž, zostal som sám ako vojak v poli, medzitým, čo redaktorka hrozilo zošedivenie vlasov. Napokon som prišiel na riešenie. Geniálne. Na pomoc mi prišla moja dnes už úradne uznaná reč, ktorou som sa rozprával s matkou – nemecká materčina – a tá spomínaná súčiastka nazýva *Sattel*. Preložením do slovenčiny vznikol utešený názov *sedlo* – pre veľký pražec a *sedielko* – pre malý pražec. Terminus technicus zjednodušený aj oproti nemčine, odpadá *Ober-* a *Untersattel*, ako aj oproti češtine (veľký a malý). Po radostnom schválení Slovenskou akadémiou vied vznikol môjím pričinením nový názov, ktorý – ak to praktickí muzikanti aj budúci slovenskí husliari dovoľia – prežije mňa aj moju metodiku. Pri dnešnom tempe meniacich sa metodických postupov, kedy jedna metóda zatracuje druhú, sa mi zdá, že každá, aj moja, môže mať iba život dňovky. Tak sa volá totiž tvor, ktorého Nemci volajú *Eintagsfliege* a Česi *jepice*. Dúfam teda, že po tomto kratšom vysvetlení tento názov prenesie moja metodika na ďalšie pokolenia. Napriek pomínuteľnosti vedeckých aj našich téz som sa v čase, keď som sa na roky odmlčal na Konzervatóriu, venoval písaniu diela *Metodické príručky pre učiteľov*. Obsah príručiek siaha od prípravy až po siedmy ročník. Keďže boli vydané v ministerskom náklade, obyčajný smrteľník nemal šancu si ich obstaráť. Boli rozposlané po školách na Slovensku,

či ich (ako tie príručky) chceli alebo nechceli. Podľa ohlasu, ktorý zbieral Výskumný pedagogický ústav, volakde sa dožadovali dokonca väčšieho počtu, než im prislúchalo, niekde však odpísal učiteľ, že žiadne metodické poučky nečíta, ani nepotrebuje. Tu by sa dala vsunúť moja jedovatá poznámka: „Pedagóga robia často veľkým hlúpejší žiaci.“ Povedzte, či to nie je pravda!

Tak som aj tieto a iné správy o účinku mojich prác prežil v relatívnom zdraví. Aby som sa držal dohody, že budem rozprávať o svojej pedagogickej tvorbe v širších súvislostiach, musím sa niekoľkými vetami vrátiť trochu nazad, aby som nebol obvinený, že som ani tu nepostupoval metodicky. Po „psychickom“ odbočení do orchestrálnej sféry a vymotaní sa cez moju publicistickú činnosť chcem len dokončiť myšlienku, že moja škola bola napísaná v piatich zošitoch. Ako nepriamy nasledovník Ševčíkovej metódy som sa cítil do určitej miery oprávnený použiť podľa vzoru veľkého majstra malé analytické štúdie. Umiestnil som v piatom zošite analýzy úsekov z etud Mazasa a Kreutzer. Urobil som to v domnienke, že pozdvihnem hru týchto miest na úroveň, ktorá je primeraná schopnostiam žiakov v tejto etape školenia. Čo treba dodať? Je mi ľúto, že niektoré práce, na ktoré som sa tešil, po zániku vydavateľstva ležia voľakde v zásuvke písacieho stola, ktorý podedil niekto neznámy po mojej redaktork. Všetky urgencie a dopyty na dedičov po opusáckom archíve zostali písomne aj telefonicky nezodpovedané. Moja neinformovaná osoba sa spoliehala na nového generálneho riaditeľa, lebo ten mi prisľúbil všetky jemu dostupné informácie. Pre určité závažnejšie pracovné úlohy svoj sľub nesplnil. Netreba azda nič dodať, tešia ma občasné správy z úspechov mojich priamych aj nepriamych žiakov, z úspechov doma aj vo svete. Ako epilóg mojej nesúvislej reči, ktorú netreba brať úplne vážne, už iba toto: keďže mojou povinnosťou aj cieľom bolo rozprávať o mojej pedagogickej tvorbe, je to spomienka prakticky nad ich hrobom, kde zatiaľ a možno navždy odpočívajú. Relatívne nerušeným spánkom odpočívajú všetky matrice, či kreslené v Bratislave alebo ryté v Prahe, teda v zahraničí. Je v nich uložená nielen moja práca, ale práca redaktorov či redaktoriek, z ktorých musím podľa zásluhy menovať tieto mená: Dusík, Zemanovský, Kačic a ich kolegyne Trokanová a najmä Zaťková, ktorým týmto ďakujem. Tým všetkým patrí uznanie, lebo ich veľkým pričinením uzreli moje práce svetlo sveta. Vďaka im za to, že veľa žiakov, adeptov husľovej hry, získalo materiály, ktoré im pomáhali k ich zdokonaleniu. Éra xeroxovania je v našich končinách érou mladou, no zdá sa, že prišla v pravú chvíľu. Moja práca je preto, ako by sa tak krásne po nemecky povedalo, *nur scheintot*, teda v preklade „zdanlivo mŕtva“. Nech žije xerox! Amen.

(Prednáška na výročnej schôdzi ESTA v Bratislave 1995; *Obrázky z výstavy*. Scriptorium Musicum 2004, s. 117–127, krátené).





(foto: R. Ragan st.)

## Hudobná dielňa Klaudia Kováča Humoreska

Je známe, že jazzoví hudobníci radi parafrázujú klasické diela. Aj ja som siahol po veľmi obľúbenej skladbe Antonína Dvořáka – *Humoreske*. Veľkou inšpiráciou bola pre mňa verzia amerického klaviristu Arta Tatum, ktorý ju v r. 1939, ako jeden z prvých, prepracoval do jazzovej podoby. *Humoreska* však zaujala mnohých jazzových hudobníkov a aranžérov – veľmi známa je napríklad verzia Erola Garnera s bubeníkom Gordonom „Specsom“ Powellom alebo swingové orchestrálné verzie Glenna Millera či Johna Kirbyho. Vo svojom aranžmáne som použil viaceré reharmonizačné prvky, pripravil som dva príklady medzihry označovanej v jaze ako „vamp“.

Aj k tejto hudobnej dielni nájdete video na youtubovom kanáli Hudobného centra, kde sa sólu venujem detailnejšie.

V prvej časti aranžmánu som zachoval jednoduchú formu A<sup>1</sup>–B–A<sup>2</sup>, za ktorú som vložil bebopovú improvizáciu v štýle Charlieho Parkera a Buda Powella a v závere som posledný A diel o polovicu skrátil.

Prvá forma je výrazne reharmonizovaná – už v 2. takte som na tretej a štvrté dobe použil kadenciu II–V do III. stupňa tóniny F dur, čiže do akordu Am<sup>7</sup>, čo je druhá modifikácia toniky. Namiesto modifikovanej toniky akordu Am<sup>7</sup> som v 3. takte použil akord D<sup>b</sup>MAJ<sup>7</sup> s tónom Es v base, ktorý je postavený na tritónovej substitúcii. Na začiatku 5. taktu si môžete všimnúť celotónový krok akordov D<sup>b</sup> a E<sup>b</sup> v ľavej ruke, ktorý by mohol pokračovať ďalším celotónovým krokom do F dur, čím by sme sa dostali na toniku. Opäť som využil prvú modifikáciu toniky Dm<sup>7</sup>/<sup>11</sup>, po ktorej sa chromaticky z vrchu dostaneme cez II. a V. stupeň do subdominanty. Diel A<sup>1</sup> je v 8. takte ukončený krátkou improvizácnou kadenciou, podnietenou „farbou“ neapolského sextakordu. V 13. takte na 4. dobe zaznie na miesto akordu F<sup>7</sup> tritónová substitúcia C<sup>b</sup> a v 16. takte som použil kadenciu III–VI–II–V, čiže Am<sup>7</sup>–D<sup>7</sup>–G<sup>7</sup>–C<sup>7</sup>.

„Vampom“ sa označuje opakovany rytmický úsek, ktorým sa hudobník pripravuje na začatie ďalšieho celku alebo napríklad sóla. Navodzuje vstup

The musical score is written for piano and bass. It begins with a tempo marking of 'Adagio' and a key signature of one flat. The first section, labeled 'A1', spans measures 1 through 8. This is followed by a section labeled 'B' in measures 9 through 10. The tempo then changes to 'Largo' for measures 11 through 14. Section 'A2' begins in measure 15 and continues through measure 23. A 'vamp' section, marked with a tempo of 115, starts in measure 24 and continues through measure 31. The 'sólo' section begins in measure 32 and continues through measure 39. The score includes various musical notations such as chords, scales, and dynamic markings.

do improvizácie a je v zmenenom tempe. Nájdeme ho napríklad aj v štandardoch *A Night In Tunisia* alebo *Take Five*.

Sólo v štýle bebopu sa začína citáciou hlavnej myšlienky, objavujú sa v ňom konkrétne frázy a patterny s využitím prechodových tónov. V 35. takte som použil na akorde E<sup>7</sup> zmenšenú stupnicu a v 37. takte zaznie na akorde D<sup>7</sup> g mol harmonická stupnica. Tritónová substitúcia je použitá aj v 41. takte, kde sa na 1. a 2. dobe nachádza fragment, ktorý sa zopakuje na 3. a 4. dobe. Na prvých dvoch dobách 50. a 51. taktu som

použil chromatický „obal“ ústiaci najprv do tónu B a potom do tónu F. V 54. takte si môžeme na prvých dvoch dobách akordu F<sup>6</sup> všimnúť rozložený zmenšený akord v permutácii, čo je vlastne prechodový akord, ktorý vychádza z iónskej bebopovej stupnice. Na tretej dobe 61. taktu sa začína fráza vytvorená z alterovanej stupnice, ktorá sa končí v 63. takte a následne príde záver sóla opäť „vampom“ ako príprava na návrat k téme.

Téma sa začína v prvých dvoch taktach chromatickými krokmi smerom nadol až po akord C<sup>b7</sup>,

a pokračoval som „cestou“ po kvartovom kruhu (E<sup>7</sup>–A<sup>7</sup>–D<sup>7</sup>–G<sup>7</sup>). Od 76. po 85. takt som použil štýl „stride piano“. V 88. takte som na dve doby použil C<sup>dim</sup>, čo je chromatický priesťah zhora do II. a V. stupňa subdominanty. V 93. takte sa na poslednej osminovej note objaví akord A<sup>b7</sup>, ktorý nás navedie k mimototálnej tonike D<sup>bMAJ7</sup> v 94. takte. V taktach 94 a 95 som použil kvartové postupy, ktorými sa dostaneme do prechodnej toniky E<sup>MAJ7</sup>. Tá vznikla vďaka tomu, že melodický tón Des, ktorý sa nachádza v 94. takte, nám dáva podnet pokračovať

v melodickej linke o poltón nižšie, čím vzniká chromatická modulácia. V 95. takte som na tretej a štvrtej dobe použil na akorde C<sup>7</sup> zmenšenú stupnicu v terciách a v 98. a 99. takte som obohatil harmonickú cestu pomocou tzv. „Coltrane changes“, ktorých princíp vysvetľujem vo videu na YouTube.

\* Akord B dur je v texte uvedený ako B<sup>b</sup>, Es dur ako E<sup>b</sup>. V názvoch tónov a stupníc používame európsky zápis (Es dur, B dur).

2

#### Klaudius KOVÁČ (1976)

Študoval hru na klavíri na Konzervatóriu v Žiline a v Topoľčanoch. Ako odborný asistent pôsobil na katedre jazzovej interpretácie na JAMU v Brne, v súčasnosti pôsobí ako pedagóg na Súkromnom konzervatóriu Dezidera Kardoša v Topoľčanoch a vedie hudobné workshopy na Slovensku a v zahraničí. Napriek tomu, že je klaviristom, jeho hodiny navštevujú aj študenti iných odborov. Spolupracoval so zahraničnými jazzovými hudobníkmi ako Janusz Muniak, Piotr Baron, Lazaro Cruz, Yvona Sanchez, Robert Balzar, Gene Jackson, Gábor Winand, Scott Hamilton či Lee Andrewson, s ktorými absolvoval množstvo zahraničných koncertov, turné po Južnej a Strednej Amerike. V súčasnosti pôsobí najmä ako člen Nothing But Swing Tria, v kvartete O. Štveráčka a spolupracuje s poprednými slovenskými a českými jazzovými hudobníkmi. Je držiteľom ocenenia Ladislava Martoníka, ktoré udeľuje Hudobný fond a so skupinou Bashavel získal cenu Radio Head Awards (2017) v kategórii jazzová hudba.



## PRVÉ DÁMY STARÉHO JAZZU



# Lil Hardin Armstrong

Lil Hardin Armstrong, 30. roky  
(foto: Gilles Petard/Redferns, zdroj: Getty Images)

Jej meno rezonuje najmä vďaka slávnemu priezvisku a často sa spomína len v spojení s trubkárom Louisom Armstrongom. Nepochybne hrala významnú rolu pri začiatkoch manželovej hviezdnej kariéry, no jej zásadný význam je v neoddiskutovateľnom inovátorskom prínose pri zrode jazzu. Hoci neoplyvala virtuóznou klavírnou hrou ako Art Tatum či Fats Waller, bola jednou z najproduktívnejších štúdiových hudobníčok, napísala množstvo skladieb, ktoré sa stali celosvetovo známymi a vďaka nej vznikli legendárne zoskupenia udávajúce smer a formujúce zvuk jazzu v prvých dekádach minulého storočia.

Pripravila **Lenka MOLČÁNYIOVÁ**

Lillian Beatrice Hardin sa narodila v r. 1898 v Memphise v štáte Tennessee a vyrastala v matriarchálnej domácnosti s matkou a so starou mamou. Matka Dempsey Martin Hardin pracovala ako kuchárka pre beloškú rodinu a ako nadaná sopranistka uznávala iba klasickú a duchovnú hudbu. Napriek tomu, že rodina bývala vo „vykričanej“ štvrti na Beale Street, držala mama Lil nakrátko a nedovolila jej kontakty s bluesovými hudobníkmi zo susedstva, ktorých hudbu považovala za „diablovo dielo“. Malá Lil sa začala učiť hrať na organe u Violy Whitovej a už ako deväťročná sprevádzala spevákov v kostole Lebanon Baptist Church. Piesne však nikdy nehrala tak ako ostatní, vždy k nim niečo pridávala. Až neskôr si spätne uvedomila, že to bol práve jemný dotyk blues, ktorý podvedome nasala na Beale Street. V nasledujúcich rokoch urobila Dempsey Hardin dve múdre investície: kúpila dcére pianino a zapísala ju na hodiny klavíra do Mrs. Hicks School of Music. Nadaná klaviristka na-

*„Keďže som vtedy ešte nevedela hrať jazz, začala som krátkou skladbou Edwarda MacDowella Hexentanz (Witches Dance) a pokračovala Prelúdiom cis mol Sergeja Rachmaninova. Jazzmani nemajú radi, keď ich odzbrojíte klasickou hudbou. Nemajú už po tom čo zahrať.“*

berala hudobné vzdelanie s veľkým nadšením a rada improvizovala. V treťom ročníku strednej školy ju prihlásili na prestížnu Fisk University v Nashville, kde v r. 1915 nastúpila do preduniverzitného programu pre stredoškólkov. Navštevovala kurzy angličtiny, exaktných vied, latinčiny a vedenia domácnosti a zapojila sa aj do aktivít na hudobnom oddelení. Učiteľ klasického klavíra bol však veľmi striktný, čo nespútanej Lil veľmi nevyhovovalo. Na univerzitu nakoniec riadne nenastúpila a v júni nasledujúceho roka sa vrátila do Memphisu.

Ďalej sa venovala štúdiu hudby ako autodidakt a zakúpila si prvé noty jazzových skladieb *They Made It Twice As Nice As Paradise And They Called It Dixieland* a *Alexander's Ragtime Band*. Matku znepokojovala dcérina inklinácia k populárnym skladbám, chcela jej zabezpečiť kvalitné vzdelanie a slušné zamestnanie a neželala si, aby sa dostala do spoločnosti barových hudobníkov. Poslednou kvapkou bolo, keď Lil prišla domov noty *St. Louis Blues*. Dostala bitku a definitívne padlo rozhodnutie odsťahovať sa do Chicaga. Netušila však, že práve tam rozkvitla pulzujúca jazzová scéna, ktorá priťahovala mnohých jazzmanov migrujúcich z delty rieky Mississippi a New Orleansu...

## Chicago a „Hot Miss Lil“

Deväťnásťročná slečna si v Chicagu čoskoro našla obľúbené miesto – hudobný Jones Music Store, kde sa stretávali umelci z celého mesta. Raz si v obchode odvážne sadla za klavír a svojou hrou urobila veľký dojem. Majiteľka Jennie Jones jej ponúkla prácu klaviristky za tri doláre týždenne. Jej úlohou bolo predhrávať ľuďom noty, ktoré v hudobniach predávali. Neskôr jej plat zvýšili na osem dolárov, keďže sa Lil stala hlavnou atrakciou a svojou hrou prilákala veľa nových zákazníkov. Prácu neprijala prioritne kvôli zárobku či obdivu, ale preto, že sa chcela naučiť naspamäť všetky noty, čo mal obchod v ponuke. V tom čase bolo v nižších spoločenských vrstvách veľmi zriedkavé, že niekto vlastnil klavír. Bol finančne ťažko dostupný a hudobníci chodili cvičiť k zámožnejším susedom, do klubov, nevestincov či do kostolov. Preto bola práca v obchode pre Lil obrovským šťastím, mohla cvičiť celý deň a ešte za to dostávala plat. Zásadným momentom v jej živote bol deň, keď do obchodu vošiel legendárny ragtimový klavirista Jelly Roll Morton. Lil ho nepoznala, no keď začal hrať, pochopila, že je to niekto výnimočný: „Zahral asi štyri či päť pre mňa neznámych skladieb.

*Počúvala som ho v úplnom vytržení, neunikla mi ani jedna nota. Hral oboma rukami tak hlasno a do toho si dupal dvojnásobne rýchlejší rytmus nohami. Celý obchod burácal.“* Po Mortonovi ľudia vyzvali k hre Lil: „Keďže som vtedy ešte nevedela hrať jazz, začala som krátkou

skladbou Edwarda MacDowella Hexentanz (Witches Dance) a pokračovala Prelúdiom cis mol Sergeja Rachmaninova. Jazzmani nemajú radi, keď ich odzbrojíte klasickou hudbou. Nemajú už po tom čo zahrať. Možno preto sa Jelly usmial a potichu odišiel.“ Na mladú klaviristku však urobil Morton obrovský dojem a stal sa jej prvým zásadným vzorom. Zamerala sa na vernú imitáciu jeho energetickej ragtimovej klavírnej hry, no postupne si vytvárala vlastný štýl – k synkopovanému rytmu pridala bluesové cítěnie a inšpirovaná Mortonom začala hrať hlasnejšie a dynamickejšie.

Nie každé jazzové zoskupenie v Chicagu malo v tom období klaviristu. To platilo najmä pre hudobníkov z juhu USA, ktorí so sebou priniesli tradičný neworleánsky štýl – počiatok dixielandu. Mal historický pôvod v marching bands a opieral sa najmä o dychové nástroje v prvej línii – kornet alebo trúbku, klarinet a trombón, ktoré sa melodicky prelínali, spoločne improvizovali, a vytvárali tak pulzujúcu polyfóniu. Ostatné nástroje, tzv. rytmická sekcia, zväčša iba udržiavali rytmus a nemali veľa priestoru na sóla. Tvorili ju banjo alebo gitara, basový nástroj (tuba, suzafón, bassaxofón alebo neskôr kontrabas) a bicie nástroje. V Chicagu si však čoskoro obľúbili klavír ako sprievodný nástroj kvôli jeho výraznému zvuku.

Popri práci v obchode sa Lil snažila nájsť si svoje miesto v profesionálnom hudobnom svete, ktorý ju tak lákal. Tam však opäť narážala na matkinu prudernosť. Nikdy by dcére nedovolila pracovať po nociach v zábavných kluboch. Jazz a blues mala stále späť s prostitúciou a gam-

povedať ani tóninu. Je síce pravdepodobnejšie, že tóninu vedeli, len jej ju naschvál nepovedali a Hardin mala čo robiť, aby s hudobníkmi udržala krok. Navyše hrala inak ako oni – bola výrazne ovplyvnená memphiským blues. Preto jej hra trochu „zápasila“ s tradičným neworleánskym dixielandom. Lil však bola vnímavá, rýchlo sa učila a čoskoro do štýlu ostatných členov kapely zapadla. Zoskupenie sa pevne zohrало najmä vďaka pravidelnému angažmánu v klube De Luxe Café. Mladá klaviristka budila čoraz väčšiu pozornosť, preto si sama vymyslela umelecké meno – Hot Miss Lil. Pre svoju dynamickú a živelnú hru, ktorá bola v príkrom kontraste s jej subtilnou postavou, sa onedlho stala senzáciou miestnej scény.

Kvôli interným nezhodám prevzal od Duhého v r. 1921 kapelu legendárny kornetista Joe „King“ Oliver, ktorý ju premenoval na King Oliver's Creole Jazz Band. Oliver bol nielen „kráľom“ medzi kornetistami, ale aj veľmi schopným kapelníkom, ktorý mal na hudob-

ka priťahoval improvizáčným majstrovstvom a komediálnym vystupovaním a spolu s Lil sa stali hlavnými atrakciami kapely. Louis sa do mladej klaviristky zaľúbil na prvý pohľad, no ona to cítila úplne inak: „Nič sa mi na ňom nepáčilo. Ani to, ako sa obliekal, či ako rozprával. Bola som z neho až znechutená.“ Po čase si však predsa len získal jej srdce a po svadbe v r. 1924 sa stali celebrity jazzovým párom.

King Oliver's Creole Jazz Band sa zapísal do histórie jazzu prvou černošskou nahrávkou neworleánskeho kolektívneho improvizáčného štýlu z r. 1923 pre Gennett Records. V tejto legendárnej zostave hrali najlepší jazzmani Chicaga: okrem Armstrongovcov a „Kinga“ Olivera to boli Johnny Dodds (klarinet), jeho brat Warren „Baby“ Dodds (bicie nástroje), Honore Dutrey (trombón) a Bill Johnson v alternácii s Budom Scottom (banjo). Hru Hardinovej možno počuť na desiatich skladbách – najznámejšie sú: *Just Gone*, *Canal Street Blues*, *Dippermouth Blues*, *Snake Rag* a *Chimes Blues*, na ktorom

je historicky prvý záznam Armstrongovho sóla.

Kým kapelu viedol Oliver, nebolo zvykom, aby mal klavirista veľa priestoru na improvizáciu. Nástroj mal skôr vytvoriť pevný rytmicko-harmonický podklad pre melodickú hru sólistov. V tom Lil vynikala, spoľahливо držala tempo a bola dôležitým „základným stavebným kameňom“ zvuku tohto mimoriadneho zoskupenia. Keďže mala ako jediná hudobné vzdelanie, čoraz viac sa podieľala na aranžmánoch skladieb a prinášala do nich inovatívne harmonické postupy.



Louis Armstrong & His Hot Five, propagandná fotografia pre Okeh Records, okolo r. 1925. Zľava doprava: L. Armstrong, J. St. Cyr, J. Dodds, E. „Kid“ Ory, L. Hardin Armstrong (zdroj: <https://syncopatedtimes.com>)



Portrét Lil Hardin, 30. roky (zdroj: Frank Driggs Collection)

blerstvom, čo bolo v tom čase opodstatnenou asociáciou. Preto matke zamlčala, že získala vytúženú prácu klaviristky v zoskupení Lawrence Duhé's New Orleans Creole Jazz Band v zložení: Lawrence Duhé (klarinet), Sugar Johnny Smith (kornet), Roy Palmer (trombón), Tuby Hall (bicie nástroje), Jimmy Palao (husle) a Ed Garland (kontrabas). Bolo tiež veľmi nezvyklé, aby hudobníci prijali medzi seba ženu inštrumentalistku a Hardin bola jednou z prvých výnimiek v dejinách jazzu. Na prvom angažmáne v čínskej reštaurácii v r. 1919 ju čakal krst ohňom. Nielenže bola zaskočená realitou, že žiaden z hudobníkov nepoznal noty, nikto jej nevedel

níkov vysoké nároky. Bol skvelým improvizátorom, priekopníkom vo využívaní zvukových efektov pomocou dusitok či nátlaku a mal aj dramaturgický talent, ako vytvoril pre divákov pútavé vystúpenia. Pod jeho vedením sa kapela stala najlepšou na východnom pobreží a získala polročný angažmán v Pergola Ballrome v San Franciscu. Napriek vysokej kvalite však na západnom pobreží nemali očakávaný úspech. Problémom bola aj farba pleti väčšiny hudobníkov, ktorá bola tmavšia, než publikum očakávalo podľa názvu Creole Jazz Band. Po návrate do Chicaga sa druhým kornetistom kapely stal Louis Armstrong. Pozornosť publi-

## Nech je Armstrong prvý!

Lillian bola nespokojná s Louisovou pozíciou v zoskupení. „Nechcem byť vydatá za druhého trubkára. Chcem, aby si hral prvý!“ hovorila Armstrongovi. Žurnalistovi z časopisu *DownBeat* priznala, že Louisa bolo treba povzbudzovať v rozvíjaní jeho potenciálu, pretože si sám veľmi neveril a pri predstave seba ako hviezdneho sólistu pociťoval úzkosť. Ona však jasne videla jeho obrovské nadanie, preto ho presvedčila, aby opustil „Kinga“ Olivera a našiel si miesto v inej kapele. Onedlho dostal Armstrong ponuku od ďalšej z kľúčových osobností jazzu, klaviristu a kapelníka Fletchera Hendersona,



„Jazz nie je ‚čo‘, jazz je ‚ako‘.“

Bill Evans





→ do zoskupenia Black Swan Troubadours v New Yorku. Po presťahovaní Lil neprijemne prekvapilo zistenie, že si v „Big Apple“ bude musieť odznova budovať renomé. Navyše sa jej hra zdala Newyorčanom hrubá a neotesaná a predstava klaviristky v mužskom orchestri hrajúcej blues a jazz im bola doslova na smiech. Naopak, Louisova hviezda rýchlo stúpala a čoraz častejšie ho oslovovali na spoluprácu mnohí umelci vrátane slávnej Bessie Smithovej. Lil si však prácu nenašla a odsťahovala sa späť do Chicaga, kde účinkovala so slávnou bluesovou speváčkou Albertou Hunterovou či s ďalšími menšími zoskupeniami a začala sa častejšie venovať písaniu skladieb, aranžovaniu a manažerskej práci pre Louisa.

## Hot Five a Hot Seven

Po návrate Armstrongovcov do Chicaga v polovici 20. rokov sa Lillian venovala najmä komponovaniu, aranžovaniu a nahrávaniu so zoskupením Louis Armstrong and His Hot Five, ktoré boli spolu s Hot Seven najznámejšími zoskupeniami, v ktorých pôsobila. Hoci názov nesie Louisovo meno, za ideou a organizáciou stála práve Lil. Spoločne sa podieľali na vytvorení nového jazzového štýlu, ktorý sa od tradičného neworleánskeho dixielandu posunul k väčšiemu dôrazu na sólové



Lil Hardin Armstrong počas koncertu v Chicagu r. 1971 (zdroj: www.syncopatedtimes.com)

improvizácie, mal aranžované tutti pasáže a premyslené „stoptimy“. Doslova revolučnými boli aj Louisove sóla. Využíval v nich metrické modulácie a zmysluplné a nápadité melodické linky, čo bolo v tom čase veľmi progresívne. Lil hrala dynamickým sprievodným štýlom a ku kvalite a úspechu zoskupenia prispela svojimi nápaditými aranžmánmi. Na prvej nahrávke pre Okeh Records z r. 1925 Armstrongovcov dopĺňali najlepší hudobníci svojej éry – trombonista Kid Ory, klarinetista Johnny Dodds a hráč na banjo Johnny St. Cyr. Počas nasledujúcich dvanás-

tich mesiacov nahrali na šelakové platne takmer 50 skladieb a na repertoári sa autorsky podieľala aj Hardin kompozíciami *My Heart, I'm Gonna Gitcha, Jazz Lips, Skid-Dat-De-Dat, Lonesome Blues, Struttin' With Some Barbecue, Got No Blues, Knee Drops* či *Hotter Than That*. V jednom prípade sa dostalo Lilino meno aj



Lil počas turné v Paríži r. 1952 nečakane navštívila Louisa Armstronga v zákulísi pred koncertom. Vpravo Louisova štvrtá manželka L. Wilson a klarinetista M. Mezzrow (zdroj: Louis Armstrong House Museum)

do názvu zoskupenia, keď v r. 1926 nahrávali s členmi Hot Five pre Vocalion Records pod pseudonymom Lil's Hot Shots. Bolo bežnou praxou, že nahrávacie spoločnosti zaväzovali hudobníkov a jednotlivé zoskupenia zmluvami, aby nemohli nahrávať pre iné spoločnosti, preto hudobníci používali rôzne pseudonymy či iné názvy kapiel, ale obsadenie bývalo totožné. Na jednej strane platne bola skladba *Drop That Sack* od Louisa Armstronga a na druhej *Georgia Bo-Bo* od Fatsa Wallera a Joa Trenta. Hot Five sa v r. 1927 príchodom bubeníka Warrena „Baby“ Doddsa a tubistu Peta Briggsa rozšírili na Hot Seven. V sep-

*Louis sa do mladej klaviristky zalúbil na prvý pohľad, no ona to cítila úplne inak: „Nič sa mi na ňom nepáčilo. Ani to, ako sa obliekal, či ako rozprával. Bola som z neho až znechutená.“*

tete sa však Lil dostávala do čoraz väčšieho úzadia a vnímala, že jej funkciu v súbore prebrali nové nástroje. Tuba akoby nahradila spodný register klavíra a bicie nástroje pokryli rytmickú časť. Prominentný jazzový pár sa od seba vzdaloval aj s prichádzajúcimi osobnými a finančnými problémami. Hot Seven sa rozpadlo a v Hot Five ju nahradil klavirista Earl Hines, ktorého štýl hry sa Louisovi páčil viac. Lil súhlasila pod podmienkou, že ostane v kapele v role manažérky, aranžérky a skladateľky. Z tohto obdobia pochádza napríklad jej melodicky výrazná skladba *Don't Jive Me*. V r. 1928 sa prihlásila na štúdium hudobnej pedagogiky na Chicago College of Music a po nociach vystupovala so svojim novým zoskupením, do ktorého patril aj trubkár Freddie Keppard.

## Štúdium klasickej hudby aj módné návrhárstvo

V nasledujúcom roku sa manželia ocitli opäť v New Yorku. Louis získal angažmán v harlemskom klube Connie's Inn a Lil sa rozhodla pre magisterské štúdium klasickej hudby na New

York College of Music u Louisa Victora Saara. Diplom získala klavírnym recitálom v Carter Temple CME Church s dielami Debussyho a Chopina. Ku koncu 20. rokov cítila, že už akosi vyrástla z nočného vystupovania v zafajčených a alkoholom presiaknutých podnikoch a chcela sa posunúť na vyššiu úroveň.

V r. 1931 sa rozhodla opustiť manžela kvôli jeho mimomanželskému pomeru a vrátila sa do Chicaga, aby sa mohla venovať vlastnej hudobnej kariére. Založila dve dámske kapely – The Creolians a The Harlem Harlicans, ktorého členkami boli napríklad Dolly Jones (trúbka), Mae Brady (hus-

le), manželka Fletchera Hendersona Leora Mieux (trombón) a Alma Scott (tenorsaxofón, klarinet), matka známej jazzovej klaviristky Hazel Scottovej. Medzi r. 1933–1935 sa Lil opäť postavila do netradičnej roly, keď sa ako dirigentka a aranžérka ujala vedenia mužského zoskupenia, ktoré pôvodne sprevádzalo huslistu Stuffa Smitha v Buffale. Hoci si ju jazzmani veľmi obľúbili a rešpektovali ju, súboru sa nedarilo nájsť stály a dobre platený angažmán, či už to bolo kvôli hospodárskej kríze, alebo pre to, že spoločnosť nebola pripravená na ženskú líderku. Lil nebola nadšená ani zo spôsobu propagovania koncertov, keď bola na plagátoch označovaná ako „Mrs. Louis Armstrong“.

V r. 1935 sa vrátila do Chicaga a založila pánsky bigband *Lil Hardin Armstrong and Her Swing Orchestra*, ktorý podpísal veľmi dôležitú nahrávaciu zmluvu s Decca Records. Naďalej sa venovala kompozícii, aranžovan-

vaniu, začala aj spievať a dokonca výborne scatovala. Mala vyššie položený prierazný sýty hlas pripomínajúci Ivie Andersonovú. Spolu s vtedy začínajúcou Ellou Fitzgeraldovou boli jednými z mála speváčok, ktorých scat z obdobia 30. rokov je zaznamenaný na nahrávkach. Na jedenástich šelakových platniach nahral orchestr napr. skladby *Born to Swing, Or Leave Me Alone, Let's Call It Love, Harlem On Saturday Night* či *Just For A Thrill*, ktorá sa stala celosvetovým hitom a bola neskôr prespíevaná viacerými interpretmi ako Ray Charles či Aretha Franklin. Lil bola autorkou hudby a často humorných či satirických textov ku všetkým piesňam. Štýlovo nezostala stáť na mieste, ale jasne sa posunula s dobou od memphiského blues a neworleánskeho jazzu k bigbandovému swingu a boogie-woogie.

Rozvod s Louisom Armstrongom v r. 1938 niesla po zvyšok života ťažko, naďalej však ostali v pracovnom kontakte. Ukončenie tohto vzťahu bolo jedným z dôvodov, pre ktoré postupne strácala vášeň k hudbe. Zapisala sa na hodiny šitia a radikálne zmenila kariérne zameranie z hudobníčky na módnú návrhárku. V tých

ďalších miest vo Francúzsku a Švajčiarsku. Počas pobytu v Paríži nahrála LP platňu *New Orleans Days* (Vogue Productions 1952) v triu so Sidneym Bechetom a bubeníkom Zuttyom Singletonom. Motivovaná vrúcny priatím v Európe a s nádejou na americký „comeback“ sa vrátila do Chicaga. V prúde moderného jazzu



Počas nahrávania albumu do série *Chicago – The Living Legends* pre Riverside Records v The Prince Hall Masonic Temple, Chicago, Illinois 1.9.1961. Okrem L. Hardin sú identifikovateľní D. Howard, klarinet a G. „Pops“ Foster, kontrabas (foto: S. Schapiro/Corbis)

rokoch však americká spoločnosť neprijímala černošské návrhárky s otvorenou náručou. Istý čas vyrábala iba koncertné oblečenie pre Louisa a usporiadala zopár prehliadok v New Yorku. Hrávala už len veľmi sporadicky a na začiatku 50. rokov sa živila ako učiteľka klavíra a francúzštiny. Celú dekádu nenahrála žiadny album a nemala významnejšie koncerty, no v r. 1952 jej prišla ponuka na niekoľkomesačné turné po Európe – hrála v Londýne, Paríži, Berlíne, Frankfurtu, Kodani, Amsterdame a v desiatkach

50. rokov sa však nedokázala presadiť medzi špičku. Pre vtedajšie publikum a mladých progresívnych instrumentalistov bola staromódna. Vystupovala a nahrávala len s lokálnymi hudobníkmi svojej éry. Vydavateľstvo Riverside Records ju v r. 1961 oslovilo s ponukou nahráť album v rámci série *Chicago – The Living Legends: Lil Hardin And Her Orchestra*. Do štúdia priniesla aj tri vlastné skladby: *Boogie Me*, *Eastown Boogie* a *Clip Joint* a na 40 minútach záznamu ju výraznejšie počuť aj v sólovej improvizácii.

V nasledujúcom roku začala písať biografickú knihu, ktorú už nedokončila. Lil Hardin Armstrong zomrela v r. 1971 v Civic Center Plaza v Chicagu počas koncertu, venovaného pamiatke Louisa Armstronga, ktorý opustil svet len o mesiac skôr. So zlomeným srdcom, silná a nezávislá Lil akoby symbolicky skonala za klavirom pri záverečnom akorde skladby W. C. Handyho *St. Louis Blues*.

Lil Hardin stála pri zrode jazzu, jej umelecké kvality ju predurčili k spolupráci s hudobníkmi, ktorí sa zapísali do dejín ako jeho najväčšie osobnosti – Joe „King“ Oliver, Louis Armstrong, Johnny Dods, Freddie Keppard, Alberta Hunter či Sidney Bechet. Bez nej by asi ani Louis Armstrong nezožal toľkú slávu. Bola rovnocennou a akceptovanou hudobníčkou, skladateľkou, aranžérkou a speváčkou, ktorá zanechala nezmazateľnú a dôležitú stopu v histórii jazzu. Mnohé z jej viac než 150 skladieb sa zaradili medzi jazzové štandardy. Klavírne aj spevácke umenie tejto nezávislej ženy je dodnes jedným zo základných materiálov štúdia zrodu a vývoja jazzovej hudby. X

#### Zdroje:

DICKERSON, James L.: *Just for a Thrill: Lil Hardin Armstrong, First Lady of Jazz*, Cooper Square Press, 2002  
<https://riverwalkjazz.stanford.edu/?q=program/my-heart-story-lil-hardin-armstrong>  
<https://memphismusichalloffame.com/inductee/lilhardinarmstrong/>  
<https://archives.susanfleet.com/documents/lilhardin.html>

# Ilja Zeljenka

(1932 – 2007) 24 prelúdií pre klavír



#### Magdaléna Bajuszová, klavír

Prelúdiá sú akoby prehľadom typov sadzby a hudobného pohybu, ktoré vystihujú Zeljenkov skladateľský naturel v koncentrovanej, esenciálnej podobe – dokonale čistej, oprostenej od snahy čokoľvek dokazovať svojmu okoliu, od zbytočných ornamentov či rétorického exhibicionizmu.

Nájdete vo vybraných predajniach alebo na [www.hc.sk](http://www.hc.sk)

Bratislava 2019, HC 10048

hudobné **entrum**  
MUSIC CENTRE SLOVAKIA



# Nemôžeme kopírovať samých seba

S. Klíma a D. Wania (foto: A. Dybowska)

Klarinetista SZYMON KLIMA a klavirista DOMINIK WANIA patria k špičkovým predstaviteľom súčasnej improvizovanej hudby. Obaja už počas štúdií cítili potrebu tvoriť vlastnú hudbu priamo na pódiu. S nevyčerateľnou zásobou sviežich nápadov, brilantnou technikou a vzájomnou empatiou kombinujú prvky klasiky, jazzu či folklóru do sústredeného celku so zmysluplnou výpoveďou. Spolu založili Improvisation Quartet, obaja pôsobia aj samostatne vo viacerých zoskupeniach a ako duo nahrali minulý rok vo vydavateľstve Hevhetia album *Fantastico*.

Pripravila Jana DEKÁNKOVÁ

## ■ Vráťme sa na začiatok vašej spolupráce. Kde ste sa spoznali?

**SK:** Stretli sme sa na turné Capelly Bydgosciensis Robyho Lakatosu asi pred piatimi rokmi. Hrali sme, myslím, Robyho aranžmány štandardov. Hudobne sme si hneď porozumeli, takže sme v r. 2017 založili spoločný projekt Improvisation Quartet.

## ■ Na Slovensku sme vás mali možnosť počuť v rôznych zoskupeniach, naposledy na košickom festivale Hevhetia ShowCase v lete minulého roka. Skladby, ktoré ste hrali, boli z vášho albumu *Fantastico* (Hevhetia 2020), na ktorom hráte iba v duu. Ide o improvizovaný album. Ako sa dá „zopakovať“ improvizovaná hudba na pódiu?

**SK:** Bol to náš prvý koncert s hudbou z tohto CD a, žiaľ, aj posledný. Mali sme naplánované celé turné, ale asi netreba hovoriť, prečo sa zrušilo. Album sme nahrávali ako čistú improvizáciu bez akejkoľvek prípravy. Mohlo by sa zdať, že je ľahké hrať hudbu, ktorú sme už vytvorili a nahrali, ale zistili sme, že je to vlastne oveľa ťažšie a takmer nemožné zopakovať.

**DW:** Aj keď sme sa snažili priblížiť čo najviac k nahrávke, ak sme chceli ľuďom sprostredovať rovnaké vibrácie, aké sme albumom vytvorili, a priniesť rovnako nápadité hudobné motívy, nemohli sme iba kopírovať samých seba. Začali sme síce rovnako ako na zázname, no počas hrania sme sa dostali niekam inam.

Preto sme sa sústredili najmä na sprostredovanie celkovej nálady CD a skladby mali síce približne rovnaký rámec, ale v detailoch sa líšili.

## ■ Po krátkom letnom nádychu sa svet opäť uzavrel. Ako po ďalšom polroku doma vnímate situáciu umelcov v Poľsku?

**SK:** Od leta som hral iba dva koncerty, jeden v Gdansku so svojím kvintetom a druhý s Improvisation Quartet. Som veľmi sklamaný z prístupu našej vlády k umelcom. Sme pre nich neviditeľní. Umelci na voľnej nohe nemajú takmer žiadnu štátnu podporu a nemôžu koncertovať. Koncerty som nikdy nevnímal iba ako prejav svojej vášne k hudbe, pre mňa je to kultúrno-vzdelávacia misia, ktorú sa snažím robiť doma aj v zahraničí. Keď čelíte takejto kríze a zrazu zistíte, že žijete v krajine, ktorej vláda má riešenie problémov kultúrneho sektora na poslednom mieste, logicky sa začínate zamýšľať nad tým, či je vaša celoživotná práca pre túto spoločnosť vlastne potrebná. A takýto psychický stav naozaj nepomáha tvorivej energii a chuti pracovať.

**DW:** Jediná možnosť je hrať online koncerty, ktorých som odohral asi päť-šesť. Ale online koncertov a podujatí je už na internete taký pretlak, že z toho ľudia začínajú byť unavení.

## ■ Obaja máte klasické vzdelanie, počas štúdií ste patrili k výrazným talentom svojej generácie a človek by povedal, že máte

## pred sebou sľubnú sólovú kariéru. Prečo ste sa rozhodli ďalej nevenovať čisto klasickej hudbe?

**DW:** Nepovedal by som, že to bolo rozhodnutie, bol to prirodzený proces zmeny. Niekedy v druhom alebo treťom ročníku na konzervatóriu som si uvedomil, že sa nechcem striktne držať klasiky, pretože mi neposkytuje toľko voľnosti ako hudba, ktorú som chcel robiť. Naozaj mám veľmi rád jej jazyk a klasická hudba bude vždy súčasťou môjho jazyka, ale jednoducho som nechcel hrať celý život iba „myšlienky“ iných.



CD *Fantastico* (Hevhetia, 2020)

**SK:** Asi pred siedmimi rokmi ma poľská ambasáda v Egypte pozvala hrať koncert s programom z diel Lutosławského v Káhirskej opere. Ale Lutosławski napísal pre klarinet iba jednu skladbu, *Tanečné prelúdiá*, ktoré majú asi desať minút. Oslovil som preto priateľov jazzmanov a vytvorili sme program z improvizácií na toto dielo. Tým sa to začalo, nejako sa rozchýrila fáma, že už nehrám klasiku, iba jazz a zrazu, ako by mi prestal zvoníť telefón s ponukami na klasické koncerty (*smiech*). Na druhej strane sa mi však otvorili možnosti posunúť sa iným smerom.

■ **Vaši obľúbení skladatelia sú Brahms, Šostakovič, Rachmaninov, Chopin, Messiaen, Ravel či Ives. Ako s touto inšpiráciou pracujete?**

**DW:** Ich hudbu nepoužívame ako doslovnú inšpiráciu, niekedy môžeme použiť krátky motív, ale skôr ju analyzujeme z hľadiska autorovho kompozičného prístupu k nástrojom, štruktúre skladby, práce s motívom... Nedávno som tiež objavil hudbu finskeho skladateľa Einojuhanina Rautavaara, ktorá ma nadchla.

**SK:** A nie je to len klasika. Veľmi rád mám napríklad aj *Ornithology* Charlieho Parkera a ďalšie bebopové skladby. Ale niekedy je dôležitejšie to, kto a ako tie skladby hrá. Môžete nájsť nahrávku, na základe ktorej zhodnotíte,



Počas minuloročného koncertu na festivale Hevhetia ShowCase v Košiciach (foto: M. Molnár)

že sa vám skladba nepáči, a to len kvôli zlej interpretácii. Napríklad Scarlatti... záleží na tom, kto ho hrá.

■ **Szymon, od svojich štrnástich rokov si odohral množstvo recitálov či koncertov ako sólista s orchestrami, nakoniec si však vysokoškolské štúdium ukončil na jazzovom oddelení. Čo sa stalo?**

**SK:** Je dosť vtipné, že po 20 rokoch koncertovania s klasickou hudbou nemám ukončené klasické hudobné vzdelanie. Postupne som vystriedal štyri akadémie a trvalo mi takmer deväť rokov, kým som získal vysokoškolský titul, pretože som bojoval so stále rovnakými problémami. Školy mi nepovolili individuálny študijný plán, odmietali ma uvoľňovať na koncerty, ktoré potom znamenali neospravedlnenú absenciu. Nebolo dôležité, či som mal potrebné vedomosti z daného predmetu, ale to, či som sedel na prednáškach. A predstavte si situáciu, že som hral sólový koncert s orchestrom, kde sedel niektorý z učiteľov, ktorý nikdy takýto koncert nehral. Alebo keď som vydával ďalšie CD a moji učitelia nevyda-

li žiadne... Samozrejme, na školách vždy boli aj skvelí pedagógovia, ale bola to menšina. Našťastie mi pomohol Piotr Baron, ktorý ma presvedčil, že stojí za to študovať hudbu a pripravil ma na skúšky na jazzové oddelenie Hudobnej akadémie Karola Lipińskiego vo Vroclave, pretože dovtedy som nemal veľa skúseností s jazzom. Mnoho mojich priateľov si prešlo podobnou skúsenosťou, je to problém, o ktorom sa nehovorí...

■ **Čoraz častejšie vymieňaš na koncertoch klarinet za basový klarinet...**

**SK:** Snažil som sa nájsť nejaký iný zvuk. Keď hráte v takom kvartete alebo v kvintete, ako sú naše, niekedy normálny klarinet proste nestačí. Nemá žiadne ďalšie zvukové možnosti – je to stále iba B klarinet. Na basovom klarinete som začal hrať asi pred štyrmi rokmi a stále sa učím. Je to veľmi chúlolistivý nástroj.

■ **Ako by ste definovali svoju hudbu?**

**DW:** Nerozmýšľam nad tým. V našej hudbe je množstvo prvkov, improvizujeme používajúc klasiku, ktorú sme voľakedy hrali, jazz, folklór, všetko, čo je nám hudobne blízke. Nap-

riek tomu, že ide o improvizáciu, nenazval by som to jazzom. Ako sa hovorí: „Žiadne blues, žiadny swing, žiadny jazz.“ (smiech)

■ **Je pre vašu hudbu dôležitý priestor, v ktorom znie?**

**DW:** Po mnohých rokoch hrania na naozaj príšerných nástrojoch som už veľmi zaťažený na kvalitný klavír na pódiu. Ak hrám na zlom nástroji, musím zahrať oveľa viac nôt, aby som cítil priestor, ktorý mi nástroj nedokáže dať. Keď mám pod rukami skvelý nástroj, ktorý nemá iba nádherný zvuk, ale aj skutočne reaguje na moju hru, a keď sa to ešte spojí s dobrou akustikou priestoru, také miesto je pre našu hudbu najlepšie. V klubovej akustike by to nefungovalo, najlepšie sú asi komorné koncertné sály. Naša hudba potrebuje určitý vzduch, priestor.

**SK:** Táto hudba si doslova vyžaduje dobrú sálu. Klarinet zvyčajne netreba ozvučovať, ale basový klarinet je iný a ak ho treba ozvučiť, môže sa stať, že tým dôjde k deformácii jeho zvuku. Takže akustické hranie je pre nás určite najlepšie. ×

**Szymon KLIMA** (1984) študoval hru na klari-  
nete na Všeobecnej základnej hudobnej škole  
Ignacya Jana Paderewského v Krakove a na  
majstrovských kurzoch (Guy Deplus, David  
Campbell). Ako desaťročný vystúpil spolu  
s americkým jazzmanom Bradom Terrym na  
Medzinárodnom klarinetovom festivale v Kra-  
kove. Ako sólista sa predstavil s orchestrami  
Stoneleigh Youth Orchestra, Krakowska Młoda  
Filharmonia, Sinfonietta Cracovia, Capella  
Cracoviensis, Capella Bydgoszczskej  
akadémie. Spolupracoval s významnými hu-  
dobníkmi ako Brad Terry, José Maria Florencio,  
Zbigniew Wegehaupt, Roby Lakatos, Piotr  
Baron, Joachim Mencil, Piotr Wyleźło, Kalman  
Cseki, Adam Kowalewski, Przemysław Jarosz,  
Sebastian Frankiewicz. Magisterský titul získal  
na jazzovom oddelení Hudobnej akadémie  
Karola Lipińskiego vo Vroclave v r. 2019.  
Premiéroval viacero skladieb Szczepana  
Tesarowicza: *Le paysage avec Lacrimosa*  
(2005), *Eine kleine Zauberflute musik* (2006),  
*Trio Inventio Concertante nr. 2* (2007).  
Spolu s Dominikom Waniom, Adamom Kowa-  
lewským a Przemysławom Jaroszem založili  
Improvisation Quartet. Viedie vlastné kvinteto  
Szymon Klima Quintet. Vydal 6 albumov,  
z toho štyri vo vydavateľstve Hevhetia.

**Domink WANIA** (1981) začal hrať na klavíri už  
ako trojročný. V r. 2005 ukončil Hudobnú aka-  
démiiu v Krakove a r. 2006 získal štipendium na  
New England Conservatory of Music v Bostone,  
kde získal magisterský titul na jazzovom odde-  
lení. Medzi jeho pedagógov patrili Danilo Pe-  
rez, Jerry Bergonzi, George Garzone, Ran Blake,  
Allan Chase a Frank Carlberg. Spolupracoval  
s Tomaszom Stańkom, Marcusom Millerom,  
Davom Liebmanom, Lee Konitzom, Andersom  
Jorminom, Garym Thomasom, Georgeom Gar-  
zonym, Eddiem Hendersonom, Marilyn Mazu-  
rovou, Joeyom Baronom, Nguyênom Lê, Donom  
Byronom, Jacekom Kochanom, Zbigniewom  
Namysłowským či Januszom Muniakom. Spolu  
so Szymonom Klimom založili r. 2017 Improvi-  
sation Quartet. Je členom poľsko-nórského zos-  
kupenia Maciej Obara Quartet a krakovského  
kvinteta New Bone. Pedagogicky pôsobí na  
hudobných akademiách v Krakove a v Kato-  
viciach. Účinkoval takmer na 50 albumoch.  
Patrí k elitným umelcom vydavateľstva ECM  
Records, v ktorom ako prvý poľský hudobník  
vydal sólový album (*Lonely Shadows*, 2020).  
Je držiteľom viacerých národných ocenení na  
poli klasickej hudby aj jazzu.





## Lasciar sonare Glass, Silvestrov, Ligeti, Burlas I. Šiller InMusic 2020

Ivan Šiller má medzi slovenskými klaviristami nezastupiteľné miesto. Nielen ako neúnnavný organizátor a pedagóg, ale predovšetkým ako objaviteľ stále nových zákutí klavírnej literatúry najmä novšieho dáta. Svetovej aj tej domácej, od autorov zvukných mien, aj tých celkom neznámych. A rokmi tejto „objaviteľskej“ činnosti a hromadenia skúseností postupne dozrievajú aj technická stránka jeho remesla, kultúra tónu, frázovania, muzikantský nadhľad...

Svojej povesti neostal nič dlhý ani pri najnovšom nahrávacom počine, ktorý pod názvom *Lasciar sonare* uzrel svetlo sveta na sklonku minulého roka. Je to v poradí tretí nosič vydaný pod hlavičkou občianskeho združenia InMusic a na prvý pohľad sa zdá byť výberom „drobností veľkých majstrov“, akoby oddychových skladbičiek napísaných povedľa veľkých opusov, ktoré prepisovali dejiny hudby. Z tvorby Philipa Glassa sú to dve z jeho klavírných *Etüd* (č. 13 a č. 14), nasledujú 3 *Bagatellami op. 1* Valentina Silvestrova, ktoré napriek zavádzajúcemu opusovému číslu pochádzajú z neskorej fázy jeho tvorby, z r. 2005. Ďalej takmer rovnomenné *Trois bagatelles* Györgya Ligetiho z r. 1961 – ostenatívna reakcia na „tichú“ skladbu 4'33" Johna Cagea obsahujúca jediné hlboké Cis a potom samé pauzy (a k trom bagatelám ešte možno zahrat prídavok v podobe ďalšej, šestnástinovej pauzy...). Záver dramaturgie tvoria dva klavírne opusy Martina Burlasa, ktoré však napriek vonkajškovým spoločným znakom patria do iného sveta a vnímam ich oddelene od predchádzajúcej hudby na albume.

Najzaujímavejšie je, že album možno počúvať dvojakým spôsobom. Možno k nemu pristúpiť ako k čistej hudbe bez akýchkoľvek asociácií a nechať sa unášať jej ľubozvučným tokom. V tomto prípade bude poslucháč bohato odmenený: s hudbou Philipa Glassa je Ivan Šiller doslova zžitý od čias duových performancií s Ferom Királyom či s Cluster ensemble, siahajúcich hlboko do predchádzajúcej dekády; s melódiami skladbičiek Valentina Silvestrova sa doslova mazná, kvinty a oktávy v hlbokom registri v ľavej ruke nasadzuje s mäkkosťou a delikátnosťou, aké prislúchajú Debussymu či Messiaenovi. Rovnako poetický a snívý svet vyčarúva aj v meditatívnych *Uspávančkách* a *Kolajniciach bez vlakov* Martina Burlasa. Krásne „priestorovo“ zosnímaný zvuk nástroja v Koncertnej sále Župného domu v Nitre (zvukový majster Roman Laščiak) len zvýrazňuje zmyslový zážitok.

Druhý spôsob vnímania vyžaduje znalosť historických súvislostí hudby vybraných autorov, poznanie cesty od povojnových avantgárd k rôznym podobám zjednodušenia a sprehľadnenia, pre ktoré sa vžil povrchný a nepresný pojem „minimalizmus“ – na americkom kontinente (Glass) aj na teritóriách strednej a východnej Európy (Silvestrov). Za *Etudami* a *Bagatelami* počut kompendiá symfónií, *Einsteina na pláži*, *Apparitions* a *Atmosphères*, za Glassom Reicha, Adamsa, Rileyho, Feldmana, za Silvestrovom Gubaidulinovú, Pärta, Kančeliho... A za Burlasom jeho generačných druhov, ale aj to, ako jeho hudba, v novom zvukovom šate – ktorý jej prepožičiava interpretácia Ivana Šillera – pôsobí vzhľadom na kontext svojho vzniku, v „bezvetrí“ prvej polovice 80. rokov v normalizačnom socialistickom Československu, takmer ako zjavenie. Aj keď sa zdánlivo len pohráva s veľmi jednoduchými štruktúrami, dokáže na nich vystavať rozľahlú formu (*Kolajnice bez vlakov* trvajú vyše 20 minút...) so zmysluplne klenutým tektonickým oblúkom. Mnohé z tej doby dávno zapadlo prachom, no táto hudba dnes, takmer po 40 rokoch, znie, akoby bola napísaná len včera.

Robert KOLÁŘ



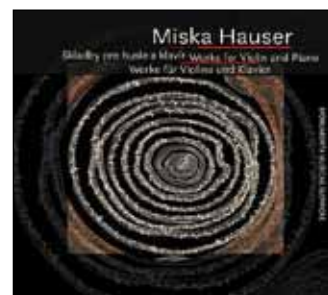
## Bach Redemption A. Prohaska Lautten Compagnie W. Katschner Alpha Classics 2020

Anna Prohaska je rakúska lyrička sopranistka, ktorá rovnako mierou venuje svoju tvorivú pozornosť starej hudbe a tvorbe 20. storočia. Študovala v Berlíne na Akadémii Hansa Eislera, v tomto meste v roku 2002 zažila aj svoj spevácky debut a dodnes tu žije a pracuje. V súčasnosti patrí medzi prominentné bachovské interpretky, a tak zámer pripraviť album zo sopranových árií a kantát tohto skladateľa nie je prekvapivý. Speváčka plánovala spojiť svoje sily s berlínskym súborom starej hudby Lautten Compagnie a lutnistom a dirigentom Wolfgangom Katschnerom, vypuknutie pandémie však projekt zastavilo, podobne ako väčšinu kultúrnych aktivít. Termín nahrávania sa teda posunul na jún, keď sa ešte počas trvania prísnych obmedzení nahrávka realizovala v berlínskom kostole Oberschöneweide. Fotografie na obale a v booklete CD zachytávajú umelcov s rúškami na tvárach a sprievodný text informuje o tom, že nahrávanie prebiehalo takmer ako séria improvizovaných stretnutí. Použitie zboru bolo v tom čase nemožné, a tak zbor spieva sólistka s tromi ďalšími speváčkami a chorály sú v inštrumentálnych úpravách. Nie je jasné, či pandémie ovplyvnila aj výber árií na tomto albume, no väčšina z dvadsiatich kantátových čísiel sa tematicky dotýka smútku, jeho prijatia a útechy. Dramaturgia je v každom prípade mimoriadne inteligentne zostavená a jej emocionálna trajektória reflektuje rôzne fázy zármutku, vrátane stavu popretia hnevu, depresie, až po prijatie útechy. Pre hudobníkov musel byť (a v aktuálnej situácii nepochybne opäť bude) návrat k muzikarovaniu skutočným výkú-

pením, a preto sa názov albumu *Bach Redemption* javí ako mimoriadne výstižný. Svoju radosť dali na novinke najavo prekvapivým bonusom, ktorý v trackliste nie je uvedený: v záverečnej (takmer) jazzovej improvizácii podávajú zrkadlový obraz úvodnej árie *Bete aber auch dabei*.

Bachovským puristom možno bude prekážať, že väčšina árií na novom albume je vytrhnutá z kontextu kantát, z ktorých pochádzajú, a môžu nadobudnúť podozrenie, že ide o ústretový krok voči nenáročným poslucháčom. Ja tento pocit nemám. Iste, napríklad kantátu *Ich habe genug* by som si radšej vypočul vcelku, no album je nahratý s takou odzbrojujúcou spontánnosťou, že všetky potenciálne pochybnosti o úprimnosti projektu považujem za bezpredmetné. Okrem zopár momentov, keď je hlas Anny Prohaskovej v nízkej polohe trochu matný, je jej spevácky výkon vynikajúci. Žiarivý soprán znie v striebriestej expresii, v rovnomernom tóne, koloratúrnej presnosti a zároveň decentnosti a očarujúcej farebnosti. Hra súboru Lautten Compagnie pod vedením Wolfganga Katschnera je strhujúca v nádhernom a akoby asketickom zvuku sláčikov a úžasnej farebnosti drier. Tento dojímavý album je v neľahkých časoch skutočnou bachovskou útechou.

Jozef ČERVENKA



## Miska Hauser Skladby pre husle a klavír J. Tomka, M. Klátik Hudobné centrum 2020

O živú hudbu sme na dlhé pandemické týždne síce prišli, ale hudba v digitálnej podobe a rôzne nahrávky sa stali našim chlebom každodenným. Pre mňa patrilo stretnutie s týmto CD k stretnutiam objavným a radostným. Na-

hrávka skladieb pre husle a klavír Misku (tiež Michaela) Hausera realizovaná v auguste 2019 v Bösendorfer Selektion Center, Wiener Neustadt, ku mne prišla aj v tom správnom, predvianočnom čase, a popri Bachovom *Vianočnom oratóriu* či koledách bola vítanou zmenou.

Huslista Juraj Tomka a klavirista Maroš Klátik sa na nej prihovárajú hudbou doposiaľ nielen neznámeho, ale dokonca, ako sa v literatúre dočítame, aj „bezvýznamného“ skladateľa. O Miskovi Hauserovi sú v nej uvedené i protichodné údaje, aj roky narodenia a úmrtia sú rôzne. Vladimír Godár, autor obsažného textu v booklete (i v notách, ktoré vyšli v Hudobnom centre v r. 2019), vychádzal z dostupnej nemeckej a anglickej literatúry. Predstavuje Misku Hausera ako mimoriadne zaujímavú hudobnú osobnosť. V Pressburgu, pravdepodobne v r. 1820 narodený a tam vyrastajúci Miska Hauser, prišiel do rodiny údajne spriatelenej s Beethovenom. V rodnom meste a vo Viedni sa mu dostalo toho najlepšieho vzdelania od zvučných mien a jeho otec ho čoskoro mohol postaviť na vlastné nohy. Osemročné turné viedlo Misku Hausera po Nemecku, Dánsku, Švédsku, Nórsku, Fínsku a Rusku. Keď sa ako 27-ročný vrátil do Bratislavy, čakal ho spoločný koncert s Antonom Rubinsteinom. Neskôr podstúpil dobrodružné koncertné cesty cez oceány a po súši po Anglicku, USA, Severnej a Južnej Amerike, Tahiti a Austrálii. Koncertoval tiež na Cejlóne, v Indii, Egypte a na Malte, na dvore tureckého sultána Abdula Meddžida a na talianskom dvore kráľa Viktora Emanuela II. Okrem toho, že všade reprezentoval a šírila svoje virtuózne umenie, bol i poslom svojich romantických huslových kompozícií. Medzi šesťástimi skladbami pre husle a klavír sa na CD nachádza i burlaska *Vtáčik na strome*, s ktorou Hauser triumfoval už v r. 1852 v New Yorku. J. Tomka a M. Klátik sú jedinečnými interpretmi skladateľovho odkazu. Ich interpretácia dýcha potrebným pokojom a vychutnaním každej frázy. Interpreti hrajú s citom pre maďarskú nótu alebo nostalgiiu tam, kde si to notový zápis vyžaduje. Technicky aj intonačne sú brilantní. Hauserove skladby nevznievajú v ich poňatí ani ako ľahké, ani lacné. Sú zrkadlom sveta skú-

seného umelca a zároveň aj autora reportáží z ciest, ktoré napokon vyšli i súborne a poskytli obraz o stave hudby v rôznych kútoch sveta. No napriek tomu, že význam Hausera pre vývoj huslovej hry a jej literatúry je viacnásobne doložiteľný, vieme o ňom málo. Jeho meno zomlelo vražedné mlynské koleso nacistov. I keď už dávno nežil, dostal sa v roku 1940 do *Lexikónu židov v hudbe*, na čiernu listinu so zákazom uvádzania jeho diel. K rehabilitácii tohto zákazu dodnes nedošlo. V r. 1887 zomrel vo Viedni, kde je aj pochovaný na centrálnom cintoríne. Hauserov rodný dom v Bratislave neexistuje, zhorel pri požiari geta. Vydanie zvukového nosiča s Hauserovou tvorbou je tak významným počínom. A to aj preto, že svetlo sveta uzrelo prvýkrát vôbec v roku 200. výročia jeho narodenia.

Agata SCHINDLER



### Beethoven Piano Trios Smetana Trio Supraphon 2020

Smetanovo trio bolo založené klaviristom Josefom Páleníčkom a v priebehu sa meniacom obsadení pôsobí dodnes. V istom zmysle je zviazané s tradíciou, no jeho súčasná aktualizovaná zostava – Jitka Čechová (klavír), Jan Talich (husle) a Jan Páleníček (violončelo) – určuje zvuk, pričom do hudobného štýlu vždy zasahuje dobová hudobno-estetická norma. Interpretácia v triovom obsadení nerobí v zásade hráčom problémy ani v súhre, ani v koncepcii. Osobnostná hudobná samostatnosť účastníkov však tvorí predpoklad pre umelecký úspech. Ak Smetanovo trio vyvoláva u recipienta presvedčenie o sebaistote v ovládaní partu, súvisí to s istotou techniky hry, ako aj istotou umeleckého vyjadrovania. V súlade s Beethovenovou koncepciou vytvorili interpreti rad pútavých hudobných momentov.

Pekne vyznieva dvojtaktový tematický motív s prechodom do asymetrie frázy a expozície v *Triu c mol op. 1 č. 3* v časti *Allegro con brio*. Tónina c mol, stret pianissima s fortissimom, to sú už znaky Beethovenovej predstavy o hudobnom výraze. V rámci štvorčastového cyklu je *Andante cantabile con variazioni* interpretačne najvýraznejšie s intenciou k hravosti. Že dielo údajne nenašlo ohlas u J. Haydna, súvisí s úplne inou koncepciou tohto veľmajstra komornej hudby. Haydn spája part klavíra a huslí pri podpore violončela. Beethoven robí opak. Tektonicky rozkladá nástroje do samostatných línií. Tri nástroje a jeden celok! To je vnútorná dialektika Beethovenovej kompozično-technickej ideovosti. Svoj zámer sa snaží potvrdiť v *Triu B dur op. 97* s prívlastkom „Arcivojvodské“, venovanom mecénovi, žiakovi kompozície a klavírnej hry, arcivojvodovi Rudolfovi, neskoršiemu arcibiskupovi v Olomouci. Neuveriteľne pôsobivo vzniká hudobný tok v *Allegro moderato* – vyvstáva zo sóla klavíra a hry legato s akordikou. Skutočným prevkapaním sú *Andante cantabile* s chorálovou témou a *Allegro moderato* so striedaním toniky a subdominanty v nadväznosti na predchádzajúcu časť. Klavírne triá *D dur op. 70 č. 1* nazvané „Trio duchov“ a *Es dur op. 70 č. 2* sú venované grófkke Anne Márii Erdődyovej. Beethoven sa v čase vzniku okolo r. 1808 zaoberal čítaním Shakespeara. Asi tam treba hľadať inšpiračný zdroj prvého z nich. Trio vyznieva teatrálné, čo sa prejavuje aj v interpretácii, preto táto skladba našla nadšený ohlas aj u skladateľov romantickej školy. Ide o mylný postoj, lebo Beethoven netvorí programovo zameranú hudbu. *Op. 70 č. 2* je pozoruhodný úvodom s pekným komorným vyjadrením. Dôvod jeho vyváženosti spočíva v koncepcii tektoniky a hudobného obsahu. Odtiaľ vedie aj cesta k *op. 97* a k cieľu dosiahnuť virtuóznosť v komornej hre.

Ak by sa interpreti v priebehu svojho umeleckého pôsobenia rozhodli posunúť hudobné znenie na vyššiu úroveň, veľkú službu by im urobila voľba iného klavírneho nástroja, ktorého tón by znel komornejšie a vytvoril by

intímnejšie hudobné prostredie. Ak by aj violončelista napríklad siahol po originálnom talianskom nástroji alebo po kvalitne vyrobenej kópii, bol by to ideál.

Ingeborg ŠÍŠKOVÁ



### Ilja Zeljenka 24 prelúdií pre klavír M. Bajuszová Hudobné centrum 2020

Komplet 24 *prelúdií* I. Zeljenku z jeho posledného tvorivého obdobia (2005) reflektuje zreleho a intencionálneho autora s radom prívlastkov, čitateľných idiémov, príznačných črt. Naštudovala ich Magdaléna Bajuszová a nahrávka vznikla v rámci koncertu v cykle Albrechtiny (NE) známa hudba (až) roku 2019. Zeljenkova „neuveriteľná ľahkosť tvorby“ bola často iniciovaná jeho dvornými interpretmi. Prednostne k nim patrí práve M. Bajuszová, ktorá uvádzala veľa opusov ešte „za tepla“, čím garantovala kompetentné tlmočenie obrazu Zeljenkovho tvorivého sveta.

Na *Prelúdiách* je sympatická ich koncízna, skladateľovo umenie dokázať vyjadriť na malej ploche (v priemere tri minúty) múdre aj hlbavé vety, značne okorenené príslovečným noblesným humorom, ktorým bol jeho osobný aj umelecký prejav preniknutý. *Prelúdiá* (zároveň aforizmy), každé s vlastnou pointou, reflektujú aj Zeljenkovu klaviristickú zdatnosť. Sled miniatúr je usporiadaný s osobitným dramaturgickým citom, takže sa vždy na okamih ponoríme do určenej atmosféry a vzápätí sa v ďalšej skladbičke ocitneme na odlišnom póle výrazu a vnútornej definície. Imponuje tu zmysel pre exponovanie kontrastov, nie sú to manifestačné gestá, ale senzitivne posuny aj výrazové skoky. 24 skladbičiek je akýmsi kompendiom Zeljen-



→ kovho kompozičného arzenálu. Zachytíte v nich konštantné postupy a výrazovú esenciu, ktorá ma veľký rozkmit. Už od prvej skladby počujeme typický „drive“ s rytmickou pulzáciou, premenami, polyrytmikou evokujúcou jazzové postupy. Zvláštnu atmosféru navodí číslo 3 (s metrickým označením *MM=152*) s asociatívnym odleskom jeho 2. *sonáty* z roku 1974, zo spoločensky pochmúrneho obdobia, keď autor čiastočne prehodnotil svoju ranú tvorbu a prišiel o. i. so štruktúrnym „patentom“, známou zeljenkovskou bunkou, pozostávajúcou z konštelácie štyroch tónov s určujúcou pozíciou malej sekundy, ktorá ukrýva stavebnú potenciu. Bravúrne znejú rozpožehované pasáže v duchu *Scherzanda* (4.), podobne *Energico, rigoroso* (7.), *Giocoso* (9., 18.), *Capriccioso* (14.), no a výrazovo vyhrotené *Barbaro, ritmico* (16.), kde počujeme až atavistickú dravosť a živelnosť. Na druhej strane, ako spomínaný výrazový protipól sledujeme skrotený až snový výraz v pomalých prelúdiách: *Adagio* (3., 13., 17.), *Andante* (8., 11.), *Largo* (19.), *Larghetto* (6., 24.). Za osobitnú pozornosť stojí číslo 5 (*Ozveny*) s delikátnym harmonickým dávkovaním, pôvabne subtilná „hračka“ (č. 15, *Hracia skrinka*), ale aj *Hymnus* s číslom 20 so zvláštnou chorálovou šifrou, odkazom...

Celá séria *Prelúdií* má v sebe akúsi naliehavú obsesiu. Ak ich začnete počúvať, akoby ste sa chytli do pavučiny, ktorá núti k návratu k tej hravej, umnej aj vtipnej sade skladbičiek. Veľké bravó si zasluhuje interpretka, pre ktorú muselo naštudovanie a nahratie 24 skladbičiek – napriek dôvernej znalosti zeljenkovskej dikcie – predstavovať nielen tvorivú radosť, ale aj penzum študijnej trpezlivosti. Podarilo sa jej však výstižne a ekvivalentne priblížiť hudobné univerzum autora. Tak ako ho poznáme, či stále spoznáваме... Viac než za zmienku stoja aj mimohudobné segmenty titulu: profesionálna zvuková podoba v realizácii F. Poula a O. Noppa, dizajn A. Andreutti Pokornej a najmä podrobný analytický sprievodný text R. Kolára aj V. Godára.

Lýdia DOHNALOVÁ



### Hannes Kerschbaumer *schraffur* KAIROS 2019

Držiteľ ceny Erste Bank Kompositionspreis za rok 2017, rakúsky skladateľ Hannes Kerschbaumer (1981), patrí do výraznej generácie mladších európskych autorov. Profilová nahrávka pre vydavateľstvo KAIROS prináša exkluzívny výber jeho komorných diel z posledných siedmich rokov. Jednou z najsignifikantnejších je titulná skladba *schraffur* (2017) pre štvrttónový akordeón a ansámbl, v ktorej sa prezentujú akordeonista Krassimir Sterev a Klangforum Wien. Skladba dokonale stelesňuje kompozičné východiská Kerschbaumerovej tvorby – nepretržité sledy sofistikovane usporiadaných farebných glissánd a klastrov rôzneho rozsahu, výrazu a dramatickej sily, pričom jednotlivé „akcie“ nanášané na seba vytvárajú kriklavé plastické obrazce. Kerschbaumer rezignuje na prácu s motivickým rozvíjaním či harmóniou a jeho narábanie s hudobnými prvkami pripomína skôr rozmach štetcom po plátne. De facto opisuje spôsob výtvarnej práce s čiarokovanými textúrami, ktoré poslucháča dokonale zneisťujú trvalou absenciou stabilnej tónovej výšky a rozpoznateľných tvarov, takže základným perцепčným modelom tu zostáva nepretržitý vzrušený pohyb smerujúci k dynamickému vrcholu. Part sólového mikrotonálneho akordeónu, ktorý okrem poltónov disponuje aj separátnymi gombíkmi štvrttónov, tvoria výlučne sledy klastrov a glissánd vo veľmi farebnej a industriálnej znejúcej „rozladenej“ zvukovej smršti podporené abstraktnými inštrumentálnymi štruktúrami v interpretácii súboru Klangforum Wien. Autor vyžaduje od hráčov na sláčikových i dycho- vých nástrojoch osobitý spôsob hrania, často s extrémnym tlakom sláčka či pier, ktoré deformujú zvuk do nevidanej podoby, pripomínajúcej skôr elektronickú hudbu.

Presahy do výtvarného umenia ponúka aj skladba *pedra.debris* v podaní Schallfeld Ensemble. Evokuje prekomponované zvuky postupne opracúvaného kameňa a ruchy dláta v sochárskom ateliéri. Dielo tvoria variabilné bunky niekoľkosekundových, akoby náhodných zhlukov abstraktných noiseových polí oddelených pauzami pripomínajúcimi rytmus práce výtvarníka. *Sláčikové kvarteto* č. 2 pod názvom *abbozzo IV* predstavuje homogénne zvukové kontinuum s jednosmernou gradáciou skreslených glissandových ťahov. Drásavý zvuk hypnotizujúco škripúcich sláčikov Arditti Quartet mení kvarteto na dekadentnú masu kvázi elektronického chaotického vírenia. Pôsobivým dielom je aj *kritzung II* pre preparované husle, troch hudobníkov s drevenými predmetmi a elektronikou. Rozsiahle plochy ticha a jemných vibrácií huslí postupne narúšajú ruchy a klepanie drevených objektov doplnených jemne sa vlniacou elektronikou. Záverečnou skladbou je *llif* pre päť nástrojov v podaní súboru ensemble chromoson. Je prehliadkou drsných, priemyselne znejúcich štruktúr s temne kovovou príchutou. Album diel Hannesa Kerschbaumera je pozvánkou do fascinujúceho zvukového sveta prepájajúceho hudbu, výtvarné umenie a architektúru so zámerným využitím prvkov zvukového „odpadu“, ruchov a nehudobného zvuku. Zároveň dovádza klasické akustické nástroje za hranice ich pomyselných interpretačných mantinelov, za ktorými už strácajú kontakt so svojím pôvodným určením a stávajú sa novým hudobným médiom. Precízna umelecká vízia a zmysel pre originálnu zvukovosť v Kerschbaumerovej tvorbe odhaľujú nové vzrušujúce priestory hudby 21. storočia.

Peter KATINA



### Codex Jacobides Jan Čížmář Supraphon 2020

Nekompletne zachovaná pražská zbierka lutnových tabulatúr *Codex Jacobides* patrí bez pochyb k najvzácnejším dobovým zdrojom svojho druhu v našom stredoeurópskom prostredí. Vznikla okolo r. 1600 a obsahuje skladby 16. a raného 17. storočia. A tie sú veru rozličného charakteru – okrem transkripcií starších duchovných a svetských piesní (napr. *Coelestium a Jesu tu nobis influas* pripisovaných Jacobovi Regnartovi alebo *My Lord Willoughby's Welcome Home* od Johna Dowlanda) sa tu nachádzajú aj originálne lutnové tance – niektoré v novo sa formujúcom francúzskom „style brisé“ (*Entrée de Luth, Courante*). Väčšina skladieb je anonymná, avšak nachádza sa tu aj jediná známa zachovaná lutnová skladba v starom renesančnom ladení českého autora – *Præambulum* Stephana Laurentia Jacobidesa. Práve ňou otvára Jan Čížmář svoje pestré predstavenie dobovej pražskej lutnovej kultúry, v ktorej kódex vznikol.

Na CD vynikajú najmä skladby, kde hrá súčasne viacero nástrojov, či už rôzne druhy lutien, alebo iné zostavy. Niektoré z nich sú interpretované Bohemian Lute Orchestra, pri iných (ako napr. *Passamezzo antico – Saltarello*) nie je v booklete jednoznačne uvedené, či ich Čížmář nahral sám pomocou metódy over-dubbingu alebo si prizval kolegov. Celkovo sa nedá poprieť, že zvuk viacerých nástrojov z lutnovej rodiny krásne naplnia priestor. S lutnou príjemne súznejú renesančné priečne flauty, ktoré zaznejú v niekoľkých skladbách v podaní Renaissance Flute Consort v obsadení: Marta Kratochvílová, Radka Kubínová a Anežka Šejnohová. Aj sólová lutna si svojho poslucháča ľahko nájde. O to príťažlivejšie znie zvuk anglického renesančného orp-harionu, na ktorom Čížmář interpretuje napr. skladbu *O Nachbar Roland*. Album však vyvrcholí vokálnym číslom, v ktorom sa predstavuje speváčka Eliška Tesařová. Čížmářova interpretácia je charakterovo pestrá a nevtieravo hravá, s dôrazom na rytmus a pulzáciu jednotlivých skladieb. Improvizované sprievody niektorých melódií zachytených v zborníku príjemne korešpondujú s hlavnou melódiou a vytvárajú celok s jedinečnou atmosférou.

Tu by sa dal podotknúť aspoň fakt, že melódia a sprievod miestami splyvajú, a tak sa nie vždy dá ľahko rozoznať, čo je originálna melódia a čo improvizovaný sprievod.

Súčasťou CD je aj PDF faksimile zbierky *Codex Jacobides*. To naznačuje, že by CD mohlo byť určené prevažne erudovanejšiemu publiku zaujímajúcemu sa o hudobnú kultúru renesancie a baroka či o históriu brnkacích nástrojov a rozličné formy tabulatúrnych zápisov. Práve takémuto poslucháčovi by sa mohlo zdať väčšie zastúpenie netanečných skladieb, ktoré môžu prinášať aj väčšiu invenciu, než akú ponúkajú tance. Rovnako by pomohlo oživeniu aj o niečo väčšie zastúpenie ansámblových čísel.

CD má čo ponúknuť každému poslucháčovi hľadajúcemu príjemnú upokojujúcu hudbu vhodnú na relax. Veď isto platilo rovnako v minulosti, ako aj dnes, že hra na brnkacích nástrojoch je vhodným spoločníkom pre intímne a tiché chvíle pokoja.

Adam ŠTEFUNKO



### Franz Xaver Richter *Super flumina Babylonis* *Miserere mei Deus* Czech Ensemble Baroque R. Válek Supraphon 2019

Súbor Czech Ensemble Baroque Orchestra and Choir (založ. 1998) s dirigentom Romanom Válkom si za svoj dlhodobý umelecký cieľ vytýčil objavovanie a oživovanie tvorby významného českého rodáka Franza Xavera Richtera (1709–1789). Od roku 2015 bol svet hudby postupne obohacovaný o štyri nosiče s jeho novoobjavenými vokálno-inštrumentálnymi kompozíciami. Po svetových premiérach diel *Rekviem a De profundis* (2015), *La Deposizione dalla Croce di Gesù Christo* (2016)

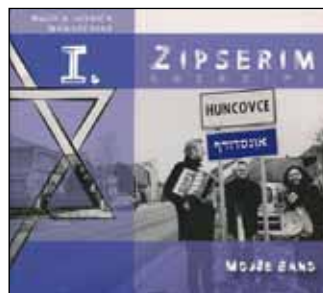
a *Te Deum a Exsultate Deo* (2018) vyvrcholil „richtеровský“ projekt v júni roku 2019 nahrávkou žalmov *Super flumina Babylonis* a *Miserere mei Deus* v Kostole sv. Michala v Znojme.

Ako sólisti sa predstavili Pavla Radostová (soprán), Piotr Olech (alt), Jakub Kubín (tenor) a Jiří Miroslav Procházka (bas). Skladba pre dvanásť hlasov *Super flumina Babylonis* z roku 1768 bola naštudovaná vo francúzskej výslovnosti a náročnú tenorovú áriu *Quia illic interrogaverunt nos* interpretoval Jaroslav Březina. Sopranovú áriu *Quomodo cantabimus?* s ľahkosťou zvládla Markéta Böhmová, ktorá sa predstavila aj v desaťhlasnom *Miserere mei Deus* (1770–1773) a v duete *Benigne fac Domine* spolu so zamatovým altom Kamily Mazalovej. Všetci spomínaní sólisti (okrem J. Březinu) sú na nahrávke aj súčasťou Czech Ensemble Baroque Choir. Pomerne náročné richterovské fúgy a fugáta zvládla vokálny ansámbel s prehľadom, prirodzene rešpektujúc plynutie a akcentáciu zhudobneného textu. Orchester pod vedením R. Válka je zložený zo skúsených hráčov venujúcich sa prioritne interpretácii starej hudby. Náročné diskantové party sú predvedené presvedčivo a hoci sa miestami žiadajú väčšie dynamické kontrasty, inštrumentalisti i vokálna zložka podali výkon, ktorý sa od tohto súboru už tradične očakáva. Vyše 40-minútové moteto *Super flumina Babylonis* je pestrú ukážkou skladateľovej melodickrej reči a poslucháča zaujme o niečo viac než *Miserere mei*. Invenčný generálnobasový sprievod v podaní skvelejšieho čembalistky Barbary Marie Williovej, hráča na teobu Jana Krejču a organistu Mareka Čermáka zaujal najmä v druhej časti sinfonie *Super flumina*. Zaujímavosťou žalmu *Miserere mei Deus* je používanie motívov zo známejšej skladby *Stabat mater* G. B. Pergolesiho v inštrumentálnej predohre i v posledných taktach záverečného zboru, čo svedčí o Richterovej inklinácii k talianskym skladateľom. O skladateľových schopnostiach sa dozvedáme aj z citátu z parížskeho časopisu *Mercure de France* z apríla 1769, ktorým sa začína text bookletu: „Veľké moteto *Super flumina Babylonis*, skomponované pánom Richtero-

rom, vzbudilo pozornosť. Motívy jeho melódií sú nové, dobre spracované, s dobrým sprievodom a vhodne prispôbené textu. Harmónia je umne koncipovaná a vždy dopĺňa melódiu bez toho, aby ju znásilňovala, naopak, dodáva jej na hodnote a výraze. Fúgy sú prepracované a dobre znejú. Sôla a zbory majú kvalitnú štruktúru. Richter vie prispôbiť formy a plynutie hudby témam, ktoré chce znázorniť.“

Nielen toto CD, ale i celá štvorica nosičov s Richterovými skladbami z dielne Czech Ensemble Baroque by nemala chýbať v zbierke žiadneho milovníka hudby 18. storočia. Richterov hudobný odkaz zaznamenaný k 310. výročiu jeho narodenia predstavuje len malú časť z jeho 700 opusov, ale jeho nadčasovosť a pestrosť ho právom zaraďujú medzi popredné osobnosti mannheimskej školy.

Jana ZELENKOVÁ



### Zipserim Mojše Band Moishe Publishing 2018

Album *Zipserim* je prvým dielom z plánovanej série *Musica Iudica Monarchiae*, ktorý má za cieľ zmapovať, ale hlavne umelecky reflektovať hudobné tradície Židov v jednotlivých regiónoch Slovenska. Historicky, ideovo alebo len inšpiráciou sa viaže na oblasť horného Spiša (povodie rieky Poprad) a Zamaguria – územia, ktoré spadalo pod správu Spišského rabinátu, zriadeného v 18. st. v Huncovciach. Židovské obyvateľstvo, najmä chasidské, ktoré prichádzalo prevažne z Haliča (pripojeného koncom 18. st. k Rakúsko-Uhorsku), sa tu kultúrne konfrontovalo s mnohonárodnostným obyvateľstvom Spiša – s Nemcami, so Slovákmi, s Rusínmi, Goralmi, Maďarmi a Rómami. I keď je toto dedičstvo vzhľadom na vojnu a holokaustom prerušenú živú hudobnú

tradíciu mimoriadne ťažko rekonštruovateľné, je veľmi pestré a inšpiratívne.

Aranžmány židovských, ale aj slovenských, rusínskych, ukrajinských, goralských a poľských tradičných ľudových i autorských piesní a melódií albumu *Zipserim* pôsobia ako z fantazijného hudobného sna huncovského rabína. Sna farebného, veselého, hlbavého i prchavého, tragického, erotického, alegorického, lyrického, duchovného či ironického. Uplatňujú sa v nich časté hudobno-tematické a štýlové skoky, čo mi je osobne sympatické. Napriek tomu som istú nesúrodosť atmosféry niektorých úsekov piesní predsa len na pár miestach jemne pocítil. Album však pôsobí ucelene, a to vďaka silnej téme a vnútornej výpovedi, ktorá stmeluje jeho jednotlivé časti. A tak si poslucháč v krátkych časových sledoch môže vychutnať odkazy chasidskej, synagogálno-orientálnej, pravoslávnej, poľskej, slovenskej, goralskej, huculskej, rómskej, balkánskej, salónnej, šlágrovej, jazzovej, rockovej či dokonca hip-hopovej hudobnej tradície.

Členovia Mojše bandu – Michal Palko (hlavný spev, cimbal, šalmaj), František Kubiš (akordeón, basička a spev) a Jakub Stračina (kontrabas, spev, goralské husličky – zlobcoke) dobre využili svoj interpretačný potenciál: skvelé prirodzené frázovanie, výraz a príjemné zafarbenie hlasu speváckeho lídra a vkusné, nápadité a v niektorých pasážach až virtuózne party kontrabasis-tu a akordeonistu. Cimbal, pre originálnu zvukovosť a pocit regionálnej zakorenenej hudby albumu veľmi dôležitý nástroj, bol využitý invenčne a technicky vyspele, bez toho, aby mal poslucháč pocit, že sa hudobník bezúčelne predvádza. Ako hostia album obohatili po jednej nahrávke aj klaviristka Zuzana Kosturko a tubista Łukasz Labusga. Nápaditá, moderne pôsobiaca, ale niekde aj historicky a štýlovo poučená harmónia i inštrumentácia – vyrovnané sólistické uplatnenie všetkých nástrojov, zmysel pre farebnosť jednotlivých vokálnych a najmä inštrumentálnych partov – sú ďalšími z pozitívnych stránok tohto albumu. Nahrávky sa vyznačujú príjemnou, prirodzenou farbou akustických nástrojov a celkovo dobrou zvukovou kvalitou (René Bošela, Mólča Records).



→ Album ma zaujal nápaditou grafikou (Iva Liptáková a Juliána Paľková) a zaujímavým textom bookletu, kde Michal Paľko poukazuje na niektoré historické súvislosti vývoja židovskej kultúry na Spiši a predkladá informácie o zdrojoch niektorých nápevov. Škoda, že v ňom chýbajú prepisy textov piesní a ich preklady, pomohlo by to hlbšiemu pochopeniu diela.

*Zipserim* je skvelým albumom. Je hodnotným príspevkom nielen pre špecificky židovskú, ale aj pre slovenskú a stredoeurópsku hudobnú kultúru a jej historické povedomie a odporúčam ho všetkým záujemcom o etnickú hudbu.

**Samo SMETANA**



### Brad Mehldau Suite: April 2020 Nonesuch Records 2020

Epidémia dlhodobo postihla všetky segmenty kultúry, ale zároveň vyprovokovala viacerých umelcov, aby ju prijali aj ako umeleckú výzvu. Jedným z nich je americký klavirista Brad Mehldau, ktorý ako reakciu na nútenú izoláciu skomponoval a v amsterdamskom štúdiu nahral sólový album pod názvom *Suite: April 2020*. Nahrávka vznikla v priebehu dvoch dní a je prezentovaná ako suita na formovom pôdoryse klasickej hudby, ktorá je, pochopiteľne, do hĺbky nasiaknutá jazzovým idiómom.

Cyklus prináša pätnásť miniatúrnych skladieb hudobne korešpondujúcich s emocionálnymi stavmi človeka v nútenej izolácii a jednotlivými fázami dňa, od prebúdzania (*waking up*), spomienok (*remembering before all this*), neistoty (*uncertainty*), „pobytu“ u kuchyni (*in the kitchen*) až po večernú uspávanku (*lullaby*). Mehldauov album však „všednosť dňa“ vyplňa hudbou naplnenou pestrými farebnosťami, variabilitou a melodickou invenčnosťou. Napríklad *stepping outside* prináša

svieže, prelínajúce sa hlasy v krehkom, postupne sa rozvíjajúcom pohybe, fragmentárne motívy siahajúce do polytonality, razantné rockové akordické postupy i smutné nálady. V *keeping distances* opisuje skladateľ sociálny distanc pomocou dvoch paralelných bitonálnych hlasov. Tie spolu vôbec nekomunikujú, iba koexistujú vedľa seba v pôvabnej „ivesovskej“ viactexturálnej zvukovej štúdii. Najemocionálnejším dielom je balada *remembering before all this*, ktorej krásna melódika evokuje úspešné albumy Mehldauovho tria z prelomu milénia, ako *Places*, *Largo* či *Anything Goes*. Kolísavé melancholické akordy a naliehavé repetované vnútorné hlasy sú typické aj pre baladu *uncertainty*, kým *yearning* vytvára ilúziu čias starého jazzu vo vzletnej melódike a pomalejšej nálade. V skladbe *waiting* kombinuje autor smutné nálady so chopinovským ostinátnym repetovaným tónom v base, nad ktorým plynú pochmúrne molové akordy. Náladu zmení až žartovný swing *in the kitchen*, akési rokenrolové variácie s roztopašnou melodickou linkou vo vrchnom hlase. *Family harmony* prináša skvelé jazzové iskrenie s bohatou improvizovanými hlasmi a v odvážnej rytmizácii synkopovaných modelov. *Lullaby*, podľa klaviristových slov určená tým, čo majú problém zaspáť, je nádherná ponáška na Schubertovu pieseň s klasicky členenou formou. Jej úvod znie klasicisticky jednoducho, ale postupne prekvapuje v kombinácii s Mehldauovými harmonickými linkami a vytvára čarovnú upokojujúcu hudbu na dobrú noc. V závere albumu sú ako bonus už tradične aj „recyklované“ skladby, *Don't Let It Bring You Down* od Neila Younga v swingujúcom nostalgickom dialógu bohato sa prepletajúcich hlasov medzi basom a diskantom a *New York State of Mind* od Billyho Joela, ktorej pohodové hranie s gershwinovským citátom v závere pripomína atmosféru z baru v dobových amerických filmoch.

Album *Suite: April 2020* nie je len autentickým hudobným dokumentom o prežívaní existenčnej krízy umelca bez možnosti koncertovať, ale je vynikajúcim „radovým“ albumom, ktorý sa napriek ťaživým témam zaradí k najmelodickejšim a najintímnejším Mehldauovým nahrávkam.

**Peter KATINA**



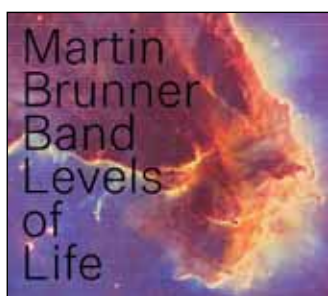
### Heart-Shaped Music of Kurt Cobain Tomáš Lukáč Hudobný fond 2021

Začiatkom roka vychádza debut jazzového gitaristu, skladateľa a aranžéra Tomáša Lukáča. Podstatnú časť albumu nahrali hudobníci v zložení Tomáš Lukáč (gitaru), André Schwager (klavír, Fender Rhodes klavír, organ a syntetizátory), Markus Oberleitner (basgitaru) a Zhitong Xu (bicie nástroje) v hudobnom štúdiu Eliton naživo, s minimom strihov. Mixáž a produkciu mal na starosti Markus Oberleitner a o výsledný zvuk sa postarala známa viedenská firma Sunshine Mastering. Nápad použiť skladby grungeovej kapely Nirvana v jazzovom kontexte nie je nový. V minulosti sa o to pokúšali Herbie Hancock, Robert Glasper alebo The Bad Plus. CD *Heart-Shaped* je konceptuálny album, na ktorom sa Lukáč vyrovnáva s vplyvom punk/metalového tria z amerického Seattlu na svoj vlastný hudobný vývoj. Úvodná kompozícia *You Know You're Right* môže svojím zvukovým dizajnom uviesť poslucháča v pochybnosť, či počúva jazzové CD. Téma vychádza z melodického motívu originálu, jej aranžmán je však z hľadiska harmónie, rytmu a formy kompletne v réžii Lukáča. V živom, energiou nabitom tempe dostáva vitálnu podporu od perfektne zohratej rytmiky Oberleitnera so Xuom. V následnom klavírnom sóle predvádza Schwager vysokú inštrumentálnu zručnosť, ktorá je však plne v službách sofistikovaného harmonického myslenia. *Heart-Shaped Box* s introvertne poňatou témou graduje v sólach plynulo a logicky hlavne vďaka rytmike. Oberleitner a Xu interpretujú každý groove s rovnou mierou kreativity a energie. Bezpochyby najznámejšia skladba Kurta Cobaina a Nirvany *Smells Like Teen Spirit* bola pôvodne myslená ako kritika konzumného život-

ného štýlu a apatie celej generácie mladých ľudí. Lukáčova verzia má tému posadenú na rytmicky komplexnejšom základe, pričom harmonická štruktúra pod sólamí je zredukovaná na minimum. Lukáč a Schwager v nich využívajú reharmonizácie, melodické vybočenia a prácu s disonanciou. Jemné rytmické nedostatky u Schwagera prezrádzajú, že ide o živú, srdcom hranú hudbu bez ďalších korekcií v softvéroch. *On A Plain*, prepracovaná do 7/4 metra, má tempom a frázovaním charakter brazílskej samby. Lukáč v improvizácii úspešne emuluje ducha gitaristu Pata Martina. Oberleitner dostáva priestor na basgitarové sólo, ktoré je ozvláštnené zvukom „wah-wah“ efektu. V závere skladby zažiarí sólo čínskeho bubeníka Zhitonga Xua. V *Lounge Act*, aranžovanom ako kombinácia jazzu s world music, dostáva priestor hosťujúci trubkár Vasilis Nalbantis, ktorý sa štýlovo pohybuje na pomedzí hudby balkánskych Rómov a flamenca. Atmosféra skladby asi nie náhodou pripomína hudbu Wedding and Funeral Orchestra Gorana Bregovića. Rytmiku tu podporuje ďalší hosť, hráč na perkusiách Conrado Molina. Na *Serve The Servants* prekvapí téma hraná basgitarou. Oberleitner ju v sprievode Fender Rhodes klavíra cituje s precíznou artikuláciou a spevným tónom. *All Apologies* ide hudobne viac do minulosti ako predchádzajúce skladby albumu. Po kompaktne zahratej téme, akoby vystrihnutej z CD Johna Scofielda s triom Medeski, Martin & Wood, zvláda Schwager sólo na Hammonde B3 s nadhľadom organového špecialistu. Človeku sa ani nechce veriť, že ide o tú istú osobu, ktorá hrá na ostatných nahrávkach na klavíri. Často na adresu jazzu zaznieva výhrada, že mu chýba aspekt sociálnej výpovede. Aktuálne má najbližšie k riešeniu tohto problému rap. Jeho spojenie s jazzom v záverečnej skladbe *Dumb*, ktorá má s pôvodnou verziou spoločnú len tóninu a akordickú štruktúru, je asi najväčším prekvapením albumu. Lukáč si na ňu pozval troch raperov a dal im voľnú ruku vo výbere textu. Nemec Marv the Harf, Američan Pathos i Slovák Prezident Lourajder (Michal Ormandík) odvodili prácu na výbornú. Pridanou hodnotou je Ormandíkov text reflektujúci skepsu z celosvetovej koronakrízy a depresiu zo slovenských realíí.

Tomáš Lukáč, absolvent Katedry kulturológie UK, Kunstuniversität Graz a Hochschule für Musik und Theater München, je učebnicovým prípadom odlivu mozgov zo Slovenska. CD hudobníka s trvalou adresou v nemeckom Mníchove reflektuje súčasné hudobné trendy, v ktorých sú rock, pop a hip hop už plne integrované do moderného jazzového idiómu. Napriek svojmu programovému antiintelektualizmu album nestráca nič na hudobnej kvalite a filozofickej hĺbke. Vydarený debut určite pritiahne širšie publikum a neurazí konzervatívneho jazzového poslucháča.

Juraj KALÁSZ



### Martin Brunner Band Levels of Life Animal Music 2019

Som z generácie, ktorá láskavé opisy získavania vzácných LP-čok pozná len z rozprávania. Možno práve z tejto fiktívnej nostalgie sa u mňa vyvinula zvláštna forma nadšenia pre hudobné nosiče. Je to čistá radosť zo skúmania haptických a hlavne vizuálnych kvalít obalu a návykové vzrušenie z nedočkavosti overiť si, ako je skutočnosť vzdialená mojim vyfantazirovaným obsahom, ktoré automaticky pripisujem videnej forme. Pri CD *Levels of Life* som bol uhranutý eleganciou zvoleného písmového fondu so záberom z kozmu, rozrastovaným v mriežke digitálneho zobrazovacieho média. Tomuto vizuálu automaticky prisudzujem hudbu unášajúcu do extraterestriálnych sfér. Význam obalu by žiaden hudobník nemal podceňovať. Vidiac a držiac tento album, skladali sa mi v hlave koláže syntetizátorových vrstiev, cez ktoré sa ako cez hmlovinu vesmírneho prachu prediera svetlo vzdialenej supernovy. Martin Brunner vo svojom nenútenom prejave, kokeťujúc s inšpiráciami ortodoxných fuzionistov 70. rokov, ale aj pluralistov elektroakustických syntéz,

dokázal nasmerovať svoj hudobný teleskop do ešte stále neopozovaných, alebo skôr neopočúvaných kvadrantov našej jazzovej galaxie. Nečakajte pri tom od prvých chvíľ ohurujúcu slnečnú erupciu. Počnúc skladbou *Space Rover* je poslucháč svedkom pragmatickej expedície do hlbín vesmíru, bez prímеси sci-fi, ale zato s uhrančivými panorámami. Jedna z nich sa vám predostrie pri skladbe *Spotless Mind*, ktorá sa začína takmer huascaránovským motívom (viď Fermata 1977), aby sa následne preklapila do prevkapivých polyrytmických defragmentácií a oscilácií na modálnej hranici. Niekedy je až škoda, že veliteľ tejto českej jazzovo-vesmírnej misie sa viac neodváža a nepopustí uzdu zvukových možností, keď v niektorých pasážach nadlhšie ustrnie v nie práve najmalebnejšom zvuku klavíra. Posádka misie je vyskladaná rovnomerne, kde nikto inštrumentálne nezaostáva, ani neťahá v poskytnutej ploche sebarealizácie za kratší koniec. Na skalopevnom a energicky grooveujúcom základe bicích nástrojov Romana Víchu s basgitarou Rastislava Uhríka a medziplošinami z leitmotívov Brunnerových klávesov z času na čas zarezonuje gitara Tomáša Fuchsa, reagujúca na hlavnú linku kompozície. V balade s názvom *And He Moved Away* cítiť, aká poloha je preňho najvítanejšia, a síce v analógii skôr k senzitivite Erica Johnsona než k dravosti Steva Vaia. V prípade gitary by som niekedy očakával opulentnejšie divadlo, no to by už neboli tie súradnice vesmírnej oblohy, ktorú nám tak citlivo zhmotňuje Martin Brunner. Astronómia ako veda vychádza z fyzikálnych zákonov na rozdiel od agnostickej astrológie. V prípade hudby na tomto albume si nie som istý, či je obraz ich hudobného vesmíru diktovaný prevažne striktnými zákonmi fyziky, alebo či je viac inšpirovaný túžbou po metafyzickej nadprirodzenosti. Výlety tejto štvorice sú síce neraz za hranicami gravitácie, ale nie je to ani definitívne opustenie stratosféry ako u Billyho Cobhama. Asi najvýstižnejším lokalizovaním tejto hudby na mape nočnej oblohy sú hviezdne medzipriestory, kde, ako už obal napovedá, dochádza k estetickým kolíziám svetla hviezd a vesmírnych hmlovín. Odporúčam vypočuť si túto

hudbu po bezprostrednom zážitku z nočnej oblohy, nerušenéj svetelným smogom miest.

Miroslav HALÁK



### Joel Ross Who Are You? Blue Note Records 2020

Joel Ross vychádza z tradície jazzovej interpretácie na vibrafóne, ktorá priniesla počas 20. storočia mená ako Lionel Hampton, Milt Jackson, Bobby Hutcherson či Stefon Harris. Patrí medzi najvýraznejšie talenty súčasnej americkej jazzovej scény, zastupuje ho prestížne vydavateľstvo Blue Note a pozitívne ohlasy získal v médiách ako *New York Times*, *National Public Radio* či *Rolling Stone*. Na nahrávanie albumu *Who Are You?* oslovil 25-ročný hudobník a producent svojich súputníkov a spoluhráčov: na altovom saxofóne hrajúceho 22-ročného Immanuelu Wilkinsa, ktorý len nedávno debutoval s albumom *Omega* v tom istom vydavateľstve, kontrabasistku Kanou Mendenhallovú a klaviristu Jeremyho Correna. Na bicích nástrojoch a tiež ako skladateľ prispel na CD Jeremy Dutton. Zrelosť a pokora Joela Rossa zrejme viedli k nápadu osloviť staršieho, skúsenejšieho kolegu ako producenta. Tým sa stal jeden z najoriginálnejších saxofonistov súčasnej doby, Walter Smith III. Kreatívny jazzman je charakteristický svojím improvizáčným prístupom, zvukom a zmyslom pre humor, ktorý sa odráža v jeho tvorbe aj produkcii počas celej kariéry. Je zaujímavé, že sa spolu dohodli, že na projekte nebude účinkovať ako hudobný hosť. Na albume sa nachádza 15 kompozícií od členov kapely, ale aj prevzaté skladby. Otvára ho melodická a melancholická kompozícia *Dream* od kontrabasistu Jeremyho Duttona. Z jeho pera je aj druhá skladba *Calling*, ktorú sám interpretuje ako kontrabasové sólo. *Home* a *More?*

sú z autorskej dielne Joela Rossa. Obe sú postavené na kantilénových témach pripomínajúcich jednak charakter prvej skladby, ale aj kompozície hudobníkov generácie Brada Mehldaua, Joshua Redmana či Avishaia Cohena, avšak s aktuálnym nádychom a kódom newyorskej klubovej scény. *After The Rain*, balada Johna Coltrana, je v originálnom aranžmáne pre zostavu Joela Rossa s hostkou Brandee Youngerovou na harfe. Melancholický impresionizmus v jazze prináša nádherné plochy a farby. Ďalšou prevzatou skladbou je *Vartha* od Ambrosa Akinmusireho, trubkára a skladateľa tiež zastupovaného vydavateľstvom Blue Note. Možno škoda, že sa v tejto skladbe neobjavil aj ako hosť na trúbke. Nasledujú už iba kompozície Joela Rossa. *Marsheland* je dynamická a rytmická, s drobnokresbami pre saxofón, *Waiting On a Solemn Remembrance* v nálade prvých skladieb s nádychom miernej ponuorosti. *King's Loop* – kratučké jemné dueto pre vibrafón a harfu akoby z rozprávky. V skladbe *The Nurturer* sa Joel Ross rozhodol nepoužiť klavír. Je mi veľmi sympatické, ak kapelník premýšľa o svojom zoskupení ako o ansámblí, s ktorým môže pracovať v rámci obsadenia. Veľmi efektne to funguje aj na pódiiach, keď sa napríklad debutoval s albumom *Omega* v tom istom vydavateľstve, kontrabasistku Kanou Mendenhallovú a klaviristu Jeremyho Correna. Na bicích nástrojoch a tiež ako skladateľ prispel na CD Jeremy Dutton. Zrelosť a pokora Joela Rossa zrejme viedli k nápadu osloviť staršieho, skúsenejšieho kolegu ako producenta. Tým sa stal jeden z najoriginálnejších saxofonistov súčasnej doby, Walter Smith III. Kreatívny jazzman je charakteristický svojím improvizáčným prístupom, zvukom a zmyslom pre humor, ktorý sa odráža v jeho tvorbe aj produkcii počas celej kariéry. Je zaujímavé, že sa spolu dohodli, že na projekte nebude účinkovať ako hudobný hosť. Na albume sa nachádza 15 kompozícií od členov kapely, ale aj prevzaté skladby. Otvára ho melodická a melancholická kompozícia *Dream* od kontrabasistu Jeremyho Duttona. Z jeho pera je aj druhá skladba *Calling*, ktorú sám interpretuje ako kontrabasové sólo. *Home* a *More?*

sú z autorskej dielne Joela Rossa. Obe sú postavené na kantilénových témach pripomínajúcich jednak charakter prvej skladby, ale aj kompozície hudobníkov generácie Brada Mehldaua, Joshua Redmana či Avishaia Cohena, avšak s aktuálnym nádychom a kódom newyorskej klubovej scény. *After The Rain*, balada Johna Coltrana, je v originálnom aranžmáne pre zostavu Joela Rossa s hostkou Brandee Youngerovou na harfe. Melancholický impresionizmus v jazze prináša nádherné plochy a farby. Ďalšou prevzatou skladbou je *Vartha* od Ambrosa Akinmusireho, trubkára a skladateľa tiež zastupovaného vydavateľstvom Blue Note. Možno škoda, že sa v tejto skladbe neobjavil aj ako hosť na trúbke. Nasledujú už iba kompozície Joela Rossa. *Marsheland* je dynamická a rytmická, s drobnokresbami pre saxofón, *Waiting On a Solemn Remembrance* v nálade prvých skladieb s nádychom miernej ponuorosti. *King's Loop* – kratučké jemné dueto pre vibrafón a harfu akoby z rozprávky. V skladbe *The Nurturer* sa Joel Ross rozhodol nepoužiť klavír. Je mi veľmi sympatické, ak kapelník premýšľa o svojom zoskupení ako o ansámblí, s ktorým môže pracovať v rámci obsadenia. Veľmi efektne to funguje aj na pódiiach, keď sa napríklad debutoval s albumom *Omega* v tom istom vydavateľstve, kontrabasistku Kanou Mendenhallovú a klaviristu Jeremyho Correna. Na bicích nástrojoch a tiež ako skladateľ prispel na CD Jeremy Dutton. Zrelosť a pokora Joela Rossa zrejme viedli k nápadu osloviť staršieho, skúsenejšieho kolegu ako producenta. Tým sa stal jeden z najoriginálnejších saxofonistov súčasnej doby, Walter Smith III. Kreatívny jazzman je charakteristický svojím improvizáčným prístupom, zvukom a zmyslom pre humor, ktorý sa odráža v jeho tvorbe aj produkcii počas celej kariéry. Je zaujímavé, že sa spolu dohodli, že na projekte nebude účinkovať ako hudobný hosť. Na albume sa nachádza 15 kompozícií od členov kapely, ale aj prevzaté skladby. Otvára ho melodická a melancholická kompozícia *Dream* od kontrabasistu Jeremyho Duttona. Z jeho pera je aj druhá skladba *Calling*, ktorú sám interpretuje ako kontrabasové sólo. *Home* a *More?*

Nikolaj NIKITIN



## Hudobný život

### Obsah 52. ročníka

#### REAGUJETE

**Lupták, J.; Šuba, A.:** Ad: A. Štefunko: Premrháň šanca (HŽ 3/2020) – 4/40  
**Marton, I.:** Ad: A. Serečinová: Lotz Trio a Bratislava Mozart Festival, HŽ 3/2020 – 6/2

#### Z ORGANOVÉHO KOKPITU

**Melcová, M.:** Aby sme si rozumeli – 11/9  
**Melcová, M.:** Autorita... – 10/2  
**Melcová, M.:** Čas a jeho hodnoty – 9/11  
**Melcová, M.:** Göteborg Organ Academy a dobrá vôľa Švédov – 3/4  
**Melcová, M.:** Päthviezdičkový pobyt pre organistov s výhľadom na azúrové pobrežie – 7-8/4  
**Melcová, M.:** Tajomstvo Svätej Trojice – 6/3  
**Melcová, M.:** Úrodná zem dobových nástrojov – 5/3  
**Melcová, M.:** Vážené publikum... – 12/9  
**Melcová, M.:** Závratné výšky a ich skvosty – 4/5

#### NAŠI PARTNERI

**Rovňák ml., G.:** Predplatné Hudobného života pre mecenášov Bratislavského chlapčenského zboru – 3/5

#### SPRAVODAJSTVO

**Alexander, J.:** Rozlúčka Moyzesovho kvarteta so sálou v Pálffyho paláci? – 3/6  
**Blaho, V.:** Slovenská filharmónia: Silvester v Slovenskej filharmónii – 1-2/4  
**Blaho, V.:** Slovenská filharmónia: Operné zboru v Slovenskej filharmónii – 1-2/4  
**Berger, I.:** Koncert bez bariér – 10/7  
**Berger, I.:** Slovenská filharmónia: Do tretice komorne – 7-8/3  
**Berger, I.:** Slovenská filharmónia: Dokonalý tlmočník Hinrich Alpers – 1-2/6  
**Berger, I.:** Slovenská filharmónia: Večer víťazom Hummelovej klavírnej súťaže – 1-2/6  
**Berger, I.:** Slovenská filharmónia: Večný Chopin a Bruckner – 3/8  
**Burgrová, K.:** Štátna filharmónia Košice – 1-2/9  
**Burgrová, K.:** Štátna filharmónia Košice – 4/6  
**Červenka, J.:** Jubileum: Zlatica Livorová 80 – 5/5  
**Červenka, J.:** Slovenská filharmónia: Piesňový večer Štefana Kocána – 7-8/3  
**Dekánková, J.:** Hudba v Rakúskom kultúrnom fóre – 1-2/12  
**Dekánková, J.:** Letná jazzová dielňa na Konzervatóriu v Bratislave – 9/9  
**Dekánková, J.:** Music & Film v Kino Lumière – 9/9  
**Dohnalová, L.:** Hudba Modre 2020 – 10/12  
**Dohnalová, L.:** Optimistický štart ŠKO Žilina – 12/6

**Dohnalová, L.:** ŠKO Žilina – 4/4  
**Fecsková, S.:** Béla Kéler v Šarišskom múzeu – 12/7  
**Fecsková, S.:** Organové dni Jozefa Grešáka v Bardejove – 10/13  
**Guničová, K.:** BHS 2020 – 11/6  
**Guničová, K.:** Konvergenzie 2020: Komornejšie než kedykoľvek predtým – 10/8  
**Jartim, J.:** Sedem krížikov Stanislava Hochela – 9/10  
**Javorka, P.:** Koncerty víťazov Rajeckej hudobnej jari – 11/10  
**Kamenská, M.:** Konvergenzie 2020: Bratislavská noc komornej hudby – naposlady v Design Factory – 10/9  
**Kollár, R.:** Ensemble Ricercata: Žiadba – 1-2/10  
**Kollár, R.:** Her Majesty's Music – 4/7  
**Kollár, R.:** Jaskynné piesne v synagóge – 10/10  
**Kollár, R.:** Konvergenzie 2020: Konvergenčné matiné – 10/9  
**Kollár, R.:** Quasars Ensemble: Climate Burn-out – 3/6  
**Kollár, R.:** Quasars Ensemble: Rebirth – 10/10  
**Kollár, R.:** Slovenská filharmónia: Dvere dokorán pre bicie nástroje – 1-2/5  
**Kollár, R.:** Slovenská filharmónia: Monolit – 3/7  
**Kollár, R.:** Slovenská filharmónia: Na polceste a s kompromismi – 3/8  
**Kollár, R.:** Slovenská filharmónia: Opäť s Jurajom Valčuhom – 3/9  
**Kollár, R.:** Slovenská filharmónia: Otvorenie novej sezóny – 12/5  
**Kollár, R.:** Viva musica! – 10/4  
**Kopčáková, S.:** Svetová premiéra v Prešove: Bach vo violovej interpretácii Milana Paľu – 10/11  
**Letňanová, E.:** Chopin Piotra Alexewicza – 3/9  
**Lovranová, V.:** Koncert bez publika – 5/4  
**Marton, I.:** Slovenská filharmónia: Konečne s publikom – 7-8/2  
**Medňanský, K.:** Il Cuore Barocco na východe Slovenska – 9/8  
**Medňanský, K.:** Štátna filharmónia Košice: Dom umenia ožil opäť hudbou – 7-8/5  
**Miškovičová, E.:** Slovenská filharmónia: Intímny Brahms a veľkolepý Musorgskij – 7-8/2  
**Miškovičová, E.:** Viva musica!: Ľubica Čekovská: Portrét – 10/6  
**Potánčok, V.:** Digitálny WOMEX – nové možnosti komunikácie – 12/29  
**Puškášová, M.:** Hudba dneška v SNG: Get out of Whatever CAGE – 1-2/11  
**Puškášová, M.:** Konvergenzie: BACH 2020, Goldbergove variácie Mikiho Skutu – 3/11  
**Sabo, P.:** Boismortier 330 – 1-2/13  
**Sabo, P.:** Dolcissimo sospiro – 3/13  
**Serečinová, A.:** Gesamtkunstwerk Julie Fischerovej – 1-2/8  
**Štefková, M.:** 10. medzinárodná klavírna súťaž J. N. Hummela – 3/17  
**Štefunko, A.:** Dravo a vznešene – 11/10  
**Štefunko, A.:** Händlov Mesiáš ako posol nádeje – 12/7  
**Štefunko, A.:** Konvergenzie: BACH 2020, O jednej premrhanej šanci – 3/12

**Štubňová, V.:** Malý festival s veľkým potenciálom – 11/7  
**Tichý, S.:** Jaroslav Tůma v Nitre – 11/9  
**Tichý, S.:** Katedrálny organový festival Bratislava – 11/8  
**Tichý, S.:** Konvergenzie: BACH 2020 – 3/6  
**Tichý, S.:** Organové koncerty na strednom a západnom Slovensku – 9/6  
**Tichý, S.:** Sancta Caecilia IV – 1-2/7  
**Tichý, S.:** Slovenská filharmónia: Dva decembrové koncerty s Jamesom Juddom – 1-2/7  
**Tichý, S.:** Slovenská filharmónia: Organ s Panovou flautou – 1-2/7  
**Tichý, S.:** Slovenské historické organy 2020 – 9/7  
**Tichý, S.:** Slovenské historické organy: Minulosť, prítomnosť a perspektívy festivalu – 9/26  
**Veselý, O.:** Ensemble Ricercata – 10/7  
**Veselý, O.:** Nová slovenská hudba 2020 online – 12/4

#### AKTUÁLNE...

**HŽ, Manažment BHS:** Bratislavské hudobné slávnosti – 10/3  
**Puškášová, M.:** Dom Albrechtovcov: od Hortus artis postupne k Domus artis – 12/2  
**Serečinová, A.:** Ako ďalej? – 10/2  
**Serečinová, A.:** Bez potlesku alebo pod oknami – 5/2  
**Serečinová, A.:** COVID-19 ako pozitívny moment pre systémovú zmenu? – 9/2  
**Serečinová, A.:** Hľadanie svetla... – 11/2  
**Serečinová, A.:** Hudba v karanténe – 4/2  
**Serečinová, A.:** Nech sa páči, usadte sa. Na každé druhé sedadlo. – 6/2  
**Serečinová, A.; Dekánková, J.:** Veľkokapacitná sála pre Bratislavu – 3/18

#### NÁŠ TIP

**Adamuščin, J.:** Medzinárodná zborová akadémia Lübeck – 3/20

#### MIESTO PRE DVOCH

**Serečinová, A.:** Ako sa žije... barokovým huslistom – 4/12  
**Serečinová, A.:** Ako sa žije... hoboistom – 3/22  
**Serečinová, A.:** Ako sa žije... operným dramaturgom – 6/23  
**Serečinová, A.:** Ako sa žije... slovenským vydavateľom – 1-2/26  
**Serečinová, A.:** Ako sa žije... výrobcom raritných hudobných nástrojov – 7-8/16  
**Serečinová, A.:** Ako sa žije... zbornajsterkám – 10/30  
**Serečinová, A.:** Osem otázok pre editorov husľovej školy a metodiky husľovej hry – 12/26

#### TÉMA

**Nikolozišvili, A.:** Alilo alebo ako znejú gruzínske Vianoce – 12/18

## GENERÁCIA XXI

**Kolář, R.:** BabelScores otvára svoje brány – 5/20  
**Kolář, R.:** Malin Bång (1974) – 5/21  
**Kolář, R.:** Margareta Ferek-Petrič (1982)  
**Kolář, R.:** Ol'ga Bočichina (1980) – 6/17  
**Kolář, R.:** Per Bloland (1969) – 9/30  
**Kolář, R.:** Súčasná hudba s perzskou príchutou 7-8/18

## MINIPROFIL

**Adamuščin, J.:** Jarmila Balážová – 4/19  
**Ragan ml., R.:** Peter Korman – 7-8/41  
**Ragan st., R.:** Peter Palaj – 5/29  
**Tichý, S.:** Pavol Valášek – 3/24

## HISTÓRIA

**Držiková, D.:** Martenotove vlny – 6/24  
**Držiková, D.:** Theremin – Sto rokov praotca elektronických hudobných nástrojov – 4/26  
**Držiková, D.:** Theremin ako ikona popkultúry – 5/18  
**Fančovič, L.:** Po stopách Sigurda Raschèra – Fakty, osobné zážitky... – 7-8/34  
**Hochel, P.:** Carl Philipp Emanuel BACH a Johann Friedrich AGRICOLA: Nekrológ na svetoznámeho organistu, urodzeného pána Johana Sebastiana Bacha, kráľovského poľského a kniežacieho saského dvorného skladateľa a regenschoriho v Lipsku (1754) – 7-8/27  
**Hochel, P.:** Zuzana Růžičková: „Bachov duch bol so mnou vždy“ – 7-8/29  
**Pirníková, T.:** Vladimír Blahovec (1920 – 1944) Skladateľ, ktorého osud spečatilo Povstanie – 7-8/24

## BEETHOVEN 2020

**Šuba, A.:** Modlitby pre všetky časy – 5/22  
**Šuba, A.:** O pol siedmej budú hrať v divadle Beethovena – 4/21

## Z DEJÍN SLOVENSKEJ POPULÁRNEJ HUDBY

**Jurčo, M.:** Ali Brezovský: Od piesne k piesni – 5/26  
**Jurčo, M.:** Ivan Horváth: Kráčanie po všetkých hudobných cestičkách – 11/33  
**Jurčo, M.:** Swing ako absolútna doména – 7-8/42

## OSOBNOSŤ

**Holubánska-Bartovičová, E.:** Krzysztof Penderecki: Hudba je celý môj život – 6/10  
**Kopčáková, S.:** Irena Medňanská: Hudobná kreativita ako napĺňanie humanity v kultúrnom medzigeneračnom priestore – 7-8/22  
**Pirníková, T.:** Pavol Šimai (29. 6. 1930 Levice – 9. 2. 2020 Štokholm) – 4/8  
**Šťastný, J.:** Hudba není jen hudba... aktuálnosť myšlienok Romana Bergera – 12/16  
**Šurin, S.:** Päť atestácií z hudby... Ján Valach, organista, skladateľ a dirigent – 1-2/21

## FENOMÉN

**Godár, V.:** Albrechtina – 10 rokov – spomienky a úvahy – 5/13

## ROZHOVOR

**Alexander, S.:** Roman Patkoló: Na pódiu sa snažím absolútne nemyslieť na to, že som kontrabasistom – 3/14  
**Bayer, R.:** Lubice Čekovskej: „Veselost má svoje korene často vo veľkom smútku“ – 11/14  
**Dekánková, J.:** Jazz na webe – už 15 rokov – 12/35  
**Dekánková, J.:** Mathias Rüegg: Denníky samoty – 7-8/6  
**Dekánková, J.:** Lukáš Oravec: „Ak by boli našim cieľom financie, hrali by sme všetci pop a komerciu“ – 10/14  
**Dohnalová, L.:** Dana Hajóssy: Rada by som splatila, čo bolo do mňa investované... – 9/22  
**Dohnalová, L.:** Karel Hampl: „Súčasná situácia možno pomôže zvýšiť záujem mladých hráčov o istotu práce v orchestri“ – 11/4  
**Júzová, M.:** Zvukmalebnosť harfy je nádherná – 11/16  
**Kolář, R.:** Mne mira net ... nad hudbou Jevgenija Irsaja – 11/24  
**Kolář, R.:** Lucia Potokárová: Osloviť tri generácie poslucháčov je pre nás výzvou – 1-2/2  
**Kolář, R.:** Marián Lejava: Za ďalším autorským albumom do Budapešti – 6/18  
**Kolář, R.:** Martin Adámek: V ansámblu nikto nehrá druhé husle... – 1-2/28  
**Kolář, R.:** Martin Ruman: Violovej klasike sa programovo vyhýbam – 5/8  
**Mojžišová, M.:** Július Gyermek (1931): Neznášal som preplnenú scénu a prázdne hľadisko – 7-8/30

**Rothenstein, E.:** Pawel Gusnar: Vybavenie nie je nutné vždy meniť – 7-8/38  
**Serečinová, A.:** Lotz Trio a Bratislava Mozart Festival – 3/2  
**Serečinová, A.:** Monika Melcová a jej španielsky lockdown – 9/4  
**Šuba, A.:** Robert Cohen: Cestovanie s Bachom v bezčasí – 1-2/15  
**Tomka, J.:** Moyzesovo kvarteto: 45 rokov vzájomného rešpektu – 12/20  
**Veselý, O.:** Jozef Kolkovič: „Komponovanie je pre mňa veľmi intenzívny duševný proces“ – 12/13  
**Zagar, P.:** Ladislav Burlas: Vývoj prebieha vo vlnách – 10/24

## SPOMÍNANIE

**Blaho, V.:** Za Ninou Hanzuchovou (24. 5. 1926 – 3. 4. 2020) – 5/5  
**Bugalová, E.:** Zomrela významná osobnosť slovenského hudobného múzejníctva Lubica Ballová (1934 – 2019) – 1-2/19  
**Hochel, S.:** Skromný a nedocenený... Za Jurajom Tandlerom (1934 – 2020) – 1-2/20  
**Hochel, S.:** Tak to tam nějak napište... Jiří Menzel (1938 – 2020) – 11/12

**Jakabčic, M.:** Za Dušanom Húščavom (9. 9. 1940 – 2. 7. 2020) – 7-8/39  
**Jurkovič, M.:** Za Jozefom Bulvom – 9/10  
**Serečinová, A.:** Hudba, to je rehoľa – nepozná sviatky ani neделе... Bohumil Urban (1935 – 2019) – 1-2/18  
**Španková-Frederiksen, O.:** Holubánska-Bartovičová, E., Fulka, V.: Spomienky na Ľuba Chalupku, naše štúdiá... a posledné stretnutie s ním – 5/10  
**Tollarovič, P.:** Gabriel Gössel – historik zvukového záznamu – 6/3  
**Zvara, V.;** **Ladič, B.:** Prof. PhDr. Ľubomír Chalupka, PhD. (14. 8. 1945 Senica – 17. 3. 2020 Bratislava) – 5/12

## BACKSTAGE

**Adamuščin, J.:** Klaviristi v zákulisí – 5/16  
**Adamuščin, J.:** Peter Zagar ako hudobný režisér (nielen) v útrobách bratislavskej pyramídy – 4/10  
**Adamuščin, J.:** Zsolt Szabó: Správne naladený klavír si vychutnajú aj laici – 1-2/24  
**Serečinová, A.:** O hudbe pred mikrofónom – 6/14

## SERIÁL

**Vencel, M.:** Účinky hudby na zdravie hudobníka – Ruky hudobníkov z pohľadu hudobnej fyziológie a medicíny, 2. časť – 4/29

## HUDOBNÉ DIVADLO

**Adamuščin, J.:** Slávka Zámečníková: Vždy súťažím hlavne sama so sebou – 1-2/33  
**Bayer, R.:** Bilancia opernej sezóny 2019/2020 na Slovensku – 10/22  
**Blaho, V.:** Storočie so slovenskou operou – 11/20  
**Červenka, J.:** ... tak sme my... Galavečer k storočnici SND – 4/14  
**Červenka, J.:** Košický Fidelio so silnou pointou – 3/26  
**Červenka, J.:** Zápisník zmizlého na festivale Janáček Brno – 11/23  
**Fecsková, S.:** Eliška Pappová: „Slovensko je moje a milované“ – 6/9  
**Grella, G.:** Hudba v núdzi – 6/7  
**Mojžišová, M.:** Deväť košických sezón s kormidelníkom Karolom Kevickým – 9/18  
**Mojžišová, M.:** „Dobre padne počuť a vidieť aj niečo krásne“ – 12/9  
**Mojžišová, M.:** Jubilantská Rusalka v retroštýle – 3/25  
**Mojžišová, M.:** Komik Bendik – 1-2/32  
**Mojžišová, M.:** Krehká i silná Winterreise – 4/15  
**Mojžišová, M.:** Piesok všetko zrovná – 11/22  
**Mojžišová, M.:** Theatermann Juraj Beneš – 12/10  
**Mojžišová, M.:** Vrucny hlas svetovej opery – 1-2/31  
**Radošinský, M.:** Na slovíčko s dirigentom novej Aidy v SND – 12/8





## ZÁPISNÍK

**Bayer, R.:** Dva pohľady na nemecký lockdown: Generálny lockdown dusí hudobnú scénu – 12/12  
**Bayer, R.:** Za Harrym Kupferom – 1-2/37  
**Bianchi, G.; Bianchi, M.:** Môže to byť Wagner..., ak dirigent stojí na debničkách od kapusty? – 9/17  
**Bleha, P.:** Slovenská režisérka Sláva Daubnerová premiérovala Lolitu v Petrohrade – 3/32  
**Schindler, A.:** Dva pohľady na nemecký lockdown: Dokázali aj nemožné a napriek tomu sú potrestaní – 12/12  
**Schindler, A.:** Quo vadis, hudobný život? – 9/17  
**Schindler, A.:** Významné ocenenie pre Igora Levita – 3/32  
**Ursínyová, T.:** O speváckej inšpirácii v plnej sále – 1-2/37

## ZAHRANIČIE

**Ažaltovič, B.:** Všetky oči upreté na Salzburg – 9/12  
**Bayer, R.:** Ako (ne)zabiť draka – 1-2/43  
**Bayer, R.:** Hudba s historickým odstupom alebo keď má korona sólo – 6/5  
**Bayer, R.:** Odvážne príspevky do diskusie o interpretácii operného kánonu – 4/16  
**Bayer, R.:** Psychóza pána C. – 1-2/42  
**Bayer, R.:** Slučka Nibelungova – 9/15  
**Bayer, R.:** The artist is present – 10/19  
**Bleha, P.:** O thajskej premiére opery so slovenským príbehom – 3/30  
**Burgrová, K.:** Orlando v rukách Olgy Neuwirthovej – 1-2/40  
**Červenka, J.:** Dafne v záhrade Domu Albrechtovcov – 10/21  
**Červenka, J.:** Jej pastorkyňa na streame – 5/6  
**Červenka, J.:** Otvárací koncert neistej sezóny – 10/20  
**Jakubek, S.:** Nový Lully s Rousettom: inšpiratívne poznanie i skvelý zážitok – 3/28  
**Jakubek, S.:** Poľské rodinné striebro na viedenskom Naschmarkte – 1-2/41  
**Júzová, M.:** Brilantní klarinetista Wenzel Fuchs, dirigent Pietari Inkinena FOK nadchli publikum – 4/17  
**Júzová, M.:** Alternatívni program Pražského jara – 7-8/10  
**Júzová, M.:** Češi hrají (nejen) Čechům – 11/18  
**Júzová, M.:** Dirigent musí byť psychicky silný – 7-8/13  
**Júzová, M.:** Klavírný festival Rudolfa Firkušného – 3/29  
**Júzová, M.:** Mozartův koncert pro klarinet a orchestr je geniální – 6/8  
**Júzová, M.:** Oslava hudebního života – 7-8/13  
**Júzová, M.:** Recese hudební dramaturgie – 11/17  
**Júzová, M.:** Slavnostní znovuotevření Státní opery – 1-2/38  
**Júzová, M.:** Turandot v černobílé světe – 1-2/39  
**Letňanová, E.:** Cieľom umenia je robiť človeka šťastným – 7-8/11

**Nikolozishvili, A.:** Korona za Kaukazom alebo ako gruzínska hudba dýcha cez rúško – 10/18  
**Schindler, A.:** Hope@Home.de – 7-8/8  
**Schindler, A.:** Lesný požiar v hudobnej prírode – 6/6  
**Schindler, A.:** Tomáš Hanus: Priel by som si, aby klasická hudba mala v našom živote miesto, ktoré jej patrí – 9/16  
**Schindler, A.:** Šostakovič bez stodoly: svetové premiéry klavírných kompozícií v transkontinentálnom streamingu – 7-8/9  
**Ursínyová, T.:** Pôvodná verzia Fidelia – 3/27

## JAZZ

**Belorid, B.:** I Scream, You Scream! – 7-8/51  
**Čačija, D.:** Hudobná dielňa Daniela Čačiju – 10/34  
**Dekánková, J.:** Hevhetia Showcase & JazzBus 2020 – 10/36  
**Dekánková, J.:** Jazz Start Up – dôležitá podpora nových jazzových talentov – 1-2/52  
**Dekánková, J.:** Jazzové jam session – 5/33  
**Dekánková, J.:** Vianočný Kurt Elling v Novom Meste nad Váhom – 1-2/51  
**Kováč, K.:** Hudobná dielňa Klaudia Kováča: I Got Rhythm – 7-8/44  
**Palúch, S.:** Hudobná dielňa Stanislava Palúcha: Minor Swing – dve husľové sóla – 4/32  
**Palúch, S.:** Hudobná dielňa Stanislava Palúcha: Oh, Lady Be Good! – 5/30  
**Palúch, S.:** Hudobná dielňa Stanislava Palúcha: Someday My Prince Will Come – 6/30  
**Palúch, S.:** Hudobná dielňa Stanislava Palúcha: Sweet Georgia Brown – 11/28  
**Palúch, S.:** Hudobná dielňa Stanislava Palúcha: Take Five – 9/32  
**Ragan st., R.:** Hudobná dielňa Róberta Ragana st.: All The Things You Are – 12/30  
**Rothenstein, E.:** Lee Konitz (1927 – 2020) – 6/31  
**Valíček, J.:** Jimmy Cobb – Šedá eminencia jazzu – 7-8/48

## JAZZ / SERIÁL

**Kálas, J.:** Jazzové orchestre východného bloku: Matúš Jakabčik CZ-SK Big Band – 7-8/46  
**Molčányiová, L.:** Prvé dámy starého jazzu: Mary Lou Williams – 9/34  
**Molčányiová, L.:** Prvé dámy starého jazzu: Melba Liston – 10/32  
**Molčányiová, L.:** Prvé dámy starého jazzu: Peggy Gilbert – 11/30  
**Molčányiová, L.:** Prvé dámy starého jazzu: Viola Smith – 12/32  
**Rothenstein, E.:** Jazzové orchestre východného bloku: Bigbandy bývalej Juhoslávie – 5/34  
**Rothenstein, E.:** Jazzové orchestre východného bloku: 80 rokov Big bandu Gustava Bromy – 3/34  
**Rothenstein, E.:** Jazzové orchestre východného bloku: Modern Art Orchestra – 4/35  
**Rothenstein, E.:** Jazzové orchestre východného bloku: Na západ od rieky Moravy – 6/28

## ČO POČÚVA

**Dekánková, J.:** Andrej Zaťko, finančník a filantrop – 4/37  
**Dekánková, J.:** Miroslav Mikolášil, diplomat a lekár – 6/34  
**Dekánková, J.:** MuDr. Ján Siváček, otorinolaryngológ – 3/37  
**Serečinová, A.:** František Kovár, herec – 5/36

## HUDBA DEŤOM

**Luknárová, L.:** Hudobné potulky – 1-2/44  
**Štubňová, V.; Luknárová, L.:** Objavovanie tradičnej hudby s BANDO – 7-8/14

## HUDBNÁ PEDAGOGIKA

**Krušínská, M.:** Muzicírovanie môže byť slobočné, humánne a ľahké: 20 rokov Slovenskej Orffovej spoločnosti – 1-2/46

## HUDBNÉ LOKALITY

**Dekánková, J.:** Blue Note, Nové Mesto nad Váhom – 1-2/49  
**Dekánková, J.:** Kafe Scherz, Bratislava – 5/28  
**Dekánková, J.:** Kasárne / Kulturpark, Košice – 10/17  
**Dekánková, J.:** Malý Berlín, Trnava – 4/20  
**Čapčík, J.:** Synagóga, Lučenec – 12/25

## RECENZIE CD/LP

**Ambrózová, J.:** Giľav! Piesne, ktoré si Rómovia spievajú doma – 7-8/56  
**Červenka, J.:** Beethoven Songs and Folksongs – 10/38  
**Červenka, J.:** Edgar Moreau: Offenbach & Gulda Cello Concertos – 4/36  
**Červenka, J.:** Farinelli, Cecilia Bartoli – 9/37  
**Červenka, J.:** Franz Schmidt: Complete Symphonies – 11/36  
**Červenka, J.:** If, Michael Nyman & Henry Purcell – 6/36  
**Červenka, J.:** La Passione – Works by Grisey, Nono & Haydn – 7-8/52  
**Červenka, J.:** Russian Romances: Mussorgsky, Tchaikovsky, Glinka – 1-2/54  
**Dohnalová, L.:** Bowen – Reger – Machajdík – Brahms – 1-2/54  
**Dohnalová, L.:** Canto Amoroso, Slovak Music for Harp, Katarína Turnerová plays Milan Novák – 10/37  
**Dohnalová, L.:** Evgeny Irshai: MNEMINARET, 6 bratislavských koncertov – 7-8/52  
**Dohnalová, L.:** Impresiones de Catalunya – 6/35  
**Dohnalová, L.:** Matej Arendárik hrá Brahmsa – 9/37  
**Halák, M.:** Impaco Trio: Lessons Learned – 12/37  
**Katina, P.:** Angular Blues – 11/38  
**Katina, P.:** Anja Lechner; François Couturier: Lontano – 12/36  
**Katina, P.:** Antonio Draghi & L. García Alarcón:

El Prometeo – 6/35

**Katina, P.:** Caroline Henderson: Den Danske Sang – 9/39

**Katina, P.:** Clemens Gadenstätter: Semantical Investigations – 6/39

**Katina, P.:** Here Be Dragons – 10/39

**Katina, P.:** Charpentier: Orphée aux Enfers – 11/37

**Katina, P.:** Keter: Masanda Book 3, The Book Ber'ah – 6/37

**Katina, P.:** Life Goes On – 7-8/53

**Katina, P.:** Nostalgia: The Sea of Memories – 12/38

**Katina, P.:** Puščana, Zuzana Mojžišová – 7-8/54

**Katina, P.:** Rivages – 9/39

**Katina, P.:** Rymeden: Space Sailors – 12/37

**Katina, P.:** Time & Eternity – 10/38

**Kálasz, J.:** Follow Dices: Eternal Colors – 12/38

**Kálasz, J.:** Marek Dorčík, ŠPERCASA: About Time – 4/39

**Kálasz, J.:** News for Peter, Peter Palaj Quartet – 7-8/53

**Kálasz, J.:** Szymon Łukowski Quartet: Short Sketches – 10/39

**Kálasz, J.:** Valér Miko Trio: Life – 1-2/56

**Kmířová, J.:** Lukáš Borzík: Signum Magnum – 11/36

**Kolář, R.:** Adrián Demoč: Žiadba – 1-2/53

**Kolář, R.:** Altar Double Quintet: We Salute the Night – 5/40

**Kolář, R.:** Branislav Dugovič: 10 Simple Melodies – 1-2/55

**Kolář, R.:** Czech Viola Concertos, Feld / Flosman / Bodorová

**Kolář, R.:** Igor Stravinskij / C. F. Ramuz: Příběh vojaka – 12/36

**Kolář, R.:** Mieczysław Weinberg: Live in Brno at the Moravian Autumn 2019 – 5/37

**Kolář, R.:** Pavol Malovec: Sequentia – 7-8/57

**Miškovičová, E.:** Evgeny Irshai: Nuclear Sax – 11/36

**Mojžišová, M.:** Béla Kéler: Complete Songs – 9/37

**Mojžišová, M.:** Leoš Janáček: The Diary of One Who Disappeared – 5/37

**Nikitin, N.:** Gombrowicz – 5/38

**Nikitin, N.:** Pat Metheny: From this place – 6/37

**Nikitin, N.:** Phi: Szaturma – 11/37

**Oláh, D.:** Erik Rothenstein band LIVE with Elsa Valle & Gábor Winand – 6/38

**Oláh, D.:** Ondřej Štveráček: Space Project – 7-8/54

**Oláh, D.:** Thelonius Monk: Palo Alto – 11/38

**Schindler, A.:** Chamber Works by Walter Kaufmann – 9/38

**Schindler, A.:** Muhly / Helbig / Long: „Three Continents“, Shostakovich: Cello Concerto No. 2 – 7-8/52

**Slabý, P.:** Caroline Kraabel: Last 1 / Last 2 – 5/39

**Slabý, P.:** S. Lynch, D. Frydryk, D. Fowler, J. Edwards: Dial – 5/39

**Slabý, P.:** Stellari String Quartet Vulcan – 5/39

**Slabý, P.:** VENI 30 – 3/38

**Šišková, I.:** Ernő Dohnányi L. Fanzowitz – pia-

no volume 2 – 3/39

**Škvarenina, M.:** AMC TRIO Plus – 3/40

**Štefunko, A.:** Georg Friedrich Händel; Jean-Marie Leclair: Chaconne For The Princess – 12/36

**Štefunko, A.:** Ľudovít Skalník: Omše C dur, D dur, Es dur – 10/37

**Šťastný, J.:** VAPORI del CUORE: THEMES AND VARIATIONS – 4/39

**Šuba, A.:** Il Giardino Armonico: La morte della ragione – 4/38

**Šuba, A.:** In Seven Days; Janáček: Solo Piano – 6/36

**Šuba, A.:** Joseph Haydn: String Quartets Op. 71 – 5/37

**Šuba, A.:** La misteriosa musica della Regina Loana – 1-2/55

**Šuba, A.:** London Calling, A. Beyer, M. Oman – 6/36

**Šuba, A.:** Vivaldi: Concerti per violoncello III – 1-2/53

**Unger, P.:** Václav Talich Live 1939, Bendřich Smetana: Libuše – 10/38

**Ursínyová, T.:** Fantastickými krajinami piesne s Gustávom Beláčíkom – 3/38

**Ursínyová, T.:** Peter Breiner: Slovenské tance pochabé i smutné – 3/38

**Zajíček, P.:** Aria di bravura, Martina Masaryková – 1-2/54

#### RECENZIE KNÍH

**Kočišová, R.:** Slávka Kopčáková: Aktuálne otázky hudobnej estetiky 20. a 21. storočia – 11/39

**Macek, V.:** Juraj Lexmann, Ján Grečnár: Teória zvukového majstrovstva – 7-8/55

**Ruščin, P.:** Renáta Kočišová: Organová hudba vidieckeho kantora na území Slovenska v prvej tretine 19. storočia – 12/39

**Schindler, A.:** Zuzana Růžicková / Wendy Holdenová: Sto zázraků. Z koncentračných táborů na medzinárodný koncertný podia – 1-2/56

**Ursínyová, T.:** Peter Katina: Hudba inak – 6/38

**Ursínyová, T.:** Vladimír Blaho: Viva La Bohème! Příběh jedné opery – 7-8/55

**Zelenková, J.:** Jan Dostal: DĚJINY HUDBY tentokrát trochu jinak – 5/40

#### DRUHÝ FOKUS

**Macho, P.:** Palo Macho s Jevgenijom Iršaiom – 12/40

**Macho, P.:** Palo Macho s Jurajom Čižmarovičom – 7-8/60

**Macho, P.:** Palo Macho s Petrom Konečným – 11/40

**Macho, P.:** Palo Macho s Romanom Harvanom – 10/40

**Macho, P.:** Palo Macho s Róbertom Raganom st. – 9/40

#### RÔZNE

**Dekánková, J.:** Anketa – Saxofón – 7-8/36



**SLOVAK SECTION**  
MEDZINÁRODNÁ SPOLOČNOSŤ PRE SÚČASNÚ HUDBU  
INTERNATIONAL SOCIETY FOR CONTEMPORARY MUSIC

## Výzva pre skladateľov

V aktuálnej výzve na zasielanie skladieb pre medzinárodný festival ISCM World New Music Days 2021, ktorý sa uskutoční 17. – 25. septembra 2021 v mestách Shanghai a Nanning v Číne, sa opäť spojili Slovenská sekcia ISCM a Hudobné centrum ako pridružený člen ISCM.

Do festivalového Call for scores je možné spoločne za Slovensko zaslať až 12 skladieb.

Organizátori v Číne si zo zaslaných skladieb vyberú minimálne 2 (1 za každého člena) na uvedenie počas festivalu ISCM World New Music Days 2021. Skladatelia dostanú pozvanie na festival a bude im zabezpečené ubytovanie na 4 dni. Všetky informácie o výzve a kategóriách nájdete na webovej stránke [www.iscm-slovakia.org](http://www.iscm-slovakia.org).

Svoje skladby, ktoré zodpovedajú požiadavkám výzvy, zašlite do 1. marca 2021 na e-mailovú adresu [iscm.slovak@gmail.com](mailto:iscm.slovak@gmail.com) vo formáte .pdf spolu s označením kategórie. Jeden skladateľ = jedna zaslaná skladba.

### Dôležité termíny:

do 1. marca 2021 – zaslanie skladby na adresu [iscm.slovak@gmail.com](mailto:iscm.slovak@gmail.com)  
do 17. marca 2021 – oznámenie vybraných skladieb za obe slovenské sekcie  
v priebehu roka 2021 – oznámenie vybraných skladieb pre festival 2021

Koordinátor výzvy:

Mgr. art. Juraj Beráts, PhD.  
ISCM – Slovenská sekcia  
[iscm.slovak@gmail.com](mailto:iscm.slovak@gmail.com)  
+421 948 531 744





**Výtvarník PALO MACHO od minulého roka pre Hudobný život spovedá hudobníkov, ktorí sa popri svojej hlavnej profesii intenzívne venujú aj výtvarným aktivitám. Ako po niekoľkých mesiacoch vníma oslovenú vzorku a diela, s ktorými prišiel do kontaktu? V čom sú pre umelca podnetné „druhé fokusy“?**

■ **Mal si nejaké očakávania, keď si sa púšťal do projektu Druhý fokus? Si niečím prekvapený, zaskočený?**

Zaujímal ma, či má hudobník iný dôvod pre vizuálny prejav ako výtvarník. Nemá. Aj dôvody zostávajú rôzne. Len vymedzenie rozsahu a rozpracovanie témy bývajú odlišné. Bol som trochu zaskočený, že hudobníci programovo neprepájajú hudobné a výtvarné umenie. Neviem, prečo som mal toto očakávanie, keď sám som za posledných dvadsať rokov neprepojil svoje texty s výtvarnou tvorbou. Ba ani hudbu neviem pri práci pasívne počúvať. Začnem pracovať a zostanem „hluchý“. Hudbu potrebujem počúvať sústredene. Inak z nej nič nemám.

■ **Vidíš vo výtvarnej tvorbe, prejavoch doteraz oslovených hudobníkov niečo spoločné?**

Rozprávam sa s ľuďmi, ktorí sa pohybujú v oblasti umenia, aj keď sa primárne nevenujú vizuálnemu umeniu. Preto sa mi rozpráva ľahko. Možno sú sústredenejší viac na interpretačné umenie. Výtvarné umenie im azda dáva pocit, že ak ich nezáväzuje notová osnova, majú väčšiu tvorivú slobodu. Akoby bolo dovolené všetko. Ono aj je dovolené všetko a absencia remesla nemusí byť hendikepom, ale v tom prípade je dôležité kontextové ukotvenie. To sú tie „noty“ pre výtvarníka. Naše profesionálne zameranie určuje často celkový pohľad na umenie. Mne je bližšia absolútna hudba, ktorá má čisto hudobný obsah, pretože je mi bližšia abstrakcia. V hudbe hľadám viac pocit priestoru, grafiku, abstraktnú vizualitu. Hudobníci, s ktorými som viedol rozhovory, majú spoločné, rovnako ako ja, nadšenie pre výtvarno.

■ **Čo ti zatiaľ z pozorovania tvorby, z komunikácie s autormi vychádza ako odpoveď na otázku – Prečo hudobníci kreslia, maľujú, fotia...?**

Že by na rozdiel od hudby zostával hmataiteľný artefakt? Na umení si ceníme slobodu prejavu, predpokladám. Každý ďalší umelecký prejav je rozšírením tejto slobody. Čmárame z pretlaku, pre niekoho je to terapia. Obyčajne máme naporúdzí pero, ceruzu a kus papiera. Dnes máme možno fotoaparát v mobile. Aplikáciou vieme kresliť, vieme priamo do fotografií zasiahnuť. Prostriedky sú ľahko dostupné.

■ **Objavili sa medzi výtvarnými dielami oslovených hudobníkov aj výsledky dosahujúce parametre profesionálnej tvorby?**

Objavili. Profesionalitu vnímam skôr v polohe konceptu než v školení. V prepojenosti so súčasným výtvarným umením, v posúvaní mož-



Posvätná červená geometria, 2020

ností. Rozhovory však nesmerovali k hodnoteniu tvorby. Smerovali k pochopeniu pohnútok. Ak ma zaujala ich tvorba, vnímam ju cez rovnaké kritériá ako vnímam profesionálnych výtvarníkov. Ja sa neviem pozeráť na umenie ani ako na zábavu. Nápadíky, hlavne tie vtípné, ma otravujú. Súhlasím s názorom, že keď mi niečo napadne, počkám, kým ma to prejde. Mám rád odstup a beh na dlhé trate.

■ **Čo by si poradil hudobníkom, ktorí sa vo svojej výtvarnej tvorbe dostali do slepej uličky a majú pocit, že sa nevedia ďalej posunúť, povedzme kvôli chýbajúcemu odbornému vzdelaniu?**

Niektorí oslovení hudobníci majú už teraz profesionálne aktivity. Hudobník veľmi dobre vie, koľko driny je v zvládnutí remesla. A vie aj to, že iba remeslo nestačí. Pre vizuálne umenie to platí rovnako. Naša škola ponúka štvorsemesťrové doplnkové štúdium k získaniu ďalšej špecializácie vo výtvarnom umení. Podmienkou prijatia je absolvovanie aspoň prvého stupňa akéhokoľvek vysokoškolského vzdelania. Ide o intenzívnu praktickú atelié-

rovú výučbu s dennou dochádzkou alebo s dohodnutým individuálnym študijným plánom. Študijný plán je zložený výlučne z ateliéru, z dejín umenia, kresby a jedného odborného predmetu teoretického a praktického. Podrobnosti sú uvedené na webe Vysoké školy výtvarných umení. Súčasné umenie bez teoretickej prípravy asi zrozumiteľné nebude. S pocitmi, so slobodou a s emóciami si nevys- tačíme.

■ **Je pre teba komunikácia s neprofesionálnymi výtvarníkmi niečím inšpiratívna?**

Hľadám odlišné. To mi dáva materiál na úvahy a podnety. Nehľadám ideálnu ani jedinou pravdu. Z toho dôvodu ma doterajšie rozhovory veľmi zaujímali. Každý má svoj pokus o pravdu. Škoda, že sme v pandemickej izolovanej dobe. V osobných rozhovoroch, nie takto online, by sme sa dostali ďalej. Ale to ešte môže prísť pri inej príležitosti...

■ **Kam smerujú tvoje vlastné „druhé fokusy“?**

Chcel by som sa vrátiť k textom. Vlastne som sa už vrátil v podobe textov k súčasným dielam, ktoré ma inšpirujú. Mám rád prácu s textom. Všeobecne mám však radosť, keď niekto ovláda akékoľvek umenie. Keď sa vie hrať s formou. Je to taká dohoda, vyjednávanie, niečo za niečo. Spoliehať sa na výrazové prostriedky a možnosti média má svoje limity, ale tie limity mi

vyhovujú. Myslím si, že v samotnom médiu je do určitej miery obsiahnutá aj výpoveď. Hľadanie týchto možností ma baví. ✕

**Palo MACHO** (1965) patrí k výrazným predstaviteľom súčasného umeleckého skla, so špecifickou pozíciou v tejto discipline, keďže sa dlhoročne venuje maľbe na sklo. Od r. 2011 pôsobil ako odborný asistent na Katedre úžitkového umenia VŠVU v Bratislave, od r. 2018 tu pôsobí ako docent. Tento rok mu vyšlo druhé rozšírené vydanie monografie od autoriek Kataríny Bajcurovej a Sylvie Petrovej. Aktuálne vystavuje v Múzeu moderného umenia Danubiana v Čunove a v galérii Artisan v Bratislave. Venuje sa aj poézii, je autorom dvoch básnických zbierok: *Strelné modlitby* (Slovenský spisovateľ) a *Mesiace na červeno* (F.R.&G.). V roku 2016 sa stal laureátom ocenenia Krištáľové krídlo v kategórii výtvarné umenie.

Pripravila **Andrea SEREČINOVÁ**



Ex Tabula Rasa, 2019

Autorka fotografií: **Jana HOJSTRÍČOVÁ**



# SLOVENSKÁ FILHARMÓNIA

Sledujte naše koncerty na [stream.filharmonia.sk](https://stream.filharmonia.sk).

[www.filharmonia.sk](https://www.filharmonia.sk) #Slovak Philharmonic

foto: Anton Sládek



72. koncertná sezóna  
2020/2021