



hudobný život

ROČNÍK LIII

5
2021
2,50 €

hudobné  entrum
MUSIC CENTRE SLOVAKIA

Spravodajstvo: Daniel Raiskin, Piano Days 2021 / **Na chate:** Ján Klíma a Ján Slávik /
Muzikológia: Ernst Kurth / **Rozhovor:** Sisa Michalidesová / **Druhý fokus:** Peter Machajdík

Miro Tóth
Radio_Head Awards 2020
Miro Bázlik 90



Bratislavský chapčenský zbor pozýva na konkurz

Veľa vecí je dnes zložitých. Prihlásiť sa na konkurz do Bratislavského chlapčenského zboru je však najjednoduchšie na svete! Iba dve kliknutia delia chlapcov vo veku 7-8 rokov od vstupenky do krásneho detstva, plného hudby, priateľstva, dobrodružstva, veľkých koncertných ciest a mimoriadnych príležitostí pri spolupráci so Slovenským národným divadlom a Slovenskou filharmóniou.



Prihlásiť sa na konkurz ku nám je
www.najjednoduchsiavec.sk



konvergenzia piazzolla

26/5 balada para un loco — roth / lenko — čítanie z memoárov astora piazzollu
30/5 milonga per tre — veselý / krajčo / biely / lupták / lenko
piazzolla v aranžmánoch sérgia assada

30/5 five tango sensations — lenko / konvergenzie quartet

31/5 marcelo nisinman tango quintet — nisinman / rowland / markovič
kudritskaya / mesirca — koncert kvinteta piazzollovho priateľa a žiaka

5/6 hora cero — fančovič / griglák / lupták / palúch / lenko / chovanec
nočný koncert z diel astora piazzollu

11/6 concierto para quinteto — alea / bartošová / železnák / chovanec
cuatro estaciones porteñas / slovenská premiéra koncertu pre kvinteto / piazzolla / zagar / palúch

u. fond na podporu umenia

festival z verejných zdrojov
podporil fond na podporu umenia

BRATISLAVA

SLOVENSKÁ
sportovní

NADÁCIA
Slovenskej športovej

ZSE

rtv:

RADIO DEVIN RADIO_FM

hudobný život

POPULÁR

in ba

MUSIC PRESS

OPERA

CITY LIFE SK

HUDBA.SK

Editorial

Vážení čitatelia,

zdá sa, že táto jar, aj keď s rozpačitým štartom, prinesie do žíl hudobného života trochu čerstvej krvi. Hudobní organizátori a interpreti postupne prepínajú udržiavací režim na plný výkon, minimálne v zmysle dramaturgie a nových nápadov. Tému prežitia postupne vytlačí nová životodarná aktivita, zo spálenej zeme sa tlačiacie výhonky – zdá sa, že aj nových druhov. Nový klavírný festival **Piano Days** síce plnohodnotne využíva vynútený pandemický formát online koncertu bez publika, no už teraz je zrejmé, že naň v budúcnosti nebude fixovaný. Skladateľ **Miro Tóth** uviedol svoje nové angažované dielo *Black Angels Songs Book I-II* uprostred pandémie, tiež príznačne bez publika, no jeho iniciálny moment a mimohudobná téma sú nadčasové.

Život pokračuje i v známych rytmoch. Aj keď už druhýkrát v obmedzenom režime, ale predsa, konali sa prestížne **Radio Head Awards**, tentoraz už s reflexiou prvého pandemického vydavateľského roka. A výsledok nie je vôbec zlý.

Miňame nielen zo scény odchádzajúce veľké mená, ale, našťastie, aj úctyhodné jubileá. Deväťdesiate narodeniny skladateľa, matematika a klaviristu **Mira Bázlika** reflektuje aj náš veľký tematický textový súbor. Ján Klíma si na chat(u) pozval violončelistu **Jána Slávika** a v intímite súkromia vznikol opäť podnetný dialóg. Až do oblasti hudobnej psychológie siahla výskumný záber významného švajčiarskeho muzikológa **Ernsta Kurtha**, o ktorom píše v „Muzikológii“ Vladimír Fulka a ktorého myšlienky nachádzajú neustály ohlas.

„Hudba musí byť, vzrúša...“, vraví skladateľka a flautistka **Sisa Michalidesová**. Áno, aj!

Čítajte nás teda v pokoji, otáčajúc stránku za stránkou nášho klasického papierového vydania, alebo pomedzi iné online „vzrúša“ v elektronickej verzii.

Aj v júni sa na vás teší
Andrea SEREČINOVÁ

Obsah

Spravodajstvo

- 2 **Dvakrát s Danielom Raiskinom – Stará hudba stále online**
R. Kolář, A. Štefunko
4 **Piano Days 2021** O. Veselý, L. Dohnalová, R. Kolář

Z organového kokpitu

- 7 **Dánsky galavečer v Jesuskirken** M. Melcová

Zahraničie

- 8 **Nazretie do duší** V. Blaho

Hudobné divadlo

- 9 **Tradícia koncertov v Opere SND** V. Blaho

V novej krajine

- 11 **Szilárd Buka** L. Fordinálová

Téma

- 12 **Rádiový – už druhýkrát pandemický** M. Puškášová, S. Krekovič,
P. Motyčka

Rozhovor

- 14 **Black Angels Songs (M. Tóth)** R. Kolář

Osobnosť

- 18 **Miro Bázlik deväťdesiatročný** V. Godár, O. Veselý

Príloha / Scenár

- 21 **Slovo režiséra, M. Šulík: Miro Bázlik**

Na chate

- 24 **Ján Klíma a Ján Slávik**

Miniprofil

- 27 **Ester Wiesnerová** J. Kubandová

Analýza

- 28 **L. van Beethoven: Sonáta č. 11 B dur op. 22** S. Mauser

Hudobné lokality

- 29 **Letohrádok Dardanely, Markušovce** L. Fordinálová

Muzikológia

- 30 **Ernst Kurth** V. Fulka

Jazz

- 34 **Rozhovor: Sisa Michalidesová** S. Počaji a K. Prablesková

Recenzie CD

Druhý fokus

- 40 **Peter Machajdík** P. Macho

Mesačník **Hudobný život**/máj 2021 vychádza z **Hudobnom centre**,
Michalská 10, 815 36 Bratislava, IČO 00 164 836
Zapísané v zozname periodickej tlače MK SR pod ev. číslom EV 3605/09
Redakcia: Šéfredaktorka: Andrea Serečinová (kontakt: andrea.serecinova@hc.sk, +421 220470420,
0905 643926), redaktori: Robert Kolář (robert.kolar@hc.sk), Jana Dekánková (jana.dekankova@hc.sk).
Externá redakčná spolupráca: Robert Bayer (robert.bayer@hc.sk)
Jazykové redakcie: Zuzana Studená, Eva Planková
Výtvarná spolupráca: Róbert Szegény

Distribúcia a marketing: Patrik Sabo (tel: +421 220470460, fax: +421 220470421, distribucia@hc.sk) • **Adresa redakcie:**
Michalská 10, 815 36 Bratislava 1, www.hc.sk/hudobny-zivot/ • **Grafický návrh:** Róbert Szegény, Peter Beňo • **Tlač:** ULTRA
PRINT, s.r.o., Bratislava • **Rozširuje:** Slovenská pošta, a.s., Mediaprint-Kapa a súkromní distribútéri • **Objednávky na
predplatné** prijíma každá pošta a doručovateľ Slovenskej pošty, alebo e-mail: predplatne@slposta.sk • **Objednávky do
zahranicia** vybavuje Slovenská pošta, a.s., Stredisko predplatného tlače, Uzbecká 4, P.O.BOX 164, 820 14 Bratislava 214,
e-mail: zahranicna.tlac@slposta.sk • Objednávky na predplatné prijíma aj redakcia časopisu. Používanie novinových
zásielok povolené RPPBA Pošta 12, dňa 23. 9. 1993, č. 102/03. • **Indexové číslo** 49215. ISSN 13 35-41 40 (tlačené vydanie),
ISSN 2729-7586 (online, pdf verzia). • **Obálka:** M. Tóth na RHA (koláž: R. Szegény) • Názory a postoje vyjadrené v uve-
rejších textoch nie sú stanoviskom redakcie. Redakcia si vyhradzuje právo redakčne upravovať a krátiť objednané
i neobjednané rukopisy. Texty akceptujeme len v elektronickej podobe. • Vyhľadávať v dátach uverejnených v tomto
číisle môžete na adrese www.siac.sk

Dvakrát s Danielom Raiskinom

Je veľmi potešujúce, akým spôsobom sa šéfdirigent **Slovenskej filharmónie Daniel Raiskin** ujal svojho postu. Jeho prítomnosť je v Bratislave naozaj citeľná a, ako sa zdá, nachádza pozitívnu rezonanciu medzi hráčmi orchestra. Popri výsledkoch, ktoré to nepochybne prinesie v budúcnosti, sa poslucháči už teraz môžu tešiť menej ošúchaným dramaturgickým zostavám, čo je ďalšie neprehliadnuteľné pozitívum.

Potvrdil to aj koncert **16. 4.**, ktorý otvorila *Musica serena* Pëterisa Vaska pre sláčíkový orchester. Daniel Raiskin tak vzdal hold priateľovi, lotyšskému skladateľovi a autorovi tejto kompozície, ktorý práve v ten deň oslávil svoje 75. narodeniny. Úplne chápem príčiny

však mohli sláčíkári naplno predviesť svoje kvality, zapojiť svoje vrúčne espressivo, rozvinúť zvuk do impozantného objemu a zrozumiteľne sprostredkovať posolstvo diela. Verím, že mnohých hlboko zasiahlo. Všetko najlepšie, pán Vask!

Koncertný majster orchestra **Jarolím Emmanuel Ružička** si na nemalé výzvy Suchoňovej *Fantázie a burlesky* trúfol už v minulom pandemickom roku, keď predviedol „úspornejšiu“ verziu diela so sprievodom klavíra v spolupráci s Ivetou Sabovou. A teraz mal príležitosť predviesť ho „v plnej parádě“, s kompletným obsadením orchestra. To zároveň predstavovalo ďalšiu výzvu, keďže Suchoňova inštrumentácia má svoje hutné

temperamentov (aj keď priamou inšpiráciou bola insitná maľba vo vidieckej krčme, nejde tu o žiadne hĺbkové psychologické štúdie) a otvára ich bravúrne cholerické *Allegro*. Táto úžasne ohnivá hudba môže zvädzať k doslovnej interpretácii s prehnane vyostrenými charaktermi, čomu sa však Daniel Raiskin inteligentne vyhovel, podčiarkujúc v podstate neoklasicistické korene Nielsenovho skladateľského naturelu – hoci je to neoklasicizmus, pod ktorého hravým povrchom sú nezbedne poukladané náložky... Všetko tu bolo na svojom mieste, temperament aj vášeň – aj ich cieľavedomé smerovanie. Iba v rýchlejších behoch či kontrapunktických epizódach rozvedenia sa prejavili menšie zaváhania v súhre. Flegmatický valčík 2. časti charakterovo dokonale zodpovedal svojmu ideovému predurčeniu, melancholické *Andante* tvorilo v tejto inter-

pretácii ťažisko symfónie (potenciálne ním môže byť aj 1. časť, no tu to bolo práve *Andante*), v nadšene jachtavých rytmoch sangvinického finále síce chvíľami došlo k starému neduhu zapnutia „fortissimo autopilota“, no orchester v tejto skúške úspešne obstál. Dočkáme sa kompletného nielsenovského symfonického cyklu? Bola by to nesporne zaujímavá skúsenosť a verím, že Daniel Raiskin, súdiac podľa tohto vystúpenia, by takúto výzvu s chuťou prijal.

O týždeň neskôr (**23. 4.**) sa filharmonici predstavili opäť so svojim šéfdirigentom a program pozostával opäť z viac-menej repertoárových vzácností až kuriozít. Do tejto kategórie nepochybne patrí predohra *Domov můj* op. 62 Antonína Dvořáka. Vyslovene

príležitostne dielo napísané ako súčasť hudby k divadelnej hre venovanej Josefovi Kajetánovi Tylovi, pričom predmetom spracovania je tu – ako napovedá názov – melódia českej hymny. Nie som si istý, či to bol dobrý nápad a ani celkom dobre nechápem dramaturgické dôvody zaradenia skladby práve na tento koncert. Dôvody pre vlastenecký pátos po 150 rokoch nadobro vyprchali, ťažko povedať, čo ich dnes vlastne nahradilo. Česká hudba má vo svojich dejinách viacero podobných dramaturgických „ošemetných“ diel, napríklad Smetanovu *Symfóniu E dur* s citáciami vtedajšej rakúskej a dnešnej nemeckej hymny. Ale pri tejto symfónii aspoň presvedčia abstraktné hudobné kvality. Tu som ani po vypočutí inak zaujatej a korektnej interpretácii toto presvedčenie akosi nevedel nadobudnúť... Oveľa logickejšie zapôsobil po predchádzajúcom Suchoňovi voľba Cikkerovho *Concertina pre klavír a orches-*



Šéfdirigent SF D. Raiskin na jednom zo svojich aprílových koncertov v Bratislave (foto: A. Trizuljak)

popularity hudby tohto nesmierne sympatického a vskutku harmonického človeka, ktorý ako hosť festivalu Melos-Étos navštívil Bratislavu pred šiestimi rokmi. Jeho vrodenejmu umeniu zvädzať hudbou (bez akéhokoľvek pejoratívneho podtextu) síce dodnes úspešne odolávam, v jeho nekonečných kantilénach sa poslucháčsky strácam, no to je úplne vedľajšie. Čo na jeho hudbe napriek tomu vysoko oceňujem, je neobyčajná čistota štýlu, onen duch niekdajšieho sovietskeho Pobaltia (opäť bez pejoratívnych konotácií), ktorý má svoju nezmazateľnú „regionálnu identitu“. To je v neprebernom prúde súčasnej hudby základnou podmienkou nesplynutia so šedou masou. Naši filharmonici k tejto identite možno nemajú až tak blízko ako pobaltské orchestre, no stále je to dostatočne blízko na hodnoverné pretlmočenie diela. Háklivé úvodné flažolety síce trochu potrápili hráčov v príme, ďalej

miesta, svoje činely, triangel a malý bubon vždy pripravené prehovoriť... Sólista si však dokázal zachovať zdravú mieru dominancie; čo som vnímal ako menší problém, ktorý mi bráni hodnotiť interpretáciu ako úplne špičkovú, je intonácia. Nie, nešlo o žiadne fatálne prehrešky, skôr celý rad drobných odchýliek, vzhľadom na bohatosť suchoňovskej chromatiky aj pochopiteľných, no predsa len odchýliek. Nielen v sólovom parte... To neznamená, že by tu chýbali vydarené, ba priam krásne miesta. Najmä tie lyrické (napríklad v závere *Fantázie*, vzdialene dýchajúcom atmosférou Janáčkovskej *Bystroušky*...), v ktorých je Suchoň v našich kontextoch neprekonateľným majstrom. Rázne prebudenie z rapsodického dolorosa prvej polovice koncertu priniesol čerstvý severský vietor *Symfónie č. 2 op. 16 „Štyri temperamenty“* Carla Nielsena. Jej štyri časti symbolicky zodpovedajú tradičnému deleniu ľudských



J. Palovičová síce bez publika, no opäť žiariaca v Cikkerovom Concertine (foto: A. Trizuljak)

ter op. 20 so sólistkou v tomto smere azda najpovolanejšou, **Jordanou Palovičovou**. Cikkerov svieži opus je naozajstným „glanznummernom“ v repertoári tejto klaviristky a po rokoch viac či menej pravidelného predvádzania (naposledy s rozhlasovými symfonikmi v októbri 2019) dozrel do interpretačne priam ideálneho tvaru. Mám na mysli najmä krásne, plasticky tvarované lyrické epizódy s kultivovanou a veľmi farebnou tónotvorbou a ich kontrast v podobe rezkých tanečných štylizácií. Všetko

v priliehavo zvolených tempách a dokonalej vzájomnej rovnováhe, akoby vyslovené jedným dychom. Popri tom treba oceniť, že si petrohradský šéfdirigent sympaticky buduje vzťah k našim klasikom a so záujmom ich študuje s našim prvým orchestrom.

Pravdaže, silný vzťah ho viaže celkom prirodzene aj k symfonickej klasike jeho rodnej krajiny a v tomto duchu sa teraz podarilo niečo, o čom som v minulých sezónach mohol iba snívať. Totiž že pri onej výraznej dominancii

ruského repertoáru na našich pódioch konečne príde rad aj na jeho menej známe zákutia. Napríklad na symfónie geniálneho hudobníka a veľkej postavy ruskej hudobnej kultúry z prelomu 19. a 20. storočia, Alexandra Glazunova. Nepamätám sa, kedy u nás znela jeho mladická *Symfónia č. 1 E dur „Slovanská“*, krásne dielo, v ktorom autor v úvode vzdáva hold Schumannovi a jeho *Rýnskej symfónii* a tiež svojim učiteľom Balakirevovi a Rimskému-Korsakovovi. Apropos, títo dvaja skladatelia sú taktiež autormi symfónií, ktoré by nepochybne stáli za uvedenie – a potom sú tu Ľapunov či Kalinnikov (všetci majú v zozname diel po dve symfónie) a ďalšie mená a veľa kvalitnej hudby... Veľmi oceňujem vervu a nadšenie, s akou sa dirigent pustil do opusu, ktorého hudobný jazyk mu je evidentne blízky; vášeň, s akou sa do symfónie vrhli najmä sláčikári, bola nákazlivá. Menší problém predstavovali iba náhle tempové zmeny, hlavne v kóde 1. časti, po nástupe trombónov, kde prudké zrýchlenie spôsobilo menšiu kolíziu v partoch týchto nástrojov (čo sa v Slovenskej filharmónii naozaj nestáva často), ale aj v kóde hravého scherza. Drobné detaily prežrádzali, že sa žiadalo o chlp viac času na skúšanie, aby prudké impulzy energického Raiskina orchestru vstrebal s dostatočne krátkymi reakčnými časmi. Napriek tomu sa však všetkými desiatimi prihovám za viac Glazunova, a to nielen za husľový či saxofónový koncert!

Robert KOLÁŘ

Stará hudba stále online

Aj v apríli odprezentovali súbory Solamente naturali a Le nuove musiche zaujímavú a neraz menej známu hudbu svojim poslucháčom cez internet.

Hneď na začiatku mesiaca (**4. 4.**) súbor **Solamente naturali** (**Miloš Valent**, umelecký vedúci, husle) v spolupráci s vokálnym telesom **SoLa** spojil dve mená nemeckého baroka, ktoré delí niekoľko generácií: Johanna Sebastiana Bacha a neznámeho Andreasa Hammerschmidta. Ťažisko koncertu spočívalo nepochybne vo vokálnej zložke, či už v zmysle ansámblu alebo sólových hlasov. Ansámblové vstupy sa vyznačovali presvedčivo namiešaným pomerom zrozumiteľného vyslovovania jednotlivých slov a tvorby väčších rétorických celkov. U sólistov dominoval legátovnejší spôsob prednesu, ale **Matúš Šimko** (tenor) do svojho sóla v Hammerschmidtovej skladbe *Erbar dich mein, o Herre Gott* zakomponoval pre ranobarokovú hudbu charakteristickú rečnícku deklamáciu. Z inštrumentálnej zložky zaujali svojou farebnosťou najmä trombóny použité v niektorých skladbách Hammerschmidta a v Bachovej kantáte *Christ lag in Todes Banden BWV 4*, ktoré skladbám dodali vážnosť vyplývajúcu z ich charakteru či textovej predlohy.

Súbor **Le nuove musiche** pod vedením **Jakuba Mitrika** (teorba, chitarrone) sa **25. 4.**

predstavil programom *Ghirlanda sacra*. Ten pozostával z tvorby autorov prvej polovice 17. storočia píšucich v novovzniknutom štýle seconda prattica. Vokálne monódie sa na koncerte striedali s inštrumentálnymi kusmi. Plastický základ s dôrazom na gradáciu dal súboru **Michal Šťáhel** (violončelo), ktorý sa ocitol v inštrumentálnych skladbách Tarquinia Merula *La Maruta* a *La Monteverde* zo zbierky *Canzoni overo sonate concertate per chiesa e camera op. 12* raz v dueli a raz v sýhre s huslistom **Stanislavom Palúchom**. Jeho hra však už tak prirodzene nekopirovala Šťáhelovu dôslednú rétoriku s typickým striedaním ťažkých a ľahkých nôt a niekedy pôsobila priam strnulo. Z tohto hľadiska bol svetlým momentom najmä lyrický a uvoľnený začiatok *Ciaccony* autora Antonia Martina y Coll. Škoda, že Palúch nepoužil nástroj dobového typu (čo sa týka strunníka či hmatníka), hoci v tituloch sa písalo, že hral na barokových husliach a súbor sa zaoberá historicky poučenou interpretáciou najmä ranobarokovej hudby na dobových nástrojoch. **Hilda Gulyás** (soprán) zjednotila interpretáciu súboru hudobným oblúkom s prijateľnou mierou zmyslu pre význam textu, hoci v niektorých rýchlejších pasážach sa strácala zrozumiteľnosť spievaného slova. Jej vokálno-výrazové umenie a hudobná filozofia

sa najúprimnejšie prejavili v skladbe Domenica Mazzocchiho *No me mueve mi Dios*.

Tieto dva koncerty uviedli poslucháča do menej známej tvorby najmä Talianska a Nemecka 17. storočia a na svoje si isto prišli aj milovníci hudby veľikána Johanna Sebastiana Bacha. Ostáva len tešiť sa na časy, keď bude opäť bezpečné organizovať koncerty, na ktorých si budú môcť vychutnať interpretáciu týchto, ale aj iných slovenských súborov v tej kvalite, ktorá sa dá zažiť len naživo a z ktorej pôžitok nenahradí žiaden online prenos.

Adam ŠTEFUNKO

ŠfK s novým šéfdirigentom

Po 13 rokov trvajúcej ére Zbyňka Müllera na čele **Štátnej filharmónie Košice** prevezme post šéfdirigenta orchestra od koncertnej sezóny 2021/2022 ďalší umelec z Českej republiky, **Robert Jindra**. Štúdium dirigovania absolvoval na Pražskom konzervatóriu a profiloval sa najmä ako operný dirigent v českých aj zahraničných divadlách (Deutsches Oper am Rhein, Národní divadlo moravskoslezské, krátky čas bol aj hudobným riaditeľom Opery Národného divadla v Prahe). Svoj inauguračný koncert s orchestrom bude dirigovať 7. 10. 2021.

(red)

Piano Days 2021

Viac ako sľubný štart...

Občianske združenie InMusic, ktorého ústredným aktérom je klavirista Ivan Šiller, rozšírilo svoje organizačné a vydavateľské aktivity o ďalší projekt. Je ním nový festival Piano Days sústredený na prezentáciu adeptov klavírneho umenia najmä mladej a mladšej strednej generácie na Slovensku. Tá mala podobu sólových recitálov na kvalitných koncertných nástrojoch v sálach v Bratislave, Nitre a Žiline. Načasovanie na koniec pandemického lockdownu (16.–24. apríla; vrátane sprievodných podujatí), v čase presýtenosti publika online podujatiami sa zdalo ako veľmi odvážne, no vyplatilo sa, viaceré z vystúpení zaznamenali veľmi slušný počet prehratí. Osobitosťou projektu je aj to, že účinkujúcim nechali voľnú ruku pri zostavení programu, takže každý z recitálov mohol byť vnímaný aj ako osobná „vizitka“ konkrétneho interpreta. Neprehliadnuteľnou a zároveň sympatickou črtou pilotného ročníka bolo, že až na dve výnimky tvorili interpretačnú základňu mladé dámy...

Fúga na tri spôsoby

Festival bol zahájený 20. 4. klasickým, na overené hodnoty klavírnej literatúry zamieraným koncertom v podaní **Júlie Novosedlíkovej**, o ktorej počuť v umeleckom prostredí nášho hlavného mesta čoraz viac. Túto klaviristku hostil štedrý a honosný priestor koncertnej siene Slovenskej filharmónie spolu s klavirom značky Steinway & Sons. Dramaturgia stála na forme fúgy využitej ako kulminačný prostriedok v závere cyklických kompozícií Georga Friedricha Händla, Ludwiga van Beethovena a Alexandra Moyzesa. V Händlovej *Suite pre klavír (čembalo)* č. 2 *F dur HWV 427* vychádzajúcej z talianskej sonáty Novosedlíková zaujala technickou vyčibrenosťou bohato zdobených melodických línií a solídnym zmyslom pre frázovanie (pomalé časti). V 2. časti cyklu (*Allegro*) zasa preukázala zreteľné technické dispozície prejavujúce sa v jej kompetencii sebavedomo interpretovať virtuóznou klavírnou sadzbu. Händlova hudba celkovo poskytla klaviristke priestor pre spoľahlivé entrées. V jej klavírnej hre vynikal balans medzi technickou stránkou interpretácie a výrazovým (afektovým) charakterom suity. Koncert pokračoval *Sonátou* č. 31 *As dur op. 110* Ludwiga van Beethovena, ktorá v tento večer priniesla isté interpretačné úskalia. Okrem niekoľkých zaváhání však do popredia vystúpil aj Novosedlíkovej svetlý tón, zmysel pre citlivé vedenie hlasov a schopnosť účinne zvýrazniť dynamické kontrasty. Záver večera bol venovaný *Sonáte e mol pre klavír op. 2* nestora slovenskej symfonickej hudby Alexandra Moyzesa, ktorého zaradenie do programu koncertu považujem za cenné gesto voči slovenskej hudbe. Moyzeso v jazyk sa v sonáte pohybuje na pomedzí rozšírenej tonality a modalit s výrazovosťou siahajúcou predovšetkým k romantickej poetike. Dielo bolo zdarným vrcholom večera a klaviristke umožnilo „splatiť resty“ z predchádzajúcej sonáty. Zdá sa však, že lyricko-kontemplatívne polohy sedia Novosedlíkovej azda najviac.

Pozitívny šok

Druhý koncertný deň festivalu (21. 4.) pokračoval z Nitrianskej galérie (taktiež s klavirom značky Steinway & Sons) programom odvolávajúcím sa na dedičstvo minimalizmu (John Adams) a hudbu evokujúcu štýl tzv. novej jednoduchosti (Martin Burtas). Protagonistkou večera bola klaviristka, performerka a hudobná pedagogička **Martina Janegová**, ktorej interpretačné schopnosti v rámci tejto dramaturgie značne zarezonovali. V prenese-



M. Janegová v Nitrianskej galérii (foto: P. Bednár)

nom význame možno dokonca Janegovej koncert označiť ako interpretačný „objav roka“. Minimalistická poloha tejto klaviristky sedí, a to aj napriek špecifickým a neraz náročným interpretačným požiadavkám. Koncert otvorilo dielo Martina Burtasa *Papierový kráľ zaspáva*. Skladba priniesla „jemne snované“ až efemérne plochy narušované čoraz viac kontrastnými epizódami. Janegovej hra v Burtasovi pôsobila miestami uhrančivo, inokedy zas dynamicky pribojné. Program pokračoval monumentálnym, takmer 30-minútovým dielom Johna Adamsa s názvom *Phrygian Gates*. Skladba nie je v žiadnom prípade ľahkým interpretačným sústom, naopak, vyžaduje doslova kolosálnu

koncentráciu ruka v ruke s minucióznou technikou a detailným prístupom k zvukovým nuansám. Rovnako nezanedbateľné sú požiadavky na uvoľnenosť hry prstov či zápästia, keďže každé napätie si okamžite zinkasuje svoju daň. Hra Martiny Janegovej však bola mimoriadne pozitívnym šokom. Jej interpretácia sa aj v Adamsovi niesla v sugestívnom duchu, ktorý, predpokladám, zasiahol nejedného poslucháča. Janegovej (v určitom slova zmysle) koncertný debut je veľkým prísľubom pre jej ďalšie interpretačné počiny.

Ondrej VESELY

Ohnivý ostrov

Veľkorysý projekt poskytol každému zo zúčastnených aktérov priestor a ochotu prezentovať svoj profil, aktuálnu dramaturgickú vzorku. To bolo na festivale príťažlivé a „in“. **Zuzana Biščáková** prezentovala 23. 4. v žilinskom Dome umenia Fatra neobvyklý program. Náročný, neopocúvaný, hodný úvah. Sama patrí na našej interpretačnej scéne k hľadačským a objavovateľským typom (je tiež aktívna v oblasti komornej hudby v menej typických inštrumentálnych formáciách...), s jasnou profiláciou, ktorou je stále atraktívna a pre mysliacich interpretov žirna pôda hudby 20. (a 21.) storočia. Už v úvodnej kompozícii talianskeho autora Ezia Carabellu

imponovala jasnými formuláciami, citom pre osobitú poéziu v impresiách trojice stručných obrázkov, inšpirovaných velebnými architektonickými pamiatkami, ktoré Taliansko núka plnými priehrstami. Briskná poézia dosť silne kontrastovala s nasledujúcou 5. sonátou Galiny Ustvol'skej. Organizmus skladby je až presýtený robustnou expresiou, gradovanou do priam fatalistických oblúkov. Biščáková zo skladby náročnej na koncentráciu a exponovanie krajných kontrastov ťažila maximum, klavír ovládla s obdivuhodnou istotou aj imaginatívnosťou. Precízna zreteľná tónová artikulácia, plastické formovanie a hebkosť fráz upozornili na zvláštny pôvab

kompozície Juraja Hatríka *Smutno spieva vtáček*, odkazujúcej na slovenské folklórne intonácie. Vďačná skladba koncipovaná zreteľne, priam transparentne, dáva tušiť autora s dôvernou znalosťou pianistiky, ktorej interpretka dodala noblesný akcent. Náročný program gradoval cez uhrančivú kaukazsky temperamentnú a efektnú *Toccatu* od Arama Chačaturjana až k širokodychej a priam vizionársky ustrojenej textúre kompozície Oliviera Messiaena *Ohnivý ostrov*. Biščáková podala veľmi výstižný osobný komentár ku každej kompozícii, jasne definovala poetiku každého z autorov, úspešne a zaujatou hrou obhájila svoje umelecké postoje.

Od Schuberta k Suchoňovi

Interpretačne aj dramaturgicky odlišnou bola ponuka recitálu **Zuzany Zamborskej (24. 4.)**, „testujúcej“ kvality ďalšieho Steinwaya, tentokrát vo Veľkom koncertnom štúdiu SRo. Jej repertoárový rozptyl je solídny, no svoju produkciu orientovala s dôrazom najmä na romantickú klavírnú literatúru. Dve *Impromptus – Ges dur a As dur* – Franza Schuberta, no najmä chopinovský terén (*Polonéza cis mol*, *Nokturno Des dur a Fantázia – impromptu cis mol*) dal vyniknúť subtilnej minucióznej prstovej technike, dynamickému tvarovaniu, upozornil na cit pre „vynášanie“ sémantických detailov v kontexte širších plôch. Veľmi pôsobivo vyzneli dva z cyklov hudby predchádzajúceho storočia, výber z 12. *malých etúd* od Klementa Slavického, v ktorých štruktúra a rytmickej konštelácii počut zreteľné alúzie na moravský folklórny materiál. Podobného rodu je interpretačne vďačný opus Eugena Suchoňa *Vyletel sokol*. Práve v týchto kompozíciách bolo počut dávku razancie a temperamentu, ktoré sú súčasťou Zamborskej výrazovej komplexnosti.

Lýdia DOHNALOVÁ

Štyri eseje Fera Királyja

Jedným z klaviristov, ktorí v zostave interpretov na Piano Days v nijakom prípade nesmeli chýbať, je **Fero Király**. Pre svoje vystúpenie v Nitrianskej galérii (21. 4.) pripravil nový projekt s názvom *Four Essays pre klavír, elektroniku a internet* a aj bez tejto významovej barličky muselo byť jasné, že sa v tomto okamihu festival odchyľil od formátu klavírneho recitálu, ako sa len bude dať. Jadrom snažení Fera Királyja je, ak teraz na chvíľu odložíme jeho pedagogickú činnosť, prepájanie živého interpreta na klávesovom nástroji s počítačom. To by mohlo na prvý pohľad znieť ako pomerne banálne konštatovanie, ak by za týmito snáženiami nebola tá ohromná rôznorodosť prístupov k využitiu najnovších technologických výtvarných, pri ktorých sa však nestráca zo zreteľa hudba. Či to bolo v podobe rýchleho technologického riešenia nejakého interpretačného problému – ako keď si počas svojich pamätných glasovských turné

v predchádzajúcej dekáde pomáhal smartfónom prilepeným na topánke, vďaka ktorému, s použitím priestorového senzora a počítača, dokázal pohybom nohy ovládať výšku burdových tónov – či v podobe deformácií zvuku živých nástrojov v reálnom čase pomocou joysticku, alebo generovania celkom novej hudby v podobe live codingu. Tentokrát mal k dispozícii kráľovský Steinway a namiesto bravúrneho exhibičného recitálu ponúkol niečo, čo by som si dovoľil nazvať živou zvukovou inštaláciou – teda inštaláciou s prítomnosťou živého interpreta v reálnom čase. A viem si predstaviť, že by v takomto žánri mohol byť pomerne úspešným priekopníkom, ak ho bude rozvíjať aj naďalej. No to ukáže budúcnosť.

Ak teda zvuková inštalácia, tak aj preto, že inštalácie existujú v čase a priestore akoby



F. Király v Nitrianskej galérii (foto: P. Bednár)

celkom nezávisle na prítomnosti alebo neprítomnosti publika, jednoducho znejú bez toho, aby človeka viedli za ruku svojou gestikou či tektonikou. Namiesto toho nechávajú priestor mysli návštevníka, aby tvorila reťazce voľných asociácií, podnecujú k zamysleniu nad určitými témami. Zdá sa mi, že presne o toto aj Ferovi išlo: podnecovať k zamysleniu – nad podstatou hudby a jej počúvania, nad otázkami a problémami našej doby, nad jej absurditami – no bez vnucovania odpovedí. Vynikajúco bola postavená dramaturgia. Začalo sa tichým, počítačom generovaným dromom (jednočiarkované cé, gravitačné centrum hudby západnej civilizácie...), nad ktorým

sólista pokojným hlasom odriekaval číslce z nekonečného radu rozvoja za desatinnou čiarkou pri numerickom vyjadrení odmocniny z dvoch, prvého z radu tzv. iracionálnych čísel. Toto odriekanie sa potom zmenilo na melódiu na bielych klávesoch, pričom číslce predstavovali ekvivalenty intervalov od základného tónu (od primy po nónu; nula predstavovala pauzu). Rad asociácií: *In C* Terryho Rileyho; *C dur* ako východisko našej hudobnej tradície; tonalita ako jednotiaci princíp... No vždy s otvorenosťou, ktorá si ani nežiadala dopovedanie. Potom do hry vstúpila prítomnosť počítača v podobe generického ženského hlasu, čítajúceho zrejme náhodný výber novinových titulkov z Denníka N z nedávnej pandemickej doby. Túto formu na slovenskej experimentálnej scéne takmer „zmonopolizoval“ Andrej Danóczy, ktorý ju rád využíva na

účely neraz zžieravej paródie, no tu mala o niečo menej humorný a mierne desivejší nádych. Priznávam, že ono „prebiehanie“ novinovými titulkami (bez toho, aby som sa obťažoval s predplatným a čítal ďalej) je aj u mňa (a určite aj u tisícov ďalších ľudí) tým najpohodlnejším spôsobom skladania obrazu každodennej reality – nevyhnutne fragmentárneho a povrchného. Hudobný komentár, ktorý Fero Király zvolil k fenoménu používania internetu ako „bufetu typu zjedz, koľko vládzeš,“ ako to sám vyjadril v stručných autorských textoch k projektu, bol nečakaný, no priliehavý – prvá časť *Sonáty mesačného svitu*, dekonštruovaná a pokrivená tak trochu na spôsob Alfreda Schnittkeho. Stará poetika, ktorá však dodnes výborne funguje...

Sémantický obsah vyjadrení počítačového ženského hlasu sa postupne stával zahmlenejší, informácia sa pomaly rozpadala na elementárne zvuky a rytmy z kontextu vytrhnutých slov a slabík. A rovnakej

korózii začal podliehať aj zvuk kráľovského nástroja. Na chvíľu sme sa mohli ocitnúť vo svete Cageových *Sonát a interludií*, no už bez skrutiek a gumičiek medzi strunami klavíra; aj toto bola ilúzia, nad ktorou by John Cage zaiste jasal nadšením... „Biela“ diatonika čistého *C dur* z úvodnej eseje sa rozpadla na prach podobne ako obsah počítačom vyslovených slov. Technika úplne prevládla nad človekom. Interpret sa mohol pohodlne oprieť (o neexistujúce operadlo klavírnej stoličky) a po utíchnutí posledného zvuku, obklopený hústinou nevyslovených a nezodpovedaných otázok, pokojne vstať od nástroja a odísť z prázdnej sály. Fero, bravo!

→ Selbstporträt mit Boroš (und Šiller ist auch dabei...)

Jednou z naozaj mála výhod súčasnej koncertnej situácie je, že odpadá problém s termínovými kolíziami podujatí. Lebo piatok 23. 4. bol skutočne klavírnym sviatkom a komu sa mánilo klavíra, mohol si v prestávke medzi recitálmi Zuzany Biščákovej a Tomáša Boroša „odskočiť“ z facebookovej stránky InMusic na stream Slovenskej filharmónie, kde si mohol vypočuť live prenos s Ciklerovým *Concertinom* s Jordanou Palovičovou v hlavnej úlohe.

O hudbe **Tomáša Boroša** a jeho pedagogických aj nedávnych publikačných aktivitách bolo napísané na stránkach tohto časopisu už dosť (pričom zaslúžene, nielen z dôvodu okrúhleho životného jubilea) na to, aby ďalšie vymenúvanie pôsobilo redundantne. To, čo som si z Borošovho recitálu na festivale odniesol ako to hlavné, bolo poznanie, že čo zapísal do nôt svojej zbierky *Situations*, má – bez ohľadu na jej pedagogické zameranie – do bodky „prežitie“ ako interpret. Ako veľmi dobre pripravený a hlbavý interpret, ktorému nechýba dar presvedčivo tlmočiť zámer autora, aj keď v tomto

cibrenie mechanických zručností či „multi-taskingu“. Je to otvorená brána do priestoru za hranicami striktného klavírneho sveta, brána k hudobnému surrealizmu, ktorý má v skladateľskom aj interpretačnom podaní Tomáša Boroša jedinečne sympatickú podobu. Jednou z jeho vlastností je, že nevydrží dlho osamote, bytostne potrebuje interakciu. Aj preto dramaturgické završenie koncertu v duu s **Ivanom Šillerom** v štvorročných *Tarantulkách*. Pantomíma a plnokrvná hudba zároveň; nezáväzná hra, ale aj nekompromisná previerka rytmického čítania. Čo dodať? Len vysloviť nádej, že Tomáš Boroš ešte nevypovedal všetko, čo mal na srdci, a podobných (dvoj)portrétov s ďalšou „tarantulkovskou“ hudbou zažijeme v budúcnosti ešte viac.

Francúzsko-ruské finále

Piano Days boli uzatvorené tak trochu symbolicky recitálom **Kristíny Smetanovej** v Malom koncertnom štúdiu SRO 24. 4. Symbolicky preto, lebo táto mladá klaviristka tvorí s aktérkou otváracieho koncertu, Júliou Novosedlíkovou, nerozlučné a už pomerne dobre etablované klavírne duo. Dramaturgická ponuka však

cudzorodo ani v klavírných opusoch Musorgského alebo Rachmaninova... Z diela posledne menovaného si Kristína Smetanová vybrala tri neobohrané prelúdiá z *opusu 32: G dur, h mol a gis mol*. Opäť veľmi zaujímavá voľba, ukazujúca ruského „básnika klavíra“ z menej známeho uhla pohľadu. V porovnaní s mladým Honeggerom tu bol už sebaistý autor s vyzretým rukopisom a neochvejne svojským chápaním lyrizmu, no tiež so vzťahmi s hudobnou minulosťou. Ako jeden z nich sa mi podarilo identifikovať možný odkaz na známu *Pieseň indického hosta* z opery *Sadko* od Rímskeho-Korsakova v závere druhého z prelúdií – onom záhadne exotickom opare chromatiky ležérne oscilujúcej medzi dur a mol. Do tretice Sergej Prokofiev, ktorý, hoci to priznával len neochotne, bol pod nepopierateľným vplyvom svojho staršieho kolegu a menovca, aspoň pokiaľ ide o tvorbu pre klavír. Opäť skvelá voľba v podobe málo hrávanej *Sonáty č. 4 c mol op. 29*. Napriek tragickému podtónu (podnietenému samovraždou skladateľovho priateľa) som ju vnímal ako ťažiskovo neoklasicistickú, a tým aj veľmi modernú, s jej pribojné sa vynárajúcou výraznou témou záverečnej časti, s energiou, ktorá dokáže evokovať aj po vyše sto rokoch takmer až vitálny optimizmus. Zaujímavé bolo aj to, že všetky diela v ponuke večera pochádzali z tej istej dekády, z obdobia okolo 1. svetovej vojny, a napriek ich časovej aj kontextuálnej blízkosti malo každé z nich – aj vďaka interpretačnému vkladu klaviristky – veľmi individuálny charakter. Bol to svojím spôsobom objaviteľský koncert, z ktorého potenciálni záujemcovia mohli vyťažiť oveľa viac, keby sa hneď po odvysielaní nenávratne neprepadol do útrobov rozhlasového archívu a už naveky neostal neprístupný širokej verejnosti. V labyrinte neprehľadných a užívateľsky takmer nepriateľských webových stránok RTVS sa záznam viac nedal vyhľadať a oveľa lepšie nepochodil ani predchádzajúci recitál Zuzany Zamborskej. A vraj verejná služba... Napriek drobným nedostatkom boli Piano Days veľmi zmysluplným podujatím, ktorému treba popriať šťastie aj do budúcich ročníkov. Už teraz sa môžeme tešiť na ďalšie dramaturgické aj interpretačné objavy.

Robert KOLÁŘ



T. Boroš v Dome umenia Fatra (foto: archív)

pripade ide o tú istú osobu. Táto autenticita je dnes zriedkavou a o to cennejšou kvalitou. Inštruktívny a pedagogický aspekt stručných kompozícií som v tomto okamihu vnímal ako celkom podružný, hoci vždy latentne prítomný. Na prvom mieste bol totálny ponor do svojbytného myšlienkového sveta skladateľa, v ktorom akoby bola pozdržaná alebo aj celkom vymazaná platnosť fyzikálnych zákonov, ktoré vládnu bežnému skladateľskému svetu. Žiadny výtlak autorského ega, žiadne dostredivé sily... Platí tu iba zákon prijateľnosti akéhokoľvek zdrojového materiálu – pod podmienkou, že sa s ním naloží kreatívnym spôsobom, a tiež zákon kontrastu medzi absolútnou vážnosťou pri realizácii autorského zámeru a schopnosťou zdravej sebaíronie. Technicky pritom vôbec nejde o bežne chápané inštruktívne skladbičky pre klavírných začiatčníkov: v mnohých sa vyžaduje pomerne vysoký stupeň virtuozity a vynachádzavosti pri koordinácii viacerých činností – napríklad tam, kde sa hrá simultánne na klavíri a zvonkohre. No je to viac než

bola o poznanie menej „filharmonická“; tvorili ju zriedkavo hrávané či takmer úplne neznáme opusy klavírnej literatúry prvej polovice minulého storočia. Postaviť rané diela Arthura Honeggera pre sólový klavír do kontextu s dvoma naozaj ťažkými kalibrami ruskej pianistiky, Sergejom Rachmaninovom a Sergejom Prokofievom, bolo veľmi zaujímavým počínom, prezrádzajúcim snahu umelkyne vyhnúť sa dramaturgickým stereotypom, čo treba len oceniť. Navyše, vzájomné inšpiračné kontakty medzi frankofónnou a ruskou oblasťou sú podnetnou kapitolou dejín európskej hudby a je obohacujúce, ak si je interpret vedomý týchto súvislostí. To napokon jasne prezrádzali Honeggerove mladické *Trois pièces*, zámerne poukazujúce na hudbu francúzskych skladateľov predchádzajúcej generácie (druhý z kusov je priamou dedikáciou Ravelovi), pričom zároveň odhaľovali ich afinitu k ruskej hudbe zo sklonku 19. storočia. Tá bola ešte citeľnejšia v Honeggerovej *Tokáte s variáciami*. Klavírna sadzba aj harmónia variácií by nepôsobili príliš

Divergencie 2021 budú...

Skalický festival klasickej hudby vstúpi do svojho 13. ročníka, ktorý 5.-8. júna ponúkne štyri koncertné večery so Slovenskou filharmóniou, Slovenským filharmonickým zborom, Slovenským komorným orchestrom, Česko-slovenským violončelovým kvartetom, Moyzesovým kvartetom a komorným súborom slobodného kráľovského mesta Skalica. Ako sólisti sa predstaví Stanislav Masaryk (trúbka) a Zuzana Ržounková (lesný roh).

(red)

Z ORGANOVÉHO KOKPITU



Dánsky galavečer v Jesuskirken

Do Škandinávie chodím rada. Mám tam pocit, že sme si naozaj všetci rovní. V Dánsku existuje dokonca niečo ako „organ recital standard fee“, teda prakticky jednotný honorár pre všetkých, a to skoro v každej inštitúcii.

Koncom leta 2017 som práve v tejto krajine dostala ponuku na viacero koncertov. Na finančné podmienky som sa nepýtala, poznala som ich. Administrácia Jesuskirken (Kostola Ježiša) v Kodani ma oboznámila nielen

s termínom, ale aj s neobyčajne vyššou finančnou odmenou. Spontánne som zaintonovala niečo ako „Aha?“ Vecným tónom mi bolo povedané, že Jesuskirken je sponzorované pivovarom Carlsberg. Vzápätí som pochopila, že by som mala vzdať úctu J. Ch. Jacobsenovi aspoň malým pivom.

Nadácia Carlsberg zaplatila projekt na „kostol, ktorý sa svojou krásou bude vznášať nad Kodaňou“, a architekt Vilhelm Dahlerup sa v r. 1879 pustil do práce.

Aristide Cavaillé-Coll postavil len jediný organ v Škandinávii a nachádza sa práve v tomto kostole. Ide o hodnotný 20-registrový nástroj, pochádzajúci z r. 1890. Bolo pre mňa čťou a potešením na tomto nástroji cvičiť, hľadať registrácie. Len tak mimochodom mi titulárny organista spomenul, že práve tu sa nachádza významná zbierka harmónií, ktorých je dokopy spolu 50, pričom na chóre je 8 z nich. Napriek snahe doregistrovať recitálový program mi pohľad neustále zabiehal na pravú stranu smerom k spiacim vynálezom. 1818 Anton Haeckl, Physharmonika, 1840 Alexandre-François Debain, patent na harmónium... V mojej mysli sa naháňajú nadobudnuté vedomosti z Instrumentenkunde z viedenských štúdií, vidím múzeá, ale aj zaprášené opustené nástroje, ktoré akoby sa hanbili, že jeden čas „neboli v móde“. Lenže sme predsa v Dánsku, v Škandinávii, v priestore, kde si môžu byť rovné všetky nástroje... Lúčim

sa s Césarom Franckom pri organe Cavaillé-Colla, mrmlem si, že to pochopí, keďže aj on venoval dosť repertoáru harmóniu. Musím sa na ne pozrieť...

Rozsvietim a vidím pred sebou galavečer, na ktorom sa predváža niekoľko nástrojov z celej Európy a USA postavených na prelome 19. a 20. storočia. Sú rôznej veľkosti, perfektne zreštaurované, niektoré majú podobu šperkovnice, písacieho stola či dokonca predchodcu hracieho automatu.



Jedno zo vzácných harmónií (foto: autorka)

Bolo skvelé ocitnúť sa v tejto elegantnej a hravej spoločnosti. Moje cvičné hodiny sa mali končiť o 23.00, no ja som sa z Jesuskirken vykradla až okolo jednej v noci. Ďakujem za privátny večierok, milé harmóniá, ste úžasným vynálezom!

Monika MELCOVÁ

13. ročník medzinárodného organového festivalu

ARS ORGANI

Nitra 2021

9. máj

Marieta Puhovichová & Marek Vrábek

Evanjelický kostol Svätého Ducha, 19.00 hod.

23. máj

David di Fiore

Piaristický kostol sv. Ladislava, 19.00 hod.

16. máj

Imrich Szabó

Piaristický kostol sv. Ladislava, 19.00 hod.

6. jún

Štefan Iľaš

Piaristický kostol sv. Ladislava, 19.00 hod.

19. máj

Mária Magyarová Plšeková (organ)

Adriana Antalová (harfa)

Evanjelický kostol Svätého Ducha, 19.00 hod.

Koncerty budú k dispozícii aj online. Viac informácií na www.organfest.sk

vstup voľný

Hlavný organizátor:



Nitriansky samosprávny kraj



Cirkevný zbor
ECAV v Nitre

Festival podporili:



LYRA



ROPL
projektovo-inžinierska
kancelária Nitra



Mediálni partneri:



BRNO

Nazretie do duší

V Opere SND bola Dombrovského inscenácia *Eugena Onegina* (1952) v duchu Stanislavského, Hájkova (1963) mierne impresionistická a Fischerova (1972) zaujala nástupom mladej speváckej generácie. Pohostinné vystúpenie Kirovovho divadla v SND poodhalilo vďaka dirigentovi Temirkanovovi všetky krásy Čajkovského partitúry. Mladý Pavol Smolík si pokazil realistickú inscenáciu (1993) predposledným obrazom na spôsob bálu u grófa Draculu a Konwitschny (2005) vyrazil tradicionalistom dych príbehom zmarenej lásky v krutej a nežičlivej spoločnosti. O čom bol *Onegin* brnianskeho Národného divadla vysielaný na ČT art v réžii Mareka Glasera?

Podľa mňa o vzťahoch a o nazretí do duše protagonistov príbehu, ktorý vyznel moderne aj bez lacnej aktualizácie. Skvelý argentínsky eseista a románopisec Ernesto Sabato tvrdí, že dušu môžeme vyjadriť len vďaka telu. V prípade divadelného predstavenia to znamená pohybom, mimikou a gestikou spevákov, takže dojem pri sledovaní inscenácie cez optiku detailných záberov záznamu predstavenia bude asi ešte o čosi silnejší než priamo v divadelných priestoroch.

Brnianska inscenácia sa do polovice prvého obrazu líši od tradičných výkladov len málo, takže pri speve Larinovej s Ňanou „Zvyk veru nebeský je dar“ si vytvoríme falošný dojem, že aj u Glasera pôjde všetko v zabehaných koľajach. Účinkujúci sú v historických kostýmoch, základ scény je síce holý priestor, no postupne sa objavujú aj realistické rekvizity či drobné kulis. Podobu tejto inscenácie predurčila scéna, na ktorej sa príbeh prvých piatich obrazov odohráva bez prestávky. V taktach medzi nimi – tak ako sa to dnes nosí – nás obslužný personál posúva z jedného prostredia do druhého. Tejto plynulosti (bez ujmy na dojme) padol za obeť aj záverečný dialóg Onegina s Tatjanou vo finále prvého obrazu. Prázdnu scénu ohraničenú po bokoch náznakmi budovy a preskleným pohyblivým zadným horizontom, lokalizujú príchodom Lenského a Onegina stĺpy simulujúce kmene briez, druhý obraz si vystačí so železnou posteľou a stolíkom, na ktorom píše Tatjana Oneginovi list – svoj ortiel. Scénu v parku posúva do exteriéru len fotografia modro-zelenakavého neba na zadnom horizonte. Výraznejšia zmena prichádza v obraze plesu u Larinovcov, kde sa pod šiatrom v hĺbke javiska odohráva hostina, kým predná časť je určená tanečným a hereckým etudám. Aj scéna súboja sa odohráva takmer na prázdnom javisku, ktoré je v nasledujúcich dvoch obrazoch lemované honosnými stĺpmi vytvárajúcimi ilúziu tanečnej siene plesu. Na jednej strane teda pozorujeme náznakovosť, na druhej popretie javiskovej ilúzie, keď súčasťou všetkých rôznorodých prostredí je niekoľko sklápacích (očíslovaných) stoličiek, aké bolo kedysi vídať v kinách. Antiiluzivnosť podčiarkujú aj niektoré symboly. Napríklad efektne pôsobiaca záľaha listov padajúcich na Tatjanu z povraziska v závere jej listovej scény (ktoré sa potom realisticky pozametajú), resp. až snové vyzdvihnutie hrdinky aj s posteľou nad plochu javiska.

Ťažiskovým symbolom inscenácie je však veľké zrkadlo, z ktorého Tatjana hneď po príchode na javisko a v úvode posledného obrazu strháva záves. Predstavuje predmet, v ktorom sa zrkadlí vnútorný svet ústrednej ženskej postavy s jej snami, túžbami i vytriezvením. Javisková iluzivnosť popiera aj prítomnosť oboch sestier pri rozlúčkovej árii, ktorú Lenskij spieva akoby pre ne. Pre Onegina sú zase zrkadlá vystavené



L. Ballová ako Tatjana (foto: NDB)

počas jeho sebareflexie na petrohradskom plesu („Veď sýty som a svet ma znudil“) hradbou či labyrintom, ktorý ho oddeľuje od ostatných ľudí a vháňa do samoty. Réžia sa detailne opiera o libreto a v drobných nápadoch či etudách súznie s textom. Ide napríklad o také detaily, ako je exponovanie postavičky Váňušku, preberanie darčiekov (najmä hĺby kníh) pre oslávenkyňu na bále, jej ťažko zadržaný smiech pri Triquetovej árii a pod. Strhujúco je vyriešený záver, v ktorom Tatjana Onegina – svoju jedinou lásku – definitívne odmieta („Ži navždy sám“) a vášnivo ho pobozká zanechajúc mu v ruke pokrčený exemplár listu, ktorý jej Onegin vrátil počas svojej „kázne“ v treťom obraze. Nemenej zaujímavá je koncepcia postavy Onegina ako seladóna, ktorý pri prvom stretnutí konverzuje s Tatjanou v sede, na plesu u Larinovcov predvádzajú dva kontrastné tance – jeden z povinnosti a unudený s oslávenkyňou a druhý vášnivý s jej sestrou. Aj v záverečnom duete si pomáha stoličkou, z ktorej ho rozvášnená Tatjana zhodí. Nemožnosť dovŕšenia vzťahu oboch dvojíc mladých ľudí režisér navodzuje hrou ich rúk, ktoré sa k sebe blížia, no nikdy sa nestretnú. Modernosť réžie sa prejavuje aj v potlačení ornamentálnych tanečných scén. Tanec žencov je poňatý

spontánne až amatérsky, oba Oneginove tance na plesu sú utlmené tým, že opona sa dvíha až uprostred polonézy a pohľad na jej záver, ako aj na následný tanec zakrývajú divákovi zrkadlá. Sú však aj miesta, na ktorých má tanec len ilustračnú funkciu na uľahčenie premeny scény (záver prvého a šiesteho obrazu). Spornejší je nápad zástupu žien prinášajúcich na javisko košíky len preto, aby ich počas záverečného dueta mohla Tatjana v amoku hádzať po Oneginovi. Funkciu *contorna* (taliansky výraz na prílohu servírovanú k mäsu) tak preberajú namiesto tanca ostatné postavy príbehu. Z nich je o čosi výraznejšie koncipovaný iba Lenskij, ktorého charakter vytvoril súlad medzi jeho výzorom, kostýmovaním a prejemným spevom. V asketickej scénografii sa náladotvornosť preniesla na prácu s farbou (silne červenonavietený zadný horizont s tieňohrou v prvom obraze), ale aj kostýmovým stvárnením Tatjany, ktorá v dospievaní z dievčiny na ženu strieda biele, svetlomodré a červené obleče-

nie. Zbor „krásavíc dievčat“ v treťom obraze netvorí „mladé sedliačky“ v krojoch (tak ako v tradicionalisticky poňatých inscenáciách), ale netradične v jednotnom bielom oblečení pripomínajúc skôr mníšky či dámy. Zrádzajúc heslo *prima la musica e poi le parole* o hudobnom naštudovaní len stručne. Objektívnejšiemu hodnoteniu trochu bráni slabšia kvalita zvuku v prenose. Dirigent **Robert Kružík** rešpektoval lyrický charakter partitúry a jeho taktovka súznela s dianím na scéne (spomaľovanie tempa v lyrických pasážach, akcentovanie niektorých zvukových zlomov). Aj herecky zdatná **Linda Ballová** bola lepšia v lyrickej listovej scéne než v dramatickejšom záverečnom duete, vyvážene a mätko podával Onegina sýtim tónom obdarený **Svatopluk Sem**, u štýlového Lenského **Oďreja Koplika** chýbalo viac farby.

Vladimír BLAHO

Peter Iljič Čajkovskij: *Eugen Onegin*
 Dirigent: Robert Kružík
 Réžisér: Martin Glaser
 Scéna: Pavel Borák
 Kostýmy: Markéta Sládečková
 Televízny záznam predstavenia v ND Brno 24. 3.



M. Németh v kostýme Pucciniho Turandot od A. Rollera z inscenácie režiséra L. Wallersteina vo Viedenskej štátnej opere v r. 1935 (foto: Studio Menasse)

Tradícia koncertov v Opere SND

Pre operné divadlá je uvádzanie koncertov okrajovou záležitosťou. Dnes vo svede ide predovšetkým, či takmer výlučne, o vokálne recitály veľkých hviezd, no v ostatných časoch sa stretávame aj s tzv. akademickými koncertmi, na ktorých operné orchestre prezentujú aj symfonickú či komornú tvorbu. Nový generálny riaditeľ SND Matej Drlička prezentoval vo svojej koncepcii na riadenie divadla zámer nadviazať na tento trend aj s orchestrom Opery SND. Naša mladá operná kultúra má v tomto smere isté špecifiká. Pozrime sa teda bližšie na koncertnú činnosť prvej slovenskej opernej scény, ktorá v minulom roku oslávila svoju storočnicu.

Koncertnú činnosť orchestra Opery SND možno rozdeliť na dve výrazne odlišné obdobia, ktorých predel tvorí založenie Slovenskej filharmónie. V prvých troch desaťročiach existencie Opery SND totiž operný orchester predovšetkým suploval oblasť symfonických koncertov. V nasledujúcich rokoch sa potom už aj koncertné podujatia profilovali ako podujatia opernej hudby.

Tradíciu symfonických koncertov v Opere SND systematicky rozvíjal Oskar Nedbal. Nielenže sa snažil o rozvoj hudobnej kultúry na svojom

poslednom pôsobisku v mnohonárodnostnej Bratislave, ale na koncertnom pódii mohol uplatniť aj svoje najlepšie dirigentské schopnosti. Veď mnohí ho označovali skôr za symfonického než za operného dirigenta. Odhladnuc od niekoľkých koncertov, ktoré pripravil už aj jeho predchodca Milan Zuna, sa za jeho šéfovania koncerty rozčlenili na dve kategórie: koncerty symfonickej hudby, ktorých zmyslom bolo oboznámiť poslucháčstvo s klenotmi „neopernej“ hudby, a koncerty, v ktorých bola táto motivácia doplnená o dedikáciu určitým

politickým alebo umeleckým výročiam. V ére Nedbalovcov významne stúpol počet koncertných vystúpení a časť z nich postupne získala charakter abonentných koncertov. Akousi pridanou motiváciou sa stávali koncerty k rôznym výročiam. Z tých „kultúrnych“ spomeňme napríklad koncert k storočnici narodenia Bedřicha Smetanu, koncert k úmrtiu Jozefa Gregora Tajovského a tryzna za Oskara Nedbala, koncert k stému výročiu smrti Ludwiga van Beethovena, k dvestému výročiu narodenia Josepha Haydna, koncert k pamiatke Franza Schuberta, koncert k 10. výročiu založenia SND či rovnakému výročiu založenia Akademického speváckeho zboru. Raritou bol recitál klavírnej hviezdy Rudolfa Firkušného (1937). Koncerty k politickým výročiam sa organizovali pri príležitosti narodenia i úmrtia Tomáša Garriguea Masaryka, k 10. výročiu vzniku ČSR, k výročiu smrti Milana Rastislava Štefánika. Dramaturgicky zaujímavým sa stal koncert rumunských skladieb v kombinácii s inscenáciou rumunskej opery Constantina Nottara *Na veľkej ceste* (1935). Za vojnového slovenského štátu to bol koncert venovaný prezidentovi Tisovi, ale aj 20-ročnej činnosti šéfdirigenta SND Josefa Vincourea a koncert k storočnici spisovnej slovenčiny. Po vojne to bol koncert pri príležitosti návratu prezidenta Beneša do vlasti, po Februári k výročiam Gottwalda i Lenina. Výnimočnými boli operné recitály slávnej Poľky Ady Sariovej (sezóna 1931/1932), viackrát hosťujúcej v Bratislave medzi rokmi 1927–1934 či v tom čase 50-ročnej Márie Némethovej (1948/1949). V sezóne 1950/1951 sa trikrát opakoval koncert operných árií, čo už predznamenávalo ďalší vývoj a sústredenie sa výlučne na opernú hudbu. Okrem Nedbalovcov sa za dirigentským pultom sporadicky objavili aj Zdeněk Folprecht, Antonín Ledvina a Alexander Albrecht či Karel Boleslav Jiráček. V 40. rokoch koncerty dirigovali väčšinou šéfovia operného súboru Vincourek, Baranovič a Zuna, no najviac Ladislav Holoubek. A čo dramaturgia koncertov? V nej mala najvýznamnejší zástož česká hudba. Smetanova *Má vlast* hrala prím. Ale popri Smetanovi (*Česká píseň, Sárka, Valdštyňův tábor*) sa uvádzala aj Dvořákova *Stabat mater* a *Novosvětská*, diela Fibicha, Nováka, Folprechta, Foerster, Suka, Maršika, Janáčka (*Lašské tance*), Ostrčila. Svetovú klasiku predstavovali predovšetkým reprezentatívne diela ako Čajkovského *Symfónia č. 4* a *č. 5*, Mahlerove *Symfónia č. 1.*, *č. 4.* a *č. 5.*, Beethovenova *Deviata*, Borodinova *Symfónia č. 2*, Mozartove symfónie C dur a D dur, ale aj operné predohry Wagnera, Mozarta a niekoľko klavírných či husľových koncertov majstrov svetovej a českej hudby. Ale na repertoár sa dostali aj skladby Bacha, Haydna, Webera, Brucknera, Brahmsa, Liszta, Richarda Straussa, Dukasa, Debussyho, Ravela, Respighiho, Honeggera, Szymanowského, Šostakoviča. Postupne narastal zástož hudby slovenských skladateľov, ktorý sa stal ku koncu tohto obdobia dominantným. Už v sezóne 1924/1925 odzneli v budove SND piesne Schneidera-Trnavského a v sezóne 1929 *Tri*

→ piesne Alexandra Albrechta, *Symfonická overtúra* Alexandra Moyzesa a fragment z nedokončenej opery *Jaroslav a Laura* od Jána Levoslava Bellu. V ďalších sezónach to bola Babuškova *Slovenská rapsódia*, balada *Ctibor* Mikuláša Moyzesa, *Symfónia č. 2* jeho syna Alexandra, Schneiderov *Pribinov sľub*, Holoubekove *Spevy o žene*, skladby Ľudovíta Rajtera, Andreja Očenáša, Dezidera Kardoša. Koncert 4. 5. 1939 mal výlučne slovenský repertoár, ktorému dominoval Ján Levoslav Bella so symfonickou básňou *Osud a ideál*. V období Slovenskej republiky pribudli aj skladby Tibora Freša, Šimona Jurovského, Cikkerova kantáta *Cantus filiorum*, po vojne jeho *Slovenská suita* a *Pieseň mieru* od Tibora Andrašovana. Mimoriadne často sa v rokoch 1933–1950 uvádzali skladby Eugena Suchoňa: cyklus piesní *Nox et solitudo*, *Serenáda pre sláčikový orchester*, *Baladická suita*, *Žalm zeme podkarpatskej* a predohra k Stodolovej dráme *Kráľ Svätopluk*.



Otvárací galakonzert 101. sezóny v SND (foto: Z Fischerová)

Po dlhšej odmlke sa fáza operných koncertov v SND začala silvestrovským predstavením v roku 1963, pričom niektoré koncerty sa aj reprízovali. Mali väčšinou stereotypný repertoár, v ktorom prevládali známe árie a scény najmä z komických oper. V závere jedného z nich v 60. rokoch zanôtil Juraj Wiedermann Figarovu rozlúčku z *Barbiera* zo

Sevilly textom „... a chodte do opery!“ Na inom sa blysol Imrich Jakubek áriou *Giorno dipianto* zo *Sicílskych nešporov* a Jiří Zahradníček zaspieval kuplet z *Postilióna z Lonjumeau*. A hoci bol Jirka vychvaľovaným „výškarom“, posledné trojčiarové d si zamenil len za ďalšie dvojčiarové h. Priestor dostala aj klasická opereta. K silvestrovským koncertom sa niekedy pridával aj koncert novoročný a po roku 2000 niekoľko koncertov otvárajúcich operné sezóny. Nechýbali ani príležitostné koncerty. Z tých politických spomeňme koncerty k výročiu založenia KSČ, k výročiu oslobodenia ČSR či k jubileu VOSR, ku kultúrnym či umeleckým udalostiam, ktoré si v SND utili hudbou, patrili koncerty k ukončeniu rekonštrukcie budovy SND (1972), k storočnici pražského ND (1983) a SND (2020), alebo v prospech obnovy požiarom zničeného benátskeho divadla La Fenice (1996). Na ďalšie si zase naši najlepši

sólisti prizývali svojich „priateľov“ (Peter Dvorský, Ľuba Vargicová, Pavol Bršlík). Koncertné predvedenia oper sme u nás zaznamenali hádam v troch prípadoch: Belliniho *Námesačná* (neskôr naštudovaná aj Javis-kovo), Pucciniho *Tosca* (s účasťou Sherrilla Milnesa) a Hummellova *Mathilde de Guise*. V niektorých slávnostných koncertoch došlo ku kombinácii operného spevu s baletnými či činohrnými vystúpeniami, špeciálny koncert zaznel aj v podaní členov zboru. Počínajúc sezónou 2013/2014 sa uskutočnilo niekoľko popoludňajších koncertov s názvom *Voci da camera*. Až na pár výnimiek tvorila ich repertoár piesňová tvorba, čo sa podpísalo na malej návštevnosti. Veď piesňové recitály sú dodnes minimálne

zastúpené aj v dramaturgii Slovenskej filharmónie, takže hudobne značne konzervatívny slovenský divák na „piesňového“ Schuberta, Čajkovského či Janáčka ešte nedozrel.

Pre nedostatok finančných prostriedkov v sezóne 2019/2020 nahrádzala Opera SND premiéry koncertmi. V tom pri príležitosti jej storočnice ťahala opera za kratší koniec v konkurencii s baletom, činohrou a prepolitizovaným komentárom. Problémom vo všeobecnosti však bola dramaturgia koncertov, v ktorých sa príčasť objavilo viacero obohraných operných trhákov (*Tosca*, *Carmen*), prípadne ukážok z oper, ktoré mal súbor na repertoári. Prepásla sa tak šanca oboznámiť málo rozhladené bratislavské publikum s ukážkami z u nás neznámych kvalitných oper. Len výnimočne zaznelo pre diváka čosi „nové“, ako napr. ária z Massenetovej *Herodiady* alebo hymnus na slnko z Mascagniho opery *Iris*. Trend je však, bohužiaľ, opačný a platí to aj o opernom repertoári, a to nielen u nás. Veď aj vo veronskej aréne sa dnes inscenujú len najznámejšie opery, kým v počiatkoch festivalu tam uvádzali napríklad Boitovho *Nerona*, Massenetovho *Kráľa z Lahore*, Mascagniho *Isabeau*, Spontiniho *Vestálku*, Zandonaiovu operu *Júlia a Romeo* či Meyerbeerovu *Afričanku*. Asi najvydarenejším podujatím koncertnej produkcie bratislavskej Opery SND bol koncert realizovaný uprostred pandémie (jún 2020) pod názvom *Opäť spolu*, v ktorom dobre zvolený piesňový slovenský repertoár umocnila účasť atraktívnych sólistov (Mikuláš, Tolstov, Lehotský, Fogašová, Kružliaková, Kučerová). Napriek pochvale by si však mala bratislavská dramaturgia vziať príklad z invenčne koncipovaného koncertu pri otvárať rekonštruovanej budovy pražskej Štátnej opery.

Súčasná situácia nedovoľuje akékoľvek prognózy, a tak je len ťažko predvídať, ako bude vyzeráť operný program bratislavského operného súboru, v ktorom musia hrať prím premiéry a, ako čerešnička na torte, aj nejaký ten koncert s rafinovanou a premyslenou dramaturgiou.

Vladimír BLAHO

Lokálny – výchovný – umelecký

Už niekoľko rokov organizuje Miestny úrad Bratislava-Rača z iniciatívy opernej sólistky **Jolany Fogašovej** v tamojšej Katedrále sv. Šebastiána adventný koncert. Ten minuloročný sa pre pandémiu neuskutočnil. V tradične zaužívaných priestoroch ho 4. 4. nahradil veľkonočný koncert pod názvom *Tóny nádeje*, ktorý sa dal sledovať na youtubovom kanáli bratislavskej mestskej časti Rača a ktorý si možno pozrieť aj na internetovom portáli *Moja kultúra*. Program koncertu navrhla sama sólistka Opery SND a ako partnera si pozvala vari najväčšie eso súčasného bratislavského operného súboru, basistu **Petra Mikuláša**. Medzi účinkujúcich sa zaradil aj známy slovenský organista **Marek Vrábel**, ktorý koncert otvoril a uzavrel organovými skladbami Alexandra Pierra François

Boělyho (*Veľkonočné oratórium op. 38*) a Charles-Marie Widora (*Toccata z 5. symfónie op. 42/1*). V piatich ukážkach žiakov základnej umeleckej školy vystúpili v inštrumentálnych číslach mladý trubkár **Matej Michalka** a dve dievčenské duetá (violončelové a husľové), vo vokálnych sa predstavili dcéry Jolany Fogašovej. Mladšia **Zara Bianka Bubnič** zaujala milým a prostým prednesom populárnej Händlovej *Lascia ch'io pianga* (ktorú svojho času krásne nahrála pre rozhlas Yveta Czihalová-Funková), staršia **Alja Elissa Bubnič** sekundovala svojej mame v *Pie Jesu* z Webberovho *Requiem*. Peter Mikuláš sa prezentoval dvakrát. Najprv v jeho obľúbených Dvořákových *Biblických piesňach*, z ktorých si vybral prvých päť. Pisať o jeho unikátnych schopnostiach precítiť spievaný text a pred-

nieť ho výrazovo bohato a rozmanite by bolo nosením dreva do lesa. Druhým jeho vstupom bola spolu so sopranistkou spievaná Donizettiho *Ave Maria*, ktorú smelo možno označiť za dramaturgický bonbónik koncertu. Po úvodnej Bachovej árii *Bist du bei mir BWV 508* a duetách s Mikulášom i svojou dcérkou zavíjala Fogašová svoj vstup do programu Mascagniho modlitbou *Regina coeli* zo *Sedliackej cti* v úprave pre sólo. Je obdivuhodné, ako kultivovane dokáže speváčka svoj príjemný a farebný hlasový fond ovládať vo vysokej polohe, kde jej tón znie síce štíhlo no guľato, isto a emotívne.

Namiesto račianskej katedrály zaplnenej do posledného sedadla sme si tento záslužne pripravený a kvalitne nasnímaný koncert bez publika mohli vychutnať aspoň vďaka technickým výtvarným dnešných dní.

Vladimír BLAHO



(foto: rogoszfoto)

Szilárd Buka

1. hráč na lesnom rohu a vedúci skupiny lesných rohov v Štátnej filharmónii Košice

■ Ako hodnotíte osem rokov v Štátnej filharmónii Košice?

Košickú filharmóniu vnímam ako výborne fungujúcu hudobnú inštitúciu a zároveň aj ako kvalitné hudobné teleso. Jej potenciál sa podľa mňa prejavuje najmä v Dvořákových dielach. Jeden z mojich najsilnejších hudobných zážitkov bol koncert spred troch rokov na Pražskom hrade, kde sme odohrali pod taktovkou Leoša Svárovského Dvořákovu *Novosvetskú*. Všetci podali maximálny výkon a atmosféra bola nezabudnuteľná. Páči sa mi tiež profesionálny prístup Filharmónie a podmienky, ktoré vytvárajú priestor na stále zlepšovanie. Myslím si, že je to hlavne vďaka vyváženej situácii v orchestri, ktorý sa každým rokom rozširuje o nových nadaných hudobníkov a súčasne si zachováva svojich dlhoročných skúsených členov. Tiež som veľmi vďačný za svojich kolegov v skupine lesných rohov, ktorí sú veľmi nápomocní a vytvárajú v práci priateľskú atmosféru. Dúfam, že naša spolupráca bude trvať čo najdlhšie.

■ Čo je pre vás v ŠfK najväčšou výzvou?

Jednoznačne pozícia prvého hornistu, ktorá si vyžaduje neustále na sebe pracovať.

■ ... a vedenie skupiny lesných rohov?

To je tiež úloha vyžadujúca si veľa práce a zodpovednosti. V prvom rade musím dobre poznať „svojich“ hornistov, ich silné aj slabšie stránky a tiež diela, ktoré hráme. Napríklad Brahmsove symfónie si vyžadujú veľkú zdatnosť tretieho hornistu vo vysokých polohách, Beethovenova *Siedma* je zas výzvou pre druhého hráča, takže často spolu cvičíme ešte pred prvou skúškou. V Mozartových či Haydnových symfóniách musia hrať prví a druhí hornisti zladene a čisto, no a v Beethovenovej *9. symfónii* má zas sóla štvrtý hornista. Toto všetko musíme v skupine prediskutovať a prejsť, aby sme na skúškach s orchestrom už boli pripravení.

■ Ako sa vyvíjala vaša profesionálna dráha pred príchodom na Slovensko?

Po ukončení štúdia v Maďarsku, na Univerzite v Debrecíne r. 2010, som istý čas pôsobil v Danubia Orchestra Óbuda v Budapešti, čo bola výborná skúsenosť. Okrem hrania klasickej hudby sme mali možnosť zúčastniť sa aj na crossoverových projektoch s populárnou hudbou, boli to oveľa väčšie podujatia s početnejším publikom. V r. 2012 som nastúpil do Symfonického orchestra v Miškovci na miesto prvého hornistu. Tu sa už moja práca veľmi podobala tej súčasnej v ŠfK, až na repertoár, ktorý pochopiteľne obsahoval oveľa menej slovenskej a českej tvorby. Keďže moja zmluva pomaly končila, hľadal som ďalšie možnosti zamestnania a dopytom som sa o konkurze v Košiciach, ktoré sú veľmi blízko môjho domova v Miškovci. Moja snúbenica je hoboistka a s Košickou filharmóniou mala veľmi dobrú skúsenosť, takže som vedel, že tomu musím dať šancu.

■ Je náročné byť cudzincom v slovenskom orchestri?

Neviem, ako v iných orchestroch, ale tu v Košiciach by som to určite nepovedal. Ľudia sú tu veľmi ústretoví a nápomocní a ak ste dobrý hudobník, prijímú vás medzi seba napriek prvotným komunikačným problémom. Väčšina z nich tiež rozpráva po anglicky, takže máte čas učiť sa slovenčinu postupne. Najdôležitejšie je naučiť sa základné „hudobné slová“ a čísla, takže sa hneď na skúške nestratíte. Ja som sa napríklad na jednej skúške naučil, čo znamená „iba sláčiky“ po tom, ako som jediný po tomto pokyne začal hrať so sláčikmi (*smiech*). Pre Maďara je slovenčina dosť náročný jazyk, keďže je z úplne inej jazykovej skupiny, no snažím sa ju učiť čo najviac, aby som mohol komunikovať a lepšie spoznať svojich kolegov. Slováci potom vždy veľmi ocenia, keď sa s nimi snažím rozprávať po slovensky a tiež povedia pár slov, ktoré vedia v maďarčine. To, že som cudzinec, som tu však nikdy nepocítil ako problém.

■ Máte popri práci v ŠfK aj nejaké iné hudobné aktivity?

V Symfonickom orchestri v Miškovci mám stále čiastočný úväzok, čo znamená, že tam odo-

hrám asi jeden koncert do mesiaca. Je to pre mňa vítaná zmena, keďže na rozdiel od košickej filharmónie v ňom hrám často druhý a tretí lesný roh. Tak si môžem vyskúšať aj pozíciu tutti hráča, čo mi dáva komplexnejší pohľad na celú nástrojovú skupinu.

■ Košická filharmónia v súčasnosti organizuje online koncerty. Aké je hrať pre prázdnu koncertnú sieň?

Pre mňa nie je nikdy koncertná sieň úplne prázdna. Stačí, ak v nej sedí jediný človek a cítim, že má naša práca zmysel. Takisto vieme, že veľa ľudí nás stále sleduje aj online. Napriek tomu sa, samozrejme, nevieme dočkať normálneho priebehu koncertov, tak ako určite aj návštevníci. Moju motiváciu však momentálna situácia nijak neovplyvňuje, a kým sa vráti každodenný život v takej forme, na akú sme zvyknutí, budem sa snažiť na sebe naďalej pracovať.

■ Existuje nejaké dielo, ktoré by ste si chceli s orchestrom zahrať?

Jedným z mojich najobľúbenejších diel je Dvořákov *Novosvetská*, ktorú som si s košickými filharmonikmi už mal šancu párkrát zahrať. Rád by som si však raz zahral všetky Beethovenove symfónie. Už mi ostávajú len dve, takže dúfam, že si tento zoznam budem môcť naplniť a že sa ich podarí v budúcnosti zahrnúť do programu. Svoj doterajší osobný cieľ som si už stihol splniť, keď som v r. 2015 s košickou filharmóniou uviedol Mozartov *Koncert č. 2 pre lesný roh a orchester*.

■ Plánujete ostať na Slovensku?

Moja situácia je špecifická, lebo s rodinou žijeme v maďarskom Miškovci a ja dochádzam do práce do Košíc. Tieto dve mestá sú však naozaj blízko, a keď práve nemáme skúšku alebo koncert, môžem ísť domov. Môžem takto stále tráviť dostatok času s rodinou, a preto zatiaľ nemám dôvod nič meniť. Nemyslím si, že sa raz presťahujeme na Slovensko, ale ako sa vraví, nikdy nehovor nikdy. ✕

Pripravila Ľubica FORDINÁLOVÁ



(foto: R. Kučera Guzmán)

Rádiohlavy – už druhýkrát pandemické

Initiáta Rádía_FM vyformovala dnes už etablované prestížne hudobné mólo **Radio_Head Awards**. V r. 2008 vznikla tradícia bilančného hodnotenia slovenského hudobného autorského, vydavateľského aj interpretačného kvasu. Hľadanie najlepšej hudby „made in Slovakia“ sa deje formou hlasovania fanúšikov aj odborných porôt o vydavateľských počinoch predchádzajúceho roka (v prípade tzv. žánrových kategórií z oblasti menšinových žánrov). Víťazi – kapely, speváci, autori, skladatelia – si odnášajú sošku atléta s rádiom namiesto hlavy. Víťazov **Rádiohláv 2020** sme spoznali 16. a 17. apríla 2021, prostredníctvom internetového, rozhlasového a televízneho vysielania RTVS. V duchu protipandemických nariadení sedeli v hľadisku Veľkého koncertného štúdia Slovenského rozhlasu iba niektorí nominovaní hudobníci a ceremoniál sa konal bez účasti verejnosti.

V kategórii **Klasická hudba** je vždy silnou položkou séria interpretačných albumov s európskou hudbou troch-štyroch storočí. Aj v tomto roku to bolo tak, ale niečo sa zmenilo... Pripúšťam, že to môže byť bilančná náhoda – alebo porotcovské preferencie? Menoslov skladateľov z albumov nominovaných do užšieho výberu akoby uprednostnil najmä autorskú tvorbu 20. stor. slovenských, menej českých skladateľov – Borzík, Haas, Šimai, Zeljenka, Krajčí, M. Burlas, Janáček. Mimo česko-slovenskej autorskej zóny sa do výberu na dvoch albumoch dostali z Európy iba Mozartove árie a klavírne diela Philipa Glassa, Valentina Silvestrova a Györgya Ligetiho. Albumy **Jana Kurucová – Mozart** (ŠKO, Martin Leginus – Hevhetia) a **Pavol Breslik, Róbert Pečanec – Leoš Janáček: The Diary of One Who Disappeared** (Orfeo) patria do podkategórie interpretačných vokálnych profilov. So živými pódiovými kreáciami Kurucovej a Bršlíka sa na Slovensku tak často nestretneme, takže ich vokálne albumy zahviezdili okamžite. Skvelá bola voľba témy na Kurucovej albume, vystavanom na „nohavičkových“ mezzosopránových áriách z Mozartových oper. Takisto upútal pozornosť

poroty vyšperkovaný vokálny prejav tenoristu Pavla Bršlíka. Do Janáčkovho ikonického moravského piesňového cyklu o tajnej láske vniesol Bršlík nový zemitý prvok slovenskej vokálnej iskry. Aj „nápěvky“ z moravského dialektu, najmä v *pisnách*, tam sú a Bršlík ich jadrne stvárnil.

Ukážkovú dramaturgiu z česko-slovenskej tvorby pre 4 violončelá (Jiří Hanousek, Aleš Kaspřík, Eugen Prochác, Ján Slávik) ponúka album **Czech Slovak Cello Quartet – Music For Cello Quartet** (Real Music House) s programom: Roman Haas – *Prvé violončelové kvarteto „Višegrádské“*, Pavol Šimai – *Tack*, Jozef Kolkovič – *Toccata*, Ilja Zeljenka – *Musica slovacca*, Mirko Krajčí – *Symphony for Four*. Z kolekcie mnohorakých autorských rukopisov pre inovované violončelové kvarteto by som vyzdvihla najmä záverečnú 30-minútovú *Symfóniu pre štyroch* (Krajčí), lebo predstavuje svojský symfonický pôdorys s filigránskou inštrumentačnou kostrou; chvíľu vám potrvá, kým zistíte, ako sa dá s violončelami a ich viacfarebnosťou čarovať.

Album **Ivan Šiller – Lasciar Sonare** (InMusic) je poctou pianistike 20. storočia. Skladby reprezentujú unikátnu zbierku klavírných tendencií; okrem koncertného zážitku s kvalitným bookletovým textom je to aj náučná cesta „od minimalizmu k maximalizmu“ s hudbou Philipa Glassa, Martina Burlasa, Györgya Ligetiho a Valentina Silvestrova. V podaní Ivana Šillera ide o – povedané jeho slovami – prechod do inej dimenzie, ako pri prekročení rýchlosti svetla. Aj etudy, aj bagately, aj uspávanka aj koľajnice...

Víťazný album: **Lukáš Borzík – Signum magnum** (Komorný orchester ZOE, Ondrej Olos, Hilda Gulyás, Petra Noskaiová, Juraj Kučar, Tomáš Šelc, Zbor ZOE – Pavlík Records) predstavuje novú kapitolu personifikovaného duchovného sveta autora. Solitér v slovenskej hudbe. Premýšľam, prečo sa L. Borzík opätovne dostal do súbehu 5 nominácií na cenu RHA a prečo druhýkrát za sebou zvíťazil... Možno pre jeho ľudskú pravdivosť, autorskú poctivosť, s akou vstupuje na krehkú pôdu duchovnej hudobnej tvorby. V slovenskej hudbe v 20. stor. nemáme v tomto žánri početné tradície ani dôstojné vzory. Našťastie okolitý

Víťazi Radio_Head Awards 2020



Klasická hudba

„Hľadanie aktuálneho estetického rúcha pre prastarú spiritualitu je ako obhajovanie

miesta pre nadčasové hodnoty v privaloch každodennosti. Chvála autorovi aj interpretom *Signum Magnum*, ktorí sa na plavbe za týmto náročným cieľom podujali napísať do lodného denníka nové kapitoly.“

Ján KLÍMA



Experimentálna hudba

„Mimo-Soto Daniela Kordíka a Kena Ikedu je záznam komunikácie dvoch

rozdielných modulárnych systémov. Sú to zvuky, pri ktorých si aj bez obrazu predstavíte blikajúce diódy a množstvo farebných káblikov, s ktorých prepájaním si autori nerobia ťažkú hlavu.“

Peter DOLNÍK



Jazz

„Light of Blue Lukáša Oravca je v slovenskom kontexte výnimočnou udalosťou. Svojím obsahom i rozsahom dokumentuje zrenie slovenského jazzu a jeho interakciu so svetom. Podstatným dielom k úspechu tohto projektu prispela špičková odvedená práca piatich mladých aranžérov na čele s Pavlom Klimashevským.“

Juraj KALÁSZ

svet nevytesnil duchovné hudobné žánre zo zorného poľa. Možno v Borzíkovi prípad ide aj o osobnú integritu viery, pokúšanej umením, slovom, hudbou, étosom, že ani inak komponovať nemôže. *Credo, Misericordia, Mystery, Ave Maria, Boh je..., The Mystery, Signum magnum*. Je to hudba pre zvláštne chvíle.

Meška PUŠKÁŠOVÁ

Rozpätie prístupov bolo pri tohtoročných finalistoch kategórie **Experimentálna hudba** pestré – a to pritom ide len o špičku ľadovca, keďže viacero inšpiratívnych nahrávok muselo ostať pred dvermi. Scéna avantgardne uvažujúcich autoriek a autorov sa už pár rokov rozrastá, aj keď vo finále tu opäť prevládajú známe mená, vrátane bývalých laureátov (či ich pseudonymov).

Vydarený **Fokularov** debut *Narrative* (Fokular) nás zavedie do temných postmetalových zákutí, potvrdzujúc tak otvorenosť a šírku záberu „experimentálnosti“ v názve sekcie.

V Londýne usadený **Daniel Kordík** zase vydal minulý rok niekoľko žánrovo aj obsadením veľmi rozdielných albumov, od terénnych nahrávok cez sólovú elektroniku až po voľne improvizované duetá. Každý z nich je pozoruhodný niečím iným, ale potešilo ma, že sa do výberu dostala práve „abstraktná“ improvizovaná syntetizátorová tvorivá výmena s **Kenom Ikedom Mimo-Soto** (Earshots Recordings). Zdá sa mi totiž, že improvizácie mávajú trochu ťažšiu pozíciu oproti lepšie uchopiteľným naratívnyim či konceptuálnym dielam.

Medzinárodný presah má aj ambientne ladený atmosférický album gitaristu **Davida Kollara** *Unexpected Isolation* (Hevhetia), nahrávaný na dialku s trubkárom a vokalistom elitnej nórskej zostavy Supersilent **Arvem Henriksenom**. Celkom iný prístup predsta-

vuje konceptuálny súbor skladieb **Umelej neinteligencie** na albume *Svet sa nám nestal* (4AM) – dlhodobého projektu Samuela Szabóa zameraného na kreatívne využitie AI, s pre autora typickým humorom. Zároveň však prináša aj sústredenú konceptuálnu prácu s aktuálnymi technológiami – modelmi neurónových sietí – navyše v špecificky slovenskom hudobnom kontexte, kde východiskový materiál nedobrovoľne poskytli postavy ako Peter Stašák, ale aj Dežo Ursiny či Hammel s Vargom.

A, last but not least, mimoriadne produktívny autor a inštrumentalista **Miroslav Tóth** s hudobnou zložkou sugestívneho dystopického divadelného predstavenia *Muž v skafandri* (Tothem records), pojednávajúceho o návrate kozmonauta na neobývateľnú Zem. Otázku, či by sa nemohla táto nahrávka ocitnúť aj v nomináciách kategórie Klasická hudba – keďže spomedzi uvedených albumov ide vlastne o jedinú kompozíciu pre súbor inštrumentalistov – ponechávam na diskusiu.

Slávo KREKOVÍČ

Vyzdvihnúť niektorý z albumov finálnej päťtice adeptov na cenu Radio_Head 2020 v žánrovej kategórii **Jazzová hudba** nie je jednoduché, pretože pozornosť si zasluhuje každý z finalistov. Počítom určite ostáva „zjavenie sa“ vynikajúceho bigbandu európskej úrovne. Trubkár a skladateľ Lukáš Oravec zostavil svoj súbor **Lukáš Oravec Orchestra** z muzikantov pohybujúcich sa v brnianskom prostredí a nahrávka *Light of Blue* (Lukáš Oravec Records) ponúka sviežo znejúci moderný mainstream, ktorý by sa nestratil na nijakom zahraničnom pódii. Azda sa ho raz dočkáme aj na slovenskom pódii... Napriek tomu, že debut *Phi* (Hevhetia) ostáva zároveň labuťou piesňou zoskupenia

Szaturma, počúvam ho v posledných dňoch čoraz častejšie a suverénosť i razancia, s akou mladí muzikanti podávajú nie celkom spevné témy, ma neprestávajú fascinovať. Veľmi svieži vietor v domáciach, prevažne mainstreamovo stojatých vodách!

Taktiež **Altar Double Quintet** dvojice Ľuboš Šrámek & Nikolaj Nikitin má veľmi slušne našliapnuté, nielen z dôvodu prítomnosti trojice vynikajúcich trubkárov (Tom Harrell, Kornel Fekete-Kovács a Juraj Bartoš). Nahrávka *We Salute The Night* (Real Music House) ponúka sériu kompozícií tejto skladateľskej dvojice v novom, aj americkom šate. Posledná dvojica nahrávok by sa nestratila ani v kategóriách Experimentálna či Klasická hudba. Album *Unexpected Isolation* (Hevhetia) – napokon získal nomináciu aj v kategórii Experimentálna hudba – dvojice **David Kollar** a **Arve Henriksen** vznikol ako reakcia na zrušené pódiové aktivity oboch umelcov. Prešovský gitarista rezignoval na efektne vybrusovanie technických možností svojho nástroja a svoje pocity začal pretavovať do sférických kompozícií. Momenty beznádeje presvetľujú predierajúce sa slnečné lúče a vklad nórskeho trubkára (a zvukového mága) je skutočne intenzívny. Na šialenstvo súčasnej pandemickej doby reaguje aj saxofonista a skladateľ **Erik Rothenstein** so svojím **Ansambel SO36**. Albumom *Čierna labuť* (Bebe Rebe) sa pokúša preklenúť svety súčasnej „vážnej“ hudby a jazzu a výsledok ma príjemne prekvapil. Až na poslednú výnimku sa všetky zmienené projekty pýšia medzinárodnou spoluprácou a zostavenie niektorých (napríklad Oravcovho orchestra) by nebolo len v domáciach podmienkach ani len možné.

Peter MOTYČKA

Ceny Grammy a klasická hudba

Poznáte ten stereotyp v myslení: Spojené štáty sa považujú za pupok sveta, aj svoju bejzbalovú ligu nazývajú svetová. Niečo podobné môže človeku zísť na um, keď si číta zoznam nominovaných a ocenených v prestížnych cenách Grammy, ktoré sa každoročne od r. 1959 udeľujú v Spojených štátoch. Nevidím problém v tom, že sa medzi ocenenými vyskytujú prevažne americké nahrávky s americkou hudbou a domácimi interpretmi. Miesto a vplyv americkej kultúry v hudobnom priemysle je nespochybniteľný, vrátane oblasti klasickej hudby. V iných žánroch, napr. pop, folk, jazz, Američania dominujú, o tom netreba hádam diskutovať. Medzi nominovanými a ocenenými sa však často objavujú aj také hudobné počiny, ktoré z môjho európskeho uhla pohľadu nevynikajú natoľko, že by si zaslúžili výsadu nazývať sa držiteľmi ceny Grammy či nominantmi na ňu. Na moje prekvapenie som zistil, že americká Akadémia nahrávacieho priemyslu má asi 21 000 (!) členov, z nich asi 12 000 má právo hlasovať. Členmi sú speváci, inštrumentalisti, producenti, pesničkári, skladatelia, textári, zvukári a iní

profesionáli z hudobného priemyslu. O cenu sa môže uchádzať každá nahrávka, ktorá je komerčne distribuovaná v USA. Ceny sú udeľované v neuveriteľných 84 kategóriách pokrývajúcich 30 hudobných žánrov. Pre orientáciu, 10 z týchto kategórií sa týka klasickej hudby. Aká časť z dvanásť tisíc členov akadémie rozhoduje o týchto desiatich kategóriách, to neviem. Zrejme to nie je porota zasadaajúca za zavretými dverami a pri rozhodovaní nefungujú zákulisné ťahy lobistov. Alebo fungujú? Pred rokom prepukol škandál, keď výkonnú riaditeľku Akadémie suspendovali pre sťažnosť, že šikanuje podriadených. V spore padali obvinenia, že hlasovanie nie je objektívne, dochádza ku konfliktom záujmov a podobne. Nuž, ocenenia Grammy sú prestížne, ale možno ich treba brať skôr ako záležitosť šoubiznisu. V hudobnom umení vám poskytnú dobrý prehľad o tom, čo nové sa za rok udialo (prevažne v Amerike). Kuriózne vyznieva napr. fotografia regionálneho politika Johna Adamsa v profile skladateľa s rovnakým menom, visiaca na oficiálnej stránke ocenení už najmenej rok. Slávny skladateľ si z toho asi ťažkú hlavu nerobí...

Peter ZAGAR

GRAMMY Awards 2021 (vybrané kategórie)

Klasická hudba / Najlepšia orchestrálna nahrávka:

IVES: COMPLETE SYMPHONIES / Gustavo Dudamel, Los Angeles Philharmonic (Deutsche Grammophon)

Klasická hudba / Najlepšia operná nahrávka:

GERSHWIN: PORGY AND BESS / David Robertson, Frederick Ballentine, Angel Blue, Denyce Graves, Latonia Moore, Eric Owens, The Metropolitan Opera Orchestra, The Metropolitan Opera Chorus (The Metropolitan Opera)

Jazz / Najlepší inštrumentálny album:

TRILOGY 2 / Chick Corea, Christian McBride & Brian Blade (Concord Jazz)

Jazz / Najlepší vokálny album:

SECRETS ARE THE BEST STORIES / Kurt Elling Featuring Danilo Pérez (Edition Records)



Black Angels Songs

Sláčikové kvarteto ako dokumentárna stopa

Bola to v slovenskom kontexte malá senzácia, keď jeho *Kvarteto siahajúcich chápadiel* na Pohode v lete 2018 odpremiéroval Kronos Quartet. Už vtedy sa začala rodiť myšlienka na pokračovanie, ktoré by bolo poctou Georgeovi Crumbovi a jeho kultovému dielu *Black Angels*. A nové kvarteto aj vzniklo, no pôvodný zámer prekryla prítomnosť celkom novej témy. Stal sa ňou príbeh Barbory a Vojtecha Gálovcov, rodičov Fedora Gála a Egona Gála, osudovo poznačený vojnou, prenasledovaním a koncentračnými táborami. Prvá verzia nového diela – *Black Angels Songs Book I* – pre sláčikové kvarteto zaznela symbolicky 17. novembra minulého roka v električke na Trnavskom mýte v Bratislave; tá druhá, *Book II*, zvukovo výrazne pozmenená pomocou elektroniky, opäť symbolicky, 14. marca v Bytči, v parku, ktorý sa nachádza na mieste bývalého židovského cintorína. Komplet aktuálne vychádza vo vydavateľstve Tothem Records v podobe digitálneho albumu, ale aj ako LP. Nielen o tom sme sa rozprávali s autorom *Black Angels Songs*, skladateľom MIROSLAVOM TÓTHOM.

Pripravil Robert KOLÁŘ

■ **Motívom vzniku tvojho predchádzajúceho kvarteta bola pred troma rokmi dvojňasobná vražda; teraz sme opäť pri politicky motivovanej skladbe, hoci trochu iného druhu. Myslíš si, že skladateľ by sa mal vo svojej tvorbe vyjadrovať k aktuálnym spoločenským a politickým témam? Stretávam sa totiž s presne opačnými názormi, teda že umelec by sa mal držať svojho remesla a ostať apolitický. Aký je tvoj postoj?**

Medzi oboma kvartetami je odstup troch rokov a dalo by sa na ne pozeráť ako na politicky motivované skladby, no toto pomenovanie nie je správne. Ide tu viac o inšpiráciu konkrétnymi príbehmi. Pri *Kvartete siahajúcich chápadiel* to boli dvaja zavraždení ľudia – investigatívny novinár a archeologička –, pri *Black Angels Songs* je to príbeh hospodára z dnešnej Partizánskej Ľupče a jeho panej, ktorá pracovala ako účtovníčka v štátnom podniku na triedenie kovov. Pri týchto príbehoch nezohľadňujem nejakú politickú motiváciu, ale ide skôr o pripomenu-

tie toho, že naše dnešné reálne sa až tak veľmi neodlišujú od tých minulých, že k príbehom, ktoré sa stali ľudom ako Vojtech Gál, by mohlo dôjsť aj v dnešných časoch.

■ **Ide ti teda o zachovanie alebo obnovenie historickej pamäte?**

To by bol pomerne vysoký nárok. Ak sa mi podarilo vytvoriť nejakú dokumentárnu stopu, ktorá bude žiť spoločne s hudobným dielom, je to minimum, čo môžem spraviť – pretože nie som politik, som hudobník a tak to aj navždy zostane. *Black Angels Songs* sme uviedli v parku na Gaštanovej ulici v Bytči na mieste bývalého židovského cintorína, ktorý zničila paneláková výstavba z roku 1979, pričom telá pochovaných ani neboli exhumované a prenesené na iné miesto. To nebola priamo motivácia vzniku diela, ale až ex post nápad organizátora, Kultúrneho centra Hviezdne noci, ktorý otvoril tému dodnes pomerne vypuklého problému, čím nakoniec obnovuje akési historické svedomie,

■ **Ako by si pomenoval tento problém? Fedor Gál vo svojom príhovore, ktorý je akoby dôvetkom k nahrávke oboch kníh kvarteta, hovorí o tom, že nielen obeť, ale aj vrahovia by mali mať mená, že je veľmi ľahké zabíjať z anonymity, bez pocitu viny a bez trestu. V tom vidím paralelu s dneškom, keď človek z pohodlia anonymity – alebo falošnej identity – na sociálnych sieťach môže metaforicky „zabíjať“ druhých bez pocitu viny či hrozby trestu.**

Toto Fedorovo vyjadrenie chápem tak, že je veľmi jednoduché vraždiť „z davu“ bez toho, aby za to človek musel niesť zodpovednosť. Tým problémom je tematika vojnového slovenského štátu, tematika Jozefa Tisa ako prezidenta a kňaza. Ešte pred tým, ako som začal písať *Black Angels Songs*, som mal v slovenskej hudobnej obci viacero vášnivých diskusií o tejto postave, keď sme sa rozprávali o slovenskej hudbe vo vojnovom období. Stretol som sa s ľuďmi, ktorí sa ho zastávali a hovorili, že táto minca má dve strany, že Tiso priniesol množstvo pozitív a že vďaka nemu situácia nebola až taká zlá, ako by mohla byť. S tým som sa nikdy nevedel stotožniť a ani sa nikdy na sto percent nestotožním, hoci sa nechcem na túto tému pozeráť celkom čierno-bielo. Motivovalo ma to však hlbšie sa zaoberať dejinami tohto obdobia.

■ **S Fedorom Gálom si spolupracoval už dávnejšie; videozáznam rozhovoru s ním bol súčasťou jedného dielu projektu Frutti di Mare, čo bolo – ak ma pamäť neklame – okolo roku 2007 a témou bola propagácia nacistickej symboliky v kníhkupectvách... Čo ťa opäť priviedlo k Fedorovi Gálovi a k príbehu jeho rodičov?**

Frutti di Mare sa odohrávalo asi pred štrnástimi rokmi a týkalo sa otázky, prečo bola v kníhkupectvách Lacné knihy vyhradená polička s literatúrou, ktorá ikonizovala hákový kríž a bol tam ponúkaný *Mein Kampf* bez komentára, a prečo to spoločnosť – hoci išlo akoby o drobný detail – akceptovala... No k príbehu Fedorových rodičov som sa dostal vďaka nášmu stretnutiu pred dvoma rokmi, keď som hľadal nosnú tému pre nové kvarteto. S Davidom Harringtonom z Kronos Quartet sme sa rozprávali o koncepcii *Black Angels Songs*, ktoré mali byť dedikáciou Crumbovým *Black Angels* spred päťdesiatich rokov, no stále som nebol presvedčený o tom, či práve ja mám byť autorom takejto dedikácie. Crumb totiž svojím dielom vyjadroval frustráciu z vietnamskej vojny a pre mňa ako človeka zo stredoeurópskeho regiónu bolo pomerne ťažké nejakú nadviazať na túto tému. Hľadal som teda v úplne iných reáliách: v karpatskom oblúku, od Rusínov až po Bosnu a Hercegovinu. Nechcel som však hovoriť všeobecne, ale cez príbeh konkrétnej postavy. A aj keby sa mohlo zdať, že Fedor Gál je pomerne medializovanou osobou a o svojom otcovi hovoril aj v dokumentárnom filme *Krátka dlhá cesta*, o Vojtechovi Gálovi vlastne nevieme takmer

nič. A to znamená, že ak o ňom nevieme nič, nevieme nič ani o ďalších desaťtisícoch ľudí s podobným osudom.

■ **Podnikol si aj nejaké vlastné historické bádanie? Ako si pokračoval po tom, čo sa už vykryštalizoval centrálny príbeh?**

Ešte predtým, ako som skladbu začal písať ako priamu dedikáciu Vojtechovi a Barbore Gálovcom, som prešiel rešeršou, v ktorej mi pomohla napríklad aj Táňa Pirníková. Poskytla mi okolo tridsať zatiaľ nezdigitalizovaných mg pásov zo 60. a 70. rokov, zachytávajúcich nesmierne zaujímavý rusínsky folklór, napríklad aj regrútske piesne z čias 1. svetovej vojny. Dozvedel som sa, že napríklad regrutovali aj ženy, no nevedel som sa dopracovať k príbehu konkrétnej osoby. Hľadal som skôr žijúcich pamätníkov. Postupne som smeroval do krajín na Balkáne. Tak som napríklad získal kontakt na slovenskú rodinu žijúcu v Kosove, ktorá zažila šialenú vojnu po rozpade Juhoslávie a ich slovenskí príbuzní im doneďava, pred pandémiou, každý mesiac dovážali zásoby zo Slovenska. Ešte dodnes žijú v nastavení, že najdôležitejšie, už od detského veku, je naučiť sa nosiť strelnú zbraň a použiť ju. Je to veľmi súčasný príbeh vojny a jej dôsledkov, no nenašiel som konkrétneho predstaviteľa, do ktorého situácie by som sa vedel vžiť.

Vychovala dvoch úžasných synov. Fedor sa narodil v Terezíne, Egon, ktorý mal vtedy štyri roky, bol deportovaný spolu s mamou. Vzala na seba celú ťarchu ich výchovy. Od Fedora viem, že nikdy nehovorila o tom, ako bol otec zavraždený, ani o koncentračných táboroch. Snažila sa oboch synov vniesť do úplne nového sveta. Keď sa hneď po vojne vrátili do

Uvedomujem si, akých silných interpretov u nás máme. Viem, s akým nasadením títo ľudia hrajú, akí sú to profesionáli, a popri tom sme si navzájom sadli aj z ľudskej stránky.

Partizánskej Ľupče a zistili, že ich susedia majú ich posteľ, príborník či koberec, rozhodli sa odsťahovať do Bratislavy, kde začali nový život. Z môjho pohľadu bola hrdinkou tých čias; nikoho si už potom nenašla, dožila sama a až na jej pohrebe sa Fedor dozvedel, ako bol zavraždený jeho otec. Napriek tejto traume dokázala vychovať dvoch mimoriadnych ľudí, intelektuálov – filozofa a sociológa, z ktorých jeden sa podieľal na prechode od totalitného systému k demokracii, druhý je pre mňa úplne zásadným filozofom-pedagógom. Uvedomujem si, že je to práca ich mamy, jej láska – ak smiem byť patetický...

manistický postoj. Ten bol mojou prvotnou inšpiráciou. Technika je, samozrejme, v jeho prípade obdivuhodná, ale iba jej prebranie by nestačilo na napísanie skladby takéhoto druhu. Je tam viacero momentov, ale ten, ktorý som intenzívne rozvíjal, bolo v prvom rade skreslenie zvuku sláčikových nástrojov, tzv. distortion, fuzz, overdrive a potom aj granulárnu syntézu v druhej knihe. Práca s elektronickou amplifikáciou sláčikového kvarteta je niečo, čo práve Crumb inicioval vo svojej dobe, keď skresľujúce efekty boli v úplných začiatkoch.

■ **Odkiaľ si vzal samotný materiál? Ide o parafrázy vojenských či smútočných pochodov a danse macabre, ktoré majú akoby východoeurópsky, možno aj židovský nádych. Prevzal si melódie alebo harmonické postupy z konkrétneho repertoáru?**

Pri poznávaní kultúry nášho regiónu vo vojnových časoch som nasal veľa z tejto atmosféry. Mohli by to byť aj židovské nápevy, ale nemusia. Pretože skôr som v minulosti spolupracoval s rôznymi hudobníkmi, jedným z nich je napríklad Michal Paľko (cimbalista, skladateľ, znalec a propagátor židovskej kultúry z východoeurópskeho regiónu, pozn. red.), ktorý ma ovplyvnil. Nejde tu o žiadne konkrétne citácie, je to nanovo vytvorený svet, ktorý zodpovedá mojej predstave o tom, ako by takáto hudba mohla znieť v 30. alebo 40. rokoch na našom území. O tom je *Book I*; tých inšpirácií bolo toľko, že som sa k jednotlivým nápadom nemusel ďalej vracáť. Týmto spôsobom pracujem aj inokedy: najprv nastúpi fáza prípravy, keď zbieram nejaký materiál a skúšam s ním pracovať. Tým vzniká nejaká ideová báza, z ktorej môžem ďalej čerpať, a nemusí ísť o variačnú prácu, ale skôr o štýlovo-žánrové premeny. Pôvodne som si pripravil dvadsaťjeden samostatných častí, z ktorých som potom zostavil suitu deviatich skladieb.



Interpretácia *Black Angels Songs* v Bytči. Dystopic Requiem Quartet v zložení: D. Danel, A. Veverková, P. Zwiebel a A. Gál

V novembri 2019 prišiel Fedor Gál na koncert kapely Drť a práve vtedy mi napadlo obrátiť pozornosť k príbehu jeho rodičov, k príbehu vojnového slovenského štátu, ktorý v istom zmysle žijeme do dnešných dní – aj v diskusiách s ľuďmi v našej súčasnej hudobníckej obci, ktoré som už spomenul.

■ **Fedor Gál vo svojom monológu rozpráva iba o svojom otcovi Vojtechovi, ktorého zastrelili na pochode smrti zo Sachsenhausen tesne pred koncom vojny. Aké boli osudy jeho matky?**

■ **Napriek posunu v námete odkazuje tvoje kvarteto svojim názvom stále k dielu Georgea Crumba. V čom teda spočíva ich prepojenie?**

Uvedomil som si, že Crumbove nápady v *Black Angels*, zvukové textúry a ono putovanie hudobnými dejinami prostredníctvom kompozičných technik a tiež to, ako Crumb symbolizuje motív smrti, je pre mňa v istom zmysle „konečná“. Ďalšie rozvíjanie v tomto smere by už nikam nevedlo a musel som hľadať inde. Jednoznačne tu však ostalo to, čo na Crumbovi obdivujem, a síce jeho hu-

■ **Prvá z nich sa, paradoxne, volá *Last Angel's Song*, posledná zasa *First Angel's Song*...**

Je to tak, mohli by sme hovoriť o teórii kruhu. Nie je náhoda, že som chcel album vydať na vinyle, lebo jedná platňa je médium, ktoré poznal aj Vojtech Gál – a používame ho dodnes –, a tiež to bolo preto, lebo som chcel u poslucháča vyvolať dojem, že nech začne ktoroukoľvek skladbou, bude sa stále „cykliť“. Začínať s niečím, čo má v názve slovo „posledný“, je zároveň vyjadrením túžby,



→ aby sa niečo podobné už nikdy neopakovalo. Obe knihy majú po deväť častí; druhá kniha je algoritmickou deriváciou prvej.

■ **Dá sa to povedať aj takto exaktne matematicky? Je zjavné, že druhá kniha spracováva materiál prvej, no pomocou elektronického rozrušenia ho posúva do surreálnejšej roviny a pôsobí oveľa viac punkovo...**

Ten „punk“ je výsledkom použitia sústavy troch algoritmických zariadení Gotharman – Little Deformer 3, Anamono Xmini a PolySpaze. Prvá kniha je zámerne napísaná klasicky ako reminiscencia minulosti. Druhá predstavuje scudzenú prítomnosť. Po tom, čo bola 17. novembra v električke premiérovaná prvá kniha, spracoval som jej záznam pomocou týchto navzájom prepojených zariadení. Každ-

organizujú kultúru a boli už takmer vymazaní zo spoločenského rebríčka...

■ **Čo si myslíš o tom, že hoci v tom čase boli oficiálne povolené zhromaždenia do šesť osôb, Bratislavou pochodovali zástupy extrémistov, proti ktorým nikto nezasiahol?**

Práve preto sme sa rozhodli pre dátum 17. november, keď sa kultúrna obec dohodla, že nebudú žiadne verejné podujatia, aby boli dodržané nariadenia. Aby nebolo porušené to, čo porušili tisíce ľudí, ktorí sa zhromaždili na veľkom antisystémovom proteste. Predpokladali sme, že niečo podobné sa odohrá aj 14. marca, že kultúrna obec bude opäť mlčať a nebude možné verejne hrať, s čím som sa nevedel stotožniť. Hľadali sme teda spôsob umeleckej realizácie v našich časoch. Zatiaľ nikto

nepredstavil víziu, akým smerom sa kultúra bude uberať po pandémie. Viacero odvetví zaniká alebo úplne zaniklo, napríklad čo sa týka divadla, a je ťažké predpokladať, či sa ešte dokážu postaviť na nohy. Existuje síce podpora zo strany fondov, no koncepcia znovuoťvorenia kultúry sa nachádza v bode nula. Fond na podporu umenia vypísal výzvy a poskytol štipendiá pre



S autorom M. Tóthom počas prípravy uvedenia v Bytči

dé z nich poskytuje inú granulórnú sústavu, ktorá vytvára nové zvukové súvislosti. Je tu modulárny syntetizátor, multitimbrálny syntetizátor a k tomu komplexná „work station“. Ich rozličné algoritmy dokázali vytvoriť nový druh hudby zo starého materiálu. Po jeho vzniku som do druhej knihy ešte dokonponoval sláčikové party. Nie je to ani tak komentár, ale skôr nový svet vystavaný na tom starom. Nazval by som to včlenením zvukovej pamäte do súčasnosti.

■ **Myslíš si, že ľudia, ktorí neboli oboznámení s týmito kontextmi, dokázali odčítať tvoj zámer? Jednoduchšie povedané, pochopil by ho aj náhodný okoloidúci?**

Pri premiére druhej knihy sme si dali záležať na tom, aby tam žiadni náhodní okoloidúci neboli, keďže vzhľadom na opatrenia bolo zakázané organizovať verejné podujatia. Širšej verejnosti môžeme dielo predstaviť, keď sa opatrenia uvoľnia, no v tomto smere som značne skeptický – reštart kultúry je momentálne na chvoste záujmu zodpovedných. To, že premiéra bola 14. marca, nemalo byť len pripomenutím tohto dátumu, ale aj poukázaním na problémy ľudí, ktorí u nás

umelcov, to nemožno opomenúť, no ak chýbajú systémové riešenia, naša kultúra ostáva v móde „kamikadze“. Ak sa napríklad neuskutoční ďalší ročník festivalu Pohoda, kde pôvodne vznikol nápad *Black Angels Songs*, zaniká tu významný iniciátor nielen vzniku mojich sláčikových kvartet, ale aj mnohých ďalších projektov, diskusných fór, zaniká významná platforma na šírenie kultúry na Slovensku, ktorú nemôžu nahradiť štipendiá...

■ **Štvorica hudobníkov, ktorí *Black Angels Songs* naštudovali, *Dystopic Requiem Quartet*, pozostáva spolovice z českých hráčov, spolovice zo slovenských. Ako ste riešili logistiku v čase zákazov cestovania, organizáciu nácvikov a podobne?**

Existuje takzvaná audiovizuálna výnimka; pre osobu z tejto oblasti stačí negatívny antigénový test a nemusí ísť po prekročení hranice do karantény. Funguje to na oboch stranách hranice, slovenskej aj českej. Ja sám sa presúvam medzi Prahou a Bratislavou bez väčších ťažkostí, ak sa zúčastňujem na takýchto podujatiach. Tvrdšie opatrenia boli iba v marci, apríli a máji minulého roka, keď boli zatvorené hranice.

■ **Myslel si pri písaní na *Kronos Quartet* ako na možného interpreta?**

Samozrejme, boli sme v kontakte a komunikovali sme spolu o novom kvartete. Prvú verziu som dokončil ešte v minulom roku počas pobytu v Hornej Marikovej. Poslal som ju Davidovi Harringtonovi a vysvetlil som mu postup od prvej knihy k druhej, teda od štúdiového záznamu k následnej postprodukcii, čo bolo vzhľadom na situáciu a vzdialenosť medzi Prahou, Bratislavou a Los Angeles úplne nereálne. A to ešte bolo v čase, keď koronavírus doslova kosil Ameriku. *Dystopic Requiem Quartet* bol teda oveľa reálnejšou voľbou. A nešlo tu o nejakú prestíž, ale o pochopenie regionálneho kontextu a jeho nositeľov. Crumbových *Black Angels* tiež premiérovne neuviedli českí alebo slovenskí hráči a nie je to náhoda. David Danel, Anna Veverková, Peter Zwiebel a Andrej Gál dokázali hudbu z prvej knihy uchopiť jedinečným spôsobom, vložiť do nej špecifické frázovanie, ktoré sa už nedá vysvetliť nejakým nadpisom alebo interpretačnými pokynmi. Je to „regionálny kód“, ktorý majú títo hráči v krvi, a ja som z ich predvedenia nadšený. Uvedomujem si, akých silných interpretov u nás máme. Viem, s akým nasadením títo ľudia hrajú, akí sú to profesionáli, a popri tom sme si navzájom sadli aj z ľudskej stránky. Aj vďaka ich ochote sme mohli uskutočniť *Black Angels Songs* ako site-specific projekt, vyjsť z koncertných sál, z tradičných priestorov – ako si to žiada dnešná hygienická situácia. A to je veľká deviza do budúcnosti. ✕

Skladateľ, zvukový dizajnér a saxofonista **Miroslav TÓTH** sa narodil v Bratislave (1981). Doktorandské štúdium kompozície ukončil na HAMU v Prahe u Michala Rataja. Magisterské štúdium skladby ukončil na VŠMU v Bratislave u Vladimíra Godára. Študoval tiež u Jevgenija Iršaia, súkromne u Ilju Zeljenku. Je tiež absolventom Katedry hudobnej vedy na FFUK v Bratislave. Je držiteľom troch víťazných ocenení Radio_Head Awards v sekcii experimentálna hudba za skladbu *Kyberpunkomša* (2018) a albumy *S'ihmon* a + s kapelou Shibuya Motors (2020). Vytvoril hudbu do niekoľkých dokumentárnych aj celovečerných filmov (r. Ivan Ostrochovský, Viera Čakányová, György Kristóf). Jeho skladbu *The Quartet of Tentacles Reaching Out* premiéroval *Kronos Quartet* (2018). Je autorom jednoaktových opier *Muž v skafandri*, *Záhada tyče*, *Zázračná masážna tyč pre úradníkov vo verejných inštitúciách* a videoopier *Zub za zub*, *Okno za okno*, *Tyč* a nedokončenej opery *Outpark*. Ďalej napísal *Teóriu absolútneho smútku* pre soprán a orchester, kabaretnú suitu *BallOnAir*, *Requiem za mafiána* pre cappella zbor a kontratenoristu, komorný klavírny koncert, skladby pre komorný ansámbl, množstvo elektroakustických skladieb, ako aj skladieb pre menšie obsadenia a sólistov.

fotografie **Jakub MICHEL**

Tarantulky pre klavír je zbierka klavírnych skladieb pre štyri ruky. Je určená deťom, ale aj pokročilým klaviristom a klaviristkám.

V zbierke nachádzame obrovské množstvo hravej kompozičnej, klaviristickej aj pedagogickej invencie, demonštrujúcej neuveriteľnú radosť z hudby, ale aj zo života ako takého... Borošove skladbičky sú činmi, ktoré samy seba sprostredkujú aj vysvetľujú spôsobom tým najlepším a najpodstatnejším – prostredníctvom hudby samotnej, hudby, ktorá znie! A sú plné krásnej obrazotvornosti.

Daniel Matej, Hudobný život 2021

Objednávajte na
shop.in-music.sk

IN MUSIC

Vydanie publikácie z verejných zdrojov podporil
Fond na podporu umenia. S finančným príspevkom
Hudobného fondu. S podporou SOZA.

u. fond
na podporu
umenia

hf Hudobný fond
Music Fund Slovakia

SOZA



Miro Bázlik

deväťdesiatročný

(foto: A. Palacko)

V týchto dňoch oslavujeme, či skôr si pripomíname výročie narodenia slovenského skladateľa, klaviristu a matematika Mira Bázlika, ktorý prišiel na svet pred deväťdesiatimi rokmi 12. apríla 1931 v Partizánskej Ľupči v rodine miestneho evanjelického farára ako tretie dieťa. Hudbe sa začal venovať spočiatku pod vedením otca, neskôr začal študovať klavírnú hru u významnej slovenskej prekladateľky a hudobnej kritičky Zory Jesenskej v Martine. Neskôr sa venoval štúdiu klavírnej hry na bratislavskom Konzervatóriu v triede Anny Kafendovej (1946–1951). V štúdiách pokračoval v Prahe; tu študoval na Matematicko-fyzikálnej fakulte Karlovej univerzity v Prahe matematickú analýzu (1951–1956), ako aj klavírnú hru (František Rauch, Ivan Moravec) a kompozíciu (Jiří Eliáš). Po absolutoriu matematiky vyštudoval kompozíciu na bratislavskej VŠMU v triede Jána Cikkera (1956–1962), pričom zároveň prednášal matematiku. Od roku 1963 pôsobil v slobodnom povolani ako skladateľ, klavirista i pedagóg (s výnimkou ro-

kov 1970–1972, keď prednášal hudobnú teóriu na VŠMU, a rokov 1990–1993, keď pôsobil ako pedagóg na Matematicko-fyzikálnej fakulte UK a na Katedre skladby a hudobnej teórie na VŠMU).

Bázlik od skorého veku prejavoval talent a záujem o dve veľké oblasti ľudského ducha: o matematiku a hudbu; preto nielen obe tieto oblasti vyštudoval, ale s oboma sa aj profesionálne po celý život zaoberal. Pianistický talent ho veľmi rýchlo priviedol aj ku komponovaniu, pričom v jeho klavírných skladbách sa od začiatku prejavoval vplyv veľkej európskej pianistiky (Bach, Mozart, Beethoven, Chopin, Brahms). Skúsenosti z matematickej analýzy mu zasa umožnili zvládnuť racionalitu technológií Novej hudby; jeho absolventská práca (*Hudba pre husle a orchester* z r. 1961) manifestovala syntézu postschönbergovskej dodekafonickej techniky a harmonickej koncepcie kompozície. Ponimanie hudby ako dramatického umenia i európsky ohlas opery Jána Cikkera *Vzkriesenie* inšpirovali Bázlika

ku komponovaniu protivojnovnej opery *Peter a Lucia* (opera v siedmich obrazoch podľa námetu Romaina Rollanda). Výsledkom Bázlikovho skladateľského konceptu či jeho individuálneho „neoklasicizmu“ bolo syntetické operné dielo, ktoré prekračovalo hranice jednotlivých dobových poetík a vytvorilo bázu pre neskorší nástup poetiky „hudby v hudbe“ v slovenskej kompozícii. Táto mnohostrannosť tvorivej orientácie sa prejavila aj v ďalšom Bázlikovom monumentálnom opuse, v oratóriu *Dvanásť* pre recitátora, sóla, zbor a orchester, ktoré bolo zamýšľané ako



S I. Zeljenkom v roku 1982 (foto: archív)

filmové oratórium zhudobňujúce Mathesiov český preklad ruskej poémy Alexandra Bloka. Bázlik tu spojil podnety algebraickej topológie, prácu s pohybujúcimi sa zvukovými masami Iannisa Xenakisa i neobarokový koncept oratoriálnej kompozície.

Ďalší tvorivý krok znamenal Bázlikov vstup na pôdu elektroakustického média, ktoré sa stalo hlavným predmetom jeho záujmu od začiatku sedemdesiatych rokov (*Triptych*; šesťčasový cyklus *Spektrá*, nesúci podtitul *Metamorfózy a komentáre k 1. dielu Temperovaného klavíra J. S. Bacha*). Bázlik vo svojich elektroakustických skladbách priniesol elektroakustickú transformáciu európskej historickej hudby (J. S. Bach), tvoriac tak rozpornú syntézu historických skladobných ideálov a novodobého komentára. Ďalšiu vrcholovú syntézu priniesla jeho vokálno-symfonická skladba *Canticum 43*, v ktorej pri zhudobnení textu *43. žalmu* spojil svet historického renesančného a barokového kontrapunktu s princípom série a ideu riadeného pohybu zvukových mäs. Táto kompozícia, venovaná pamiatke skladateľovej matky, zhudobňovala text z *Kralickej Biblie*, čo však muselo ostať utajené pri nahrávaní či vydávaní diela, ktoré si získalo mimoriadny európsky ohlas a po udelení ceny kráľovnej Marie-José v Ženeve (1974) aj švajčiarsku premiéru.

Bázlik sa v čase normalizácie (a teda v čase zákazu elektroakustickej hudby) stal najčastejším návštevníkom elektroakustického štúdia bratislavského rozhlasu. V štvorčastovej cyklickej skladbe *Simple Electronic Symphony* aplikoval ideu zlatého rezu v rámci elektroakusticky koncipovaného sonátového cyklu. Aj jeho ďalšie diela (*Ergodická kompozícia*, *Balada o dreve*) vznikali so syntetickým zámerom – spájali svety európskej hudobnej a kultúrnej tradície i aktuálnych myšlienkových koncepcií zo sveta prírodných vied (*Epoché*; *Balada – koncert pre violu a orchester*; oratórium *Canticum Jeremiae*; *De profundis*).

Bázlik získal za svoju tvorbu viaceré domáce i medzinárodné ocenenia. Cyklus *Spektrá* bol odmenený čestným uznaním v Boswile (1974), *Canticum 43* získalo 1. cenu v súťaži kráľovnej Marie-José (Ženeva 1974), za oratórium *Dvanásť* získal Cenu Jána Levoslava Bellu (1977) a za *Pastiersku baladu* a *Bačovskú elégiu* získal cenu na Prix de musique folklorique de Radio Bratislava (1977, 1983).

Bázlik je tiež aktívnym klaviristom; v rámci viacerých koncertných cyklov uviedol (spamäti) kompletne sólové klávesové dielo Johanna Sebastiana Bacha, sonáty Wolfganga Amadea Mozarta a Ludwiga van Beethovena. Pre Slo-

Spektrá II., venovaný transformáciám 2. dielu Bachovho *Dobre temperovaného klavíra*. Ak chceme stručne charakterizovať Bázlikov zástoj v slovenskej hudobnej kultúre, musíme vyzdvihnúť syntetický aspekt jeho tvorivých snažení, v ktorých majú svoje miesto hľadačské výboje do dosiaľ neznámych priestorov, ako aj normy, ktoré sa sformovali ako hlavné regulátory hudobného umenia v hudbe európskej minulosti. Bázlikova inšpirácia bola po celý život korigovaná vrcholnými výdobytkami európskej hudobnej minulosti i vrcholnými myšlienkovými výdobytkami, prameniacimi v objavoch prírodných vied. To sú dôvody, prečo má Bázli-



V bratislavskom Kostole klarisiek v júli 1979 (foto: archív)



S. E. Suchoňom v r. 1984 (foto: archív)

Retrospektívny pohľad charakterizuje Bázlikov cyklus 24 klavírných *Prelúdií* (vo všetkých tóninách). V tejto dobe sa Bázlik začal podieľať aj na príprave vydania nového evanjelického spevníka; jeho konečnú podobu spoluvytvoril s Karolom Wurmom (*Evanjelická partitúra*). Pripravil tiež zhudobnenie všetkých protestantských chorálov používaných v rámci slovenskej evanjelickej cirkvi a. v.

venský rozhlas nahral oba zväzky *Dobre temperovaného klavíra* J. S. Bacha – táto nahrávka vyšla aj na CD. Mnoho ľudí si spomína aj na Bázlikov prednáškový cyklus, v rámci ktorého uviedol kompletne klavírne sonáty Ludwiga van Beethovena.

Bázlik svoje elektroakustické dielo zavíšil v ďalšom tisícročí, keď v Experimentálnom štúdiu bratislavského rozhlasu vytvoril cyklus

kovo hudobné dielo v slovenskej hudbe svoje nezastupiteľné miesto i prečo môže slúžiť ako hodnotové kritérium do akokoľvek vzdialenej budúcnosti. Bázlikova „hudba v hudbe“ tak predstavuje nielen umeleckú hodnotu, ale aj nenahraditeľnú pomôcku pri našom blúdení vo svete zvukových frekvencií, dĺžok, dynamík a farieb.

Vladimír GODÁR

List Zory Jesenskej zo 7. augusta 1946 riaditeľovi bratislavského Konzervatória Fricovi Kafendovi:

„Vážený pán riaditeľ, na jeseň k Vám príde môj žiak, Mirko Bázlik, pätnásťročný farársky syn. Chce študovať hudbu a veľmi, veľmi Vás prosím, keby ste sa ho láskave zaujali. Je to celkom mimoriadny talent, tak pianistický, ako i všeobecne hudobný. Má znamenitý sluch i pamäť i technické nadanie zriedkavé, i lásku k hudbe až abnormálnu a sklony k skladateľstvu. (Raz, len tak na hodi-ne, zbežne som mu povedala niekoľko slov o fúge a na rozlúčku som od neho dostala jeho vlastnú skladbu, prelúdium a fúgu.) Pretože tu v Martine

by sa jeho nesporné nadanie nemohlo náležite rozvinúť, sama som ho nahovárala, aby išiel študovať do Bratislavy, aby si tam skončil gymnázium, ako si rodičia žiadajú, a zároveň sa venoval i hudobnému štúdiu. Chcel by študovať klavír, organ a kompozíciu. Je to chlapec nielen nadaný, ale aj veľmi seriózny, a myslím, že by z neho mohol byť v slovenskej hudbe celkom vynikajúci zjav. Preto Vás prosím, aby ste mu láskave pomohli dostať sa na konzervatórium a ak je to možné, aby ste si ho vzali za svojho žiaka. Poznamenávam, že je to veľký zbožňovateľ

Bacha a Beethovena – desaťročný dôkladne poznal všetky sonáty Beethovena, i keď ich nevedel zahrať – a modernú hudbu má predbežne v neláske... Ináč je to chlapec zovňajškom nepatrný, dosť slabého zdravia (vlani mal čosi nie v poriadku s pľúcami), citlivý a plachý. Srdečne pozdravujem a všetko najlepšie želim i pani Anne.“
Zora Jesenská.

(Archív Hudobného múzea Slovenského národného múzea v Bratislave, fond Frico Kafenda; cit. podľa Juraj Ruttkay: *Vklad Zory Jesenskej do hudobnej kultúry v Martine*. In: Mária Bôbová (ed.): *Šľachta stredného Slovenska a jej vplyv na kultúrny rozvoj regiónu*. Banská Bystrica: Štátna vedecká knižnica a Katedra histórie Filozofickej fakulty Univerzity Mateja Bela, 2015, s. 153–161. ISBN 978-80-89388-67-7.)

Hudobná poetika

Celoživotné kompozičné dielo Mira Bázlika možno prirovnať k hudobnému „monolitu“ so zreteľne stanovenou umeleckou orientáciou, koncentráciou na hudobnú tvarovosť a príklonom k syntetickému vidu kompozičnej práce. Výpočet žriediel Bázlikovej hudby je pritom nevyhnutné začať jednak prízvukovaním vzťahu k hudobnej tradícii (tonalita, neoštyl), jednak integrujúcim prístupom k výdobytku, a tým aj aktuálnym možnostiam doby (dodekafónia,

Na integračný spôsob skladateľovho myslenia poukazuje štýl, akým uchopil matematicko-racionálnu organizáciu priestoru oktávy. Dodekafonické rady totiž tvaruje s potenciálom ich vertikálnej harmonizácie a obľubuje ich organizáciu v nepravidelných rytmoch. Spomínaná koncentrácia na tvarovosť sa v jeho radoch prejavuje napríklad preferovaním intervalu veľkej septimy či adaptáciou fúgových tém Johanna Sebastiana Bacha. Výrazným

jeho tvorivých aspirácií už pred vysokoškolskými štúdiami – z obdobia spreď r. 1956 pochádzajú jeho *Variácie a fúga na tému Paganiniho husľového koncertu, Sonáta h mol* či *Šesť variácií*. Po skončení štúdií smeroval svoje tvorivé úsilie k opere a filmovej hudbe, k elektroakustickým kompozíciám (ako jeden z ich priekopníkov u nás), k veľkým vokálno-inštrumentálnym kompozíciám a ku koncertnej či komornej hudbe. K tvorbe pre klavír sa vrátil až po vyše dvadsiatich rokoch v *Nezábudkách – klavírnom cykle zo sveta detí* a v *Prelúdiách pre klavír*. Práve hudba



Doma a v Partizánskej Lupči (foto z filmu Miroslav Bázlik)

sónické bloky, elektroakustické médium). Inými slovami, Bázlikov umelecký zámer uvážlivo prepája racionálne s emocionálnym (historické s novým) v snahe poňať všetky konštitutívne hodnoty skrz spoločné prieniky a syntézu.

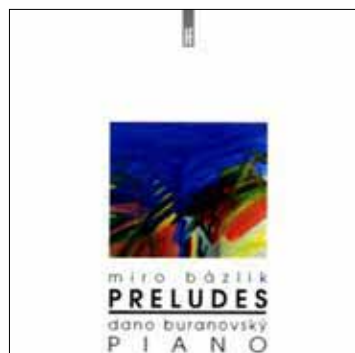
a značne ojedinelým je tiež strihové priradovanie dodekafonicky komponovaných blokov s tonálnymi úsekmi (chorál) – táto polaritná polýštylovosť sa napokon stala azda najvypuklejším znakom jeho hudby.

Prelúdií azda najobnazenejšie čerpá z tradície – inšpirovaný *Dobre temperovaným klavírom* Bázlik skomponoval cyklus impresionisticko-poetických skladieb (vo všetkých molových a durových tóninách) so zreteľnými väzbami i na Debussyho *Préludes*.

Mira Bázlik oslovujú obsahovo závažné témy a svojou hudbou si kladie za cieľ tlmočiť ľudské posolstvo. Bytostne blízka mu je tiež aj skladateľská, aj interpretačná ambicióznosť. Už tri roky po ukončení štúdií „ctížiadostivo“ siahol po forme opery

v diele *Peter a Lucia* a počas aktívneho interpretačného pôsobenia uviedol a nahrál oba zväzky *Dobre temperovaného klavíra* Johanna Sebastiana Bacha. Ďalším z dôležitých aspektov Bázlikovej tvorby a života je jeho vzťah k matematike, keďže podobne ako Iannis Xenakis či Edison Denisov patrí k tým skladateľom, ktorí získali univerzitné vzdelanie okrem hudby aj v odbore matematiky.

Ondrej VESELY



Do hudobného života vstúpil Mira Bázlik v 60. rokoch z kompozičnej triedy Jána Cikkeru (spolu s Iljom Zeljenkom a Petrom Kolmanom). Prostredie Cikkerovej triedy na VŠMU bolo, do istej miery, liberálnejšieho razenia, otvorené progresívnym kompozičným technikám. Svedectvom toho je (nielen) Bázlikových *Päť piesní na čínsku poéziu pre alt, flautu, violončelo a klavír*, ale aj absolventský opus *Hudba pre husle a orchester*.

Tradícia je v Bázlikovej hudbe zastúpená tiež neoklasicistickými (archaizujúcimi) kompozíciami. Po neobarokovej štylizácii pritom siahol už počas štúdií na VŠMU v *Barokovej suíte* a v neoštyle komponoval aj v ďalších desaťročiach (*Sláčikové kvarteto v starom slohu, Kantáta v starom slohu, Baladická suita v starom slohu*). Ďalší z pilierov jeho tvorby predstavujú klavírne kompozície, pričom klaviatúra bola prostriedkom rozvíjania

Slovo režiséra

S pánom Bázlikom som sa prvýkrát osobne stretol v r. 2016. Ivan Ostrochovský pripravoval pre slovenskú televíziu cyklus Hudobníci o slovenských skladateľoch a navrhol mi, či by som nechcel nakrútiť jeden z portrétov. Súhlasil som. Vybral som si Mira Bázlika, pretože som poznal niektoré jeho elektroakustické skladby a zaujímal ma proces ich vzniku, spolupráca hudobného skladateľa s kúzelníkmi experimentálneho štúdia Petrom Janikom a Jánom Backstuberom. Začal som zbierať materiál. Vlado Godár mi posunul obsiahly rozhovor, v ktorom spolu s Jurajom Ďurišom skladateľa vyspovedali, a požičal mi cédečku. Týždeň som počúval nahrávky Bázlikových skladieb, z archívu som si objednal filmy, ku ktorým nahrál hudbu. Zasiahli ma Spektrá a filmové spracovanie oratória Dvanásť, pokus o znovuoživenie postupov ruskej avantgardy. Postupne som sa prepadal do sveta Mira Bázlika a bol mi čoraz väčší sympatický. Stretli sme sa v záhradnej vinárni neďaleko jeho bytu na Stromovej ulici. Pán Bázlik popíjal červený alibernet a rozprával o svojom živote. Mal osemdesiatpäť rokov, premýšľal jasne, ale hovoril ťažko a pomaly. Prekonal prvú mozgovú príhodu. Nekľučkoval, jeho názory boli nekompromisné, odrážali jeho hodnotový svet. Vo svojich spomienkach sa vracal k blízkym, ktorí ho v živote ovplyvnili a formovali jeho názor na svet. Uvedomil som si, že im venoval mnohé skladby. Pietu bratrancovi Rudovi, ktorého zabil počas druhej svetovej vojny, Adieu matke, Áriu otcovi, Violončelový

koncert svojmu žiakovi Štefanovi Vrteľovi, Sláčikové kvarteto priateľovi, filmovému režisérovi Mirovi Horňákovi, klavírne prelúdium Krásavica manželke Dáši. Canticum Jeremiae pripísal obetiam holokaustu, pretože ho hlboko zasiahlo tragický osud Židov z jeho rodnej Nemeckej Ľupče. Pochopil som, že hudba je preňho najvnútornším spôsobom vyjadrovania, že sa cez ňu dokáže podeliť o svoju skúsenosť z bytia presnejšie ako slovami. Človeka vnímal ako komplexnú mysliacu a citiacu bytosť, ktorá túži po duchovnom rozvoji. Odmietal jeho redukciu na výrobnú silu a bolo mu jedno, či to bolo zdôvodnené komunistickým alebo kapitalistickým manifestom. Rozčuľovalo ho vytlačovanie umenia a kultúry na okraj života spoločnosti, vnímal to ako výraz ľudskej malosti. Mal na to aj špeciálny termín: malomeštiacka nadutosť. Neznášal prosperchárstvo, pokrytečstvo a najviac ho zranili kamaráti, ktorí ho ohovárali za chrbtom. Narcisti, ľudia zahľadení do seba, mu boli smiešni. Keď o nich hovoril, smial sa, strapatá brada sa triasla a oči mu iskrili. Mal rád iróniu a vedel byť pichľavý. Samozrejme, v rozhovoroch sme sa neustále vracali k hudbe. Pán Bázlik nehovoril o sebe. Spomínal na svojho otca, ktorý ho naučil základný hry na klavíri, na Zoru Jesenskú, ktorá preňho objavila hĺbku Bacha, na Oldřicha Kortheho, profesora Cikera, Ilju Zeljenku, Romana Bergera, na mnohých interpretov. Myslím si, že hudbu vnímal ako neustály dialóg s tradíciou (zvlášť miloval Bacha), ale aj so svojimi súčasníkmi. Odmietal manifesty avantgárd, ktoré chceli pochovať minulosť. Ubíjala ho hudobná vata, ktorá sa valí z rádií, ale priznal sa, že má rád Charlesa Aznavoura.

Hovorili sme aj o veciach, ktoré sa napokon do polhodinového filmu nedostali. Zaujímavé bolo rozprávanie o tom, ako dal jeho otec, evanjelický farár, v päťdesiatych rokoch zaviesť do kostola ústredné kúrenie. S veľkou radosťou spomínal na semináre Matematika a hudba, ktoré v osemdesiatych rokoch organizoval Belo Riečan a ktoré spájali jeho dve celoživotné lásky. So zápalom mi opisoval rozmanitosť hudobného života počas štúdií v Prahe, s nadšením rozprával o literatúre a výtvarnom umení. V pracovni mu visel obraz, ktorý namaloval otec jeho priateľa Romana Bergera. Dojímala ho nostalgická atmosféra malby, ale cenný bol pre neho hlavne ako výraz priateľstva. Keď sa pán Bázlik dozvedel, že budeme nakrúcať v Partizánskej Ľupči, potešil sa. Na Liptove nebol niekoľko rokov a bol šťastný, že sa na pár dní vráti do svojho rodiska. Bol rád, že s nami vycestuje aj jeho syn Peter, že budú mať čas na spoločný rozhovor. Pri nakrúcaní dokumentárneho filmu sa niekedy najkrajšie momenty odohrajú v momente, keď vypnete kameru. V Ľupči sa mu všade vynárali spomienky. V úzkych uličkách, na fare, kde žil s rodičmi, na moste cez potok. Všetko mu pripomínalo vojnové detstvo, päťdesiate roky, ľudí, ktorí nežijú. Nevie, či sa nám podarilo zachytiť tú zmes emócií, ktoré zažil pri návrate do svojej mladosti, ale videl som, že je šťastný. V pamäti mi ostal obraz, ako stojí v Ľupči uprostred rozpadnutej kúrie a hľadí do letnej záhrady. Dúfam, že sa z našich stretnutí aspoň niečo dostalo do filmu. Určite tam zaznie veta, ktorú rád pripomínal: „Hudba v človeku zomiera posledná.“

Martin ŠULÍK

Martin Šulík: Miro Bázlik (jún 2016 – pracovná verzia scenára)

Pretože scenár dokumentárneho filmu je otvorenou štruktúrou, ktorá hierarchizuje zber materiálu a vytvára priestor na improvizáciu, využil som pri písaní záznamy z vlastných rozhovorov s Mirom Bázlikom i fragmenty rozhovorov, ktoré poskytol novinárom. Mnoho myšlienok je použitých zo zásadného rozhovoru s Vladimírom Godárom a Jurajom Ďurišom z deväťdesiatych rokov. Konečná podoba výpovedí, samozrejme, vznikne pri nakrúcaní. Ťažisko filmu by sme chceli nakrútiť v skladateľovom dome v Bratislave, kde pracuje a komponuje. Výpovede a záznam udalostí jeho každodenného života by tvorili os rozprávania. Ďalšie prostredia sú spojené s jednotlivými témami skladateľovho rozprávania: detstvo (Partizánska Ľupča), hudobné začiatky (Veľké koncertné štúdio Slovenského rozhlasu), elektroakustická hudba (Experimentálne štúdio Slovenského rozhlasu) a pod.

ÚČINKUJÚCI

Miro Bázlik, Dáša Bázliková, Mucha Quartet

ŠTÁB

Producent: Ivan Ostrochovský
Vedúci výroby: Albert Malinovský
Réžia a scenár: Martin Šulík
Kamera: Richard Krivda
Strih: Marek Šulík
Mix zvuku: Dušan Kozák

MIESTA NAKRÚCANIA

1. Partizánska Ľupča
2. Dom Mira Bázlika v Bratislave
3. Ulice Bratislavy
4. Trolejbus
5. Budova Slovenského rozhlasu
6. Experimentálne štúdio Slovenského rozhlasu
7. Koncertná sála Slovenského rozhlasu

ARCHÍVNE FILMY RTVS

Dvanásť, réžia Miro Horňák, 1967
Peter a Lucia, réžia Miroslav Fischer, 1977
Musica nova slovacca, 4-dielny film, réžia Ladislav Kudelka, 1984

Obraz č. 1 – Dom Mira Bázlika – interiér, deň
Narodil som sa v Nemeckej Ľupči pri Ružomberku. To prostredie, ten kraj, ale hlavne tamojší ľudia a udalosti ma ovplyvnili na celý život. Genius loci. Zažil som tu detstvo, ale aj vojnu. To nesiem v sebe stále. (...)

Obraz č. 2 – Krajina nad Partizánskou Ľupčou – exteriér, deň
Otec bol evanjelický farár. Mali ho radi evanjelici aj katolíci. Raz mi kamarát Salva – katolíci – povedal, že ho volali: Svätý. Otec mal vzťah k hudbe. Vlastne bol môj prvý učiteľ klavíra. On ma priviedol k Bachovi. Vycítil, že mám nadanie a nenútil ma, aby som sa stal kňazom, ako to bolo v rodine tradíciou. Za to som mu vďačný. (...) Na gymnázium som chodil v Martine. Mal som tam tety a mohol som u nich bývať. Pre mňa to bola veľká zmena. V rádiu som počúval Beethovena, komornú hudbu aj symfónie a to ma veľmi zasiahlo. (...)

→ **Obraz č. 3** – Námestie v Partizánskej Ľupči – exteriér, deň
Okrem školy som chodil na hodiny klavíra k prekladateľke Zore Jesenskej. Ona ma viedla hlbšie do sveta umenia – literatúry, hudby. Prekladala *Bratov Karamazovovcov* a dala mi ich čítať. Hrával som Mozartove sonáty, vysvetlila mi, čo je fúga. Zapamätal som si to na celý život, moje prvé skladby boli fúgy. (...)

Obraz č. 4 – Dom v Partizánskej Ľupči – exteriér, deň

Myslím, že vtedy sa u mňa zakódoval akýsi podvedomý archetyp harmonickej hudby, túžba po kráse. Vždy keď som hral tie Mozartove sonáty, pani Jesenská si vzdychla: „To je krásna!“ Alebo o Bachovi mi povedala: „Tá Bachova hudba, to je čosi ako veľhory či more, akoby tu bola odjakživa, akoby ju ani nikto nikdy nevymyslel, nenapísal.“ (...) Slovenčinu nás učil Dominik Tatarka, ktorý sa práve vrátil z Paríža. Nadával nám „vy trúby makové“ a bil nás kľúčmi po hlave. (...) Cez vojnu som v martinskom Evanjelickom dome hrával také koncerty. V nedeľu poobede. Raz som hral Mendelssohnove *Piesne bez slov*. Keď som dohrál, prišiel za mnou Štefan Krčmery, ktorému už vtedy trochu šibalo, a povedal mi: „Mendelssohna by si nemal hrať. Je to Žid.“ Vedel, čo sa deje, bál sa o mňa. (...) A potom som v Martine ochorel na tuberkulózu. Prišli na to včas. Mama pricestovala z Ľupče a dali ma do nemocnice. Tam som začal písať prvé fúgy. (...) Ja osobne milujem fúgu, akosi mi prirástla k srdcu a ju považujem za jeden z najväčších zázrakov, aké ma v živote postretli. Počúvam fúgu, počujem každý hlas osobitne, pričom ony sa navzájom dopĺňajú, niekedy aj pobijú. To je taký fascinujúci zážitok, že nič podobné ani nové na tej úrovni som v živote vlastne ani nezažil, a keď tu tak teraz o tom uvažujem, musím povedať, že pravdepodobne ani nezažijem.

Obraz č. 5 – Pri evanjelickom kostole – exteriér, deň

Po porážke Povstania, keď som bol 13-ročným chlapcom a každý deň sme čakali, že nás prídu vydrancovať, vypáliť, pozabíjať a tak ďalej, práve vtedy som si po prvýkrát strašne obľúbil Bacha. Presedel som dlhé hodiny pri klavíri, hral som si Bacha a tá hudba mi bola útechou, v každom prípade mi pomohla to všetko prežiť. Bol som svedkom ako vlasovovský dôstojník zbil môjho otca, a potom skoro zastrelili aj mňa. Dokonca sa po dedine rozšírilo, že som mŕtvy. (...)

Obraz č. 6 – Dom Mira Bázlika – interiér, deň

V umení človek vníma skôr pomocou obrazov, kým vo vede skôr pomocou pojmov, geometricko-fyzikálnych predstáv a tak ďalej. Za pozornosť stojí, že naša civilizácia si nevybrala za svoj symbol Sokrata, ale Ježiša Krista. Možno to chápať tak, že ľudstvo je vo svojej podstate iracionálne, že nemiluje

vyjasňovanie pravdy, ale uprednostňuje iracionálnosť. No aj tak si myslím, že pravdu treba hľadať – v umení, vo vede, vo filozofii, v spoločnosti. Tak som sa naučil celý život balansovať medzi matematikou a hudbou. (...)

Obraz č. 7 – Ulice Bratislavy – exteriér, deň
Premýšľal som, že by som mohol byť dirigentom. Vycestoval som do Bratislavy za Václavom Talichom. On si ma vypočul a povedal: „Vy nie ste dirigentský typ. Dirigent musí byť niekedy aj zlý a vy ste dobrák.“ Tak som šiel za Cikkerom a ukázal som mu moju *Sonátu h mol*. On si to pozrel a povedal mi, nech doštudujem v Prahe matematiku a on ma potom vezme. (...) Ja som modernú hudbu neprijal, kým som neobjavil hudbu, ktorá bola moderná a zároveň veľmi harmonická. Prvou modernou hudbou pre mňa nebola nijaká slávna skladba, ale kompozícia českého skladateľa Oldřicha Korteho, ktorý ma uchvátil svojou *Klavírnou sonátou* – vyhrala vtedy aj cenu v Taliansku. Zrazu som si povedal: Preboha, veď je to moderná hudba a je skoro taká krásna ako Bachova. Je to bohaté, domyslené, hutné, všetko tam funguje, nič mi tam nie je cudzie. Prvú modernú skladbu, ktorá ma fascinovala, nenapísal teda Bartók, ani nikto iný, ale Oldřich Korte. (...)

Obraz č. 8 – V trolejbuse na Kolibu – interiér – exteriér, deň

Začiatkom šesťdesiatych rokov ma fascinovala hlavne základná idea dodekafónie, jej racionálna vzbura proti svetu, ktorý je etablovaný harmóniou, stávajúcou sa školometskou v rukách tých, čo napodobňujú veľkých harmonikov. Ak totiž napríklad Chopina, ktorého harmónia je úžasne bohatá, začnú imitovať malí majstri, hneď je z toho školometstvo. Aj idea dodekafónie predstavuje jednu z možných ciest, a dokonca ju možno rôzne modifikovať. Ideu harmónie a ideu dodekafónie teda nijako neviem od seba oddeliť. (...) Každé myslenie je kacírske, a keď nie je kacírske, tak to už ani nie je myslenie, bohužiaľ. Vývoj znamená aj byť pri niečom, keď je to v stave zrodu, a to býva často nebezpečné. No čo na tom, ak je to nebezpečné. Veď aj žiť je nebezpečné. Sú diela, ktoré chcú byť uzavreté, chcú sa páčiť, sústreďuje sa v nich krása a majú akýsi svoj vlastný život, a sú diela, ktoré provokujú; sú ako zjavenie, ktoré príde, všetko rozmetá a odíde a zostanú po ňom len zrúcaniny. Napríklad Chopinova *Sonáta b mol* je takýmto zjavením – keď sa to poriadne zahrá, človek ostane celkom ohromený: Je to vôbec možné? (...)

Obraz č. 9 – Lesopark na Kolibe – exteriér, deň

Peter a Lucia je vlastne operou napísanou vo forme symfónie; má aj prvú časť sonátovú, druhú a štvrtú akési scherzo, tretiu, strednú – vlastne adagio – rondovú, a poslednú passacagliovú, no nijako som to neforsíroval a neprezrádzal, bola to akási moja tajná idea. (...)

Obraz č. 10 – Ulice Bratislavy – exteriér, deň
Na premiére *Petra a Lucie* som si uvedomil, že som v mojej generácii trochu osamelý bežec. Keď som si svoje odpil so spevákmi v divadle, všetky podniky už boli zatvorené, tak sme išli k Iljovi Zeljenkovi na hrad, kde nás ako prevapenie čakala fazuľová polievka, víno a čo ja viem čo ešte, a keď sme sa posilnili, Ilja začal reč: „Ja musím toho Mira obdivovať,“ – čakal som, čo príde, boli tam moji a Iljovi spoloční priatelia – „tú jeho naivitu, že si vedel vybrať takúto naivnú, strašne primitívne libreto a dokonca naň aj hudbu urobiť.“ (...) A Roman Berger mi zasa nezabudol zdôrazniť – síce trochu neskôr –, že *Peter a Lucia* nepatrí do modernej hudby. Tieto postoje sa rozšírili medzi priateľmi a – aspoň si to myslím – práve vďaka Romanovi a Iljovi, ktorí boli autoritami, sa vytvorila mienka, že *Peter a Lucia* vôbec nepatrí do tejto generácie, čím mi v podstate vrazilo nož do chrbta. (...)

Obraz č. 11 – Pred kaviarňou na Hlavnom námestí – exteriér, deň
Medzi štyrmi očami som sa od svojich priateľov dozvedel úžasné veci. Veď ak niekto verejne povie, že *Peter a Lucia* nie je hudbou 20. storočia, a potom po rokoch mi povie, že to videl, a aj si pri tom poplakal, tak nechápem, načo mi to hovorí. Veď si mi vtedajším odsúdením pomohol dostať sa na perifériu slovenskej hudby a teraz mi vravíš, ako ťa to dojalo. Mňa nezaujíma tvoje dojatie, mňa zaujíma tvoje nedojatie, ktoré spôsobilo vyradenie opery z určitých kontextov. (...)

Obraz č. 12 – Dom Mira Bázlika – interiér, deň

Vznik oratória *Dvanásť* bola absolútna zásluha môjho blízkeho priateľa, už nebohého Mirka Horňáka, bez ktorého by nebola ani opera, ani oratórium, ba dokonca ani *Piesne na čínsku poéziu*. (...) A ten Mathesiov preklad *Dvanástich* je naozaj nádherný, je to vlastne vylepšený Blok, sú v ňom veci, ktoré v Blokovi nie sú, napríklad popevok *Zatancuj, Káto, tanč' nám tu*, ktorý mi umožnil využiť tú „popevkovosť“. A pravdou je aj to, že to aj bola posledná moja skladba, ktorú počula moja matka. Keď som jej pustil nahrávku, povedala mi: „Syn môj, ja tomu nerozumiem, je to pre mňa komplikované, ale tá fúga, tá sa mi páči, to sa ti naozaj podarilo.“ Tak je toto oratórium aj mojou rozlúčkou s mamou.

Obraz č. 13 – Budova polície s dvoma levmi – exteriér, deň

Ten šesťdesiaty ôsmy pre mňa predstavoval skutočne veľký zlom – nielenže mi mesiac po vstupe vojsk zomrela matka, pol roka nato mi zomrel otec. Čoskoro potom som sa aj oženil, síce už ako dosť starý, 38-ročný. (...) Keď som opatroval ochrnutú matku, jediná činnosť, ktorú som mohol pri jej opatrovaní robiť, bolo – čo mi vlastne poradila ona –, že som si prehrával *Dobre temperovaný klavír* Johanna Sebastiana. Potom som aj nahrával I. diel *Temperovaného klavíra* pre rozhlas, neskôr aj II. diel. (...)

Obraz č. 14 – Ulice Bratislavy – exteriér, deň

Viete, po príchode vojsk začali robiť našej generácii problémy. Ale keby nebolo vo svete boľestí a odriekania a podobne, tak by asi z celej tej veľkej kultúry veľa nezostalo; povedzme si pravdu, plné bruško a rozkoš mysleniu moc nepomôžu. Nechcem to povedať tak ľudovo, že keď niečo stojí, tak aj rozum stojí, čo dokonale platí... (...) Povedzme si úprimne, že vtedy veľmi uznávaní ľudia ani prstom nepohli, aby niečo zachránili. Naopak. Cikker si myslel, že sa naša hudba hodí len do filmu. A Suchoň si vôbec s ničím nechcel párať prsty. Zašiel v tomto postoji tak ďaleko, že keď sme za ním boli spolu s Romanom Bergerom a Ivanom Mačákom, aby podpísal prehlásenie skladateľskej obce proti vstupu vojsk, ako jediný z oslovených to odmietol s tvrdením, že keď pán prezident zostaví v Moskve novú vládu a všetko bude zasa v poriadku. Ani nás len pritom neposadil – bolo mi z toho do plaču a zle na žalúdok. (...) Postoj všetkých národných, a dokonca aj zaslúžilých umelcov bol veľmi osobný v tom zmysle, že im išlo hlavne o ich osoby a, bohužiaľ, tak mi to aj ľúto prišlo, keď som vlastne videl, že im nejde o slovenskú hudbu. Skúsenosť ukazuje, že hoci sa proklamuje, že nám Slovákom ide o Slovensko, o kultúru, o slovenskú kultúru, v kritických situáciách sa vždy ukáže opak. Vtedy platí len príslovie „bližšia košeľa ako kabát“ a na slovenskú kultúru sa kašle. (...)

Obraz č. 15 – Pred rozhlasom – exteriér, deň

Moje skladby sa verejne neuvádzali až do roku 1976, ani jedna moja skladba. Nad týmto by sa mohli zamyslieť aj tí páni, ktorí sa o to zaslúžili – síce mnohí z nich sú už dnes nebohí, no mnohí ešte žijú (nebudem menovať) a sú rovnako – ba ešte väčšmi preferovaní, akoby sa nič nebolo stalo. Človeku potom jednoducho príde ľúto, že tá spravodlivosť akosi nefunguje. (...)

Obraz č. 16 – Chodby v rozhlase – interiér, deň

Skutočne som mohol elektroakustickú kompozíciu akceptovať až v tom sedemdesiatom roku. Do morku kostí som bol nasiaknutý *Temperovaným klavirom*, ktorý mi pomohol prekonať smrť rodičov a mojou prvou ideou bolo spraviť dačo s *Temperovaným klavirom*; veď je to taká dokonalá hudba, že ak s ňou v štúdiu dačo spravíme, nemôže to dopadnúť zle. Skutočne som mal pocit, že v Bachovi je skrytá nejaká hudba v hudbe, každý detail každého hlasu tam nejaká súvisí s celkom a jeho genialita spočíva v tom, že to všetko dobre spolu koexistuje. (...)

Obraz č. 17 – Experimentálne štúdio v rozhlase – interiér, deň

A moja prvá elektroakustická skladba, *Adieu*, je vlastne rozlúčkou s mamou alebo aj s otcom, lebo vychádza z Bachovej *Fúgy h mol*,

ktorá má v téme naznačenú ideu rozlúčky. Bach v nej využíva všetkých dvanásť tónov a svojimi prietahmi a citlivými tónmi každý tón akoby pohladí a potom moduluje do kvinty. So všetkými dvanástimi tónmi sa takto rozlúči a ide ďalej, tou kvintou vystupuje z toniky. A teda pri *Adieu* sa mi zdalo veľmi logické, že z toho musím urobiť rozlúčku, dokonca so zvonmi atď. Takže k tejto mojej prvej skladbe ma viedla skôr idea metafyzická či poetická... (...) Keď som dokončoval *Spektrá*, tak som stretol na ulici svojho bývalého kolegu matematika, ktorý mi povedal: „Vrátil som sa z Kuvajtu, dávno som ťa nevidel, tu máš dvadsať frankov, vypí si!“ A práve vtedy mi prišlo aj oznámenie, že možno niečo poslať na súťaž do Švajčiarska a poplatok je dvadsať frankov. Tak som za tie peniaze skladbu poslal do Švajčiarska a získal som za ňu čestné uznanie a dvojmesačný pobyt v Boswile. (...) Oratórium *Dvanásť* som dokončil v roku 1967, skladbu *Canticum* som dokončil roku 1971 – ani jedno z týchto diel som si nemohol vypočúť v živej interpretácii. Možno preto ma ťahalo do štúdia. Veľa mi dala práca na *Simple Electronic Symphony*. Boli tu už nové možnosti, najmä v automatike. Napríklad zlatý rez som mohol používať vo všetkých možných dimenziách vďaka týmto novým prístrojom. To by sa pred dvoma rokmi ešte nebolo dalo urobiť. (...) *Simple Electronic Symphony*, teda *Jednoduchá elektronická symfónia*, no jej forma je cyklická, idea je jasná, a je tam azda aj nejaká tvarová pregnantnosť. Tvar je spočiatku v náznaku, potom v druhej časti je akoby opisovaný či rozvinutý do priestoru, no ani nie vykomponovaný, ale skôr vo zvuku a dynamike, a až v tretej časti je skutočne pregnantný, a potom v poslednej, štvrtej časti, odchádza. Je to skôr dráma urobená pomocou zlatého rezu.

Obraz č. 18 – Dom Mira Bázlika – interiér, deň

Pokiaľ ide o *Prelúdiá*, iste nechceli byť nejakými impulzmi pre vzdialené generácie, skôr išlo sčasti aj o didaktickú záležitosť a vychádzal som v nich z väzby na romantiku, zachovávajúc durovo-molovú tonalitu. Mali byť aj kompendiom klavírnej techniky a odkrytím harmónií, ktoré v romantike ešte nie sú ošúchané. No v rámci slovenskej klavírnej tvorby som ich považoval za určitý čin a ich pejoratívne prijatie ma skutočne prekvapilo. No pravda je aj to, že po čase mi niektorí kamaráti medzi štyrmi očami povedali, že im je ľúto, že mi to tak zhodili, ale to už bolo neskoro, prišli po funuse. (...) Ľudská veľkosť osobnosti musí mať svoju etiku, svoju mieru. Nemusíme sa porovnávať, ktorý z nás je väčší a ktorý menší; v niečom som azda lepší ja, v niečom vy, v niečom ste zašli ďalej vy, niečo som uzel aj ja, čo ste vy nezbadali. Tak nejakoby mala vyzerať kultúra. No, bohužiaľ, na Slovensku kultúra takto nikdy nevyzerala a inej sa už sotva dožijem. (...) Pri znám sa, že nemám rád skladateľov, ktorí sa priveľmi oháňajú programom, no sú aj takí

skladatelia, ktorí sa bez programu nezaobišli, a aj tak boli veľkými skladateľmi. Veľmi si vážim Wagnerovu hudbu a jeho program mi vôbec neprekáža, lebo sa mu podarilo budovať svoju hudbu akosi aj bez ohľadu na program. Wagnerove opery vnímam takmer ako symfónie, bez jeho vízií o nejakých bohoch či ľuďoch. Je to krásna hudba, svojim spôsobom nová, určite tiež elementárna a krásna. (...) V súvislosti s programom mi ešte napadá iná vec. Teraz budem možno zlý a poviem to pomocou drastického obrazu. Sú ľudia, ktorí si za komunizmu považovali za povinnosť zložiť skladbu Stalinovej starej mame k narodeninám, a dnes po tej zamatovej revolúcii píšú skladby venované ukrižovaniu Krista, pričom bývalé súdružky rozprávajú o ich všestrannosti a veľkosti. To nemá úroveň. Duševná prostitútko – aspoň ja si to myslím – nemôže byť veľkou osobnosťou a ani dávať ľuďom svojou hudbou nejaké dôležité informácie. (...)

Obraz 19 – Terasa pri dome Mira Bázlika – exteriér, večer

Možno som typ skladateľa, ktorý sa predsa len nejakým podvedomým snaží o krásu. Možno je to aj nedostatok; k mojim ideálom patrila tiež predstava, že hudba má byť aj pekná. A tá neharmonia mi slúži vlastne na to, aby tým viac pri svojom nástupe vynikla harmónia. Myslím si, že aj v živote všetko zlé a škaredé má svoj zmysel, ak sú ľudia schopní z tohto nejakým vypeparovať kúsok dobra alebo krásy. Podobne je to aj s ľudským utrpením. Keby ľudia boli ustavične šťastní, tak si vôbec neviem predstaviť, ako by potom vyzerala kultúra.

V živote som si užil dosť samoty, no neplačiem nad tým. Napokon samota je aj dobrá, o mnohých veciach by som nebol rozmýšľal, keby jej nebolo. Ani teraz na ňu nenadávam, dokonca ju mám čoraz radšej, lebo keď som sám, môžem si vyberať medzi takými „kamarátmi“, akým je napríklad Einstein a podobne. A môžem si trebárs predstavovať aj nebo: v mojej predstave neba Bach hrá na organe a ja mu ťahám mechy. To je moje nebo. (...)

Obraz 20 – Dom Mira Bázlika – interiér, deň

Vo Feynmanových prednáškach som sa dočítal, že na kvantovej úrovni, teda v najväčšej hĺbke hmoty, sa ukazuje, že každý zákon symetrie vlastne vedie k nejakému zákonu zachovania. No a to je predsa úžasné! Veď zákon symetrie pre mňa jednoznačne súvisí s pojmom krásy, teda symetria ako krása a zákon zachovania ako pojem večnosti! Ako keby sa prostredníctvom kvantovej mechaniky dokazovala Platonova téza, že krása, dobro a pravda sú atribútmi večnosti! Čiže aj výskumy najšúsčasnejšieho myslenia môžu viesť k tomu, že sa v podstate potvrdí nejaká stará veľká pravda o svete. A tento fakt pre mňa znamená potvrdenie viery, že ľudský vývoj a budúcnosť nie sú až také celkom beznádejné. ✕



NA CHATE: Ján Klíma a Ján Slávik

„Najťažších je prvých tridsať rokov“

Ako si aj po desaťročiach s nástrojom v ruke udržať radosť zo svojho povolania? Kedy vrcholový sláčikár začne trénovať taiči a kedy hod granátom? A aké bolo vrátiť sa znovu k nahrávaniu Bachových suít? S violončelistom Jánom Slávikom sme prebrali, čo všetko koncertnému umelcovi prináša „zrelý vek“.

JK: András Schiff tvrdí, že Mozarta na klavíri najlepšie hrajú starší ľudia alebo malé deti. Preto to tak môže byť?

JS: Možno to neplatí iba pri Mozartovi, ale aj všeobecnejšie. Aj keď práve tá Mozartova hudba dokáže človeka osloviť hneď na prvé počutie. Zdá sa akoby ľahká. Dieťa ešte možno nemá v sebe zábrany a je mu prirodzené tešiť sa z tých fantastických melódií, ktoré Mozart ponúka. A pokiaľ ide o zrelych interpretov, sú to tí, ktorí dobre hospodárili so svojimi fyzickými a umeleckými danosťami. Oni sú potom ku koncu svojej cesty možno tak nad vecou, že sa približujú deťom. Majú z hudby obrovskú radosť a nemusia sa už zapodievať tým, že „čo keby to nevyšlo“.

JK: Takže akýsi blažený nadhľad, ktorý človek stratí a až oveľa neskôr znovu nachádza.

JS: Vlastne sa o to snažíme celý život, aby sme svoju produkciu podávali takým spôsobom, akoby nám to nerobilo problém. Aj keď my sami vieme, že každý vnútorne zvädza rôzne zápasy podľa toho, ako je konštelovaný. Cieľ však ostáva, a išlo mi oň aj pri mojom Bachovi. Pre poslucháča je tá hudba istým spôsobom jednoznačná, ale interpretovať ju na sólovom nástroji nie je až také jednoduché.

JK: Na kompletnú nahrávku Bachových suít sa podujali už všelijakí violončelisti. Ale: keď s takouto nahrávkou príde niektorý interpret vo veľmi mladom veku, automaticky očakávam, že výsledok raz bude v katalógu figurovať ako „ten jeho prvý Bach“. A že sa potom

k celému kompletu ešte raz vráti. Vy ste sa na tento návrat podujali po dvadsiatich rokoch.

JS: Ja som počas prípravy novej nahrávky svoju staršiu príliš nepočúval. Len náhodne, a vtedy sa mi zdalo, že je výbojnější a prieraznejší. S novou nahrávkou som teraz spokojný. Hoci najprv som mal podozrenie, že v niektorých sarabandách to prehánam, že tempá sú príliš pomalé a je otáznne, či sa mi podarilo udržať napätie. Ale keď ju počúvam už s odstupom, tak na mňa z tej hudby sála veľký pokoj a vyrovnanosť. Dúfam teda, že som to so šírkou výpovede neprehnal. A bude to zároveň aj dokument dnešnej doby. Príde mi, že keď si človek nahrávku pustí, dostane sa do sfér rozjímania o iných a o sebe. To sa Bachovi v jeho suitách podarilo, každý si v nich nájde kútik sám pre seba.

JK: Na mňa z takejto nahrávky sála veľký pocit intimity. Jeden autor, jeden interpret, a s nimi spravidla jeden poslucháč.

JS: Veľmi krásny pocit som mal aj z priestoru Veľkého evanjelického kostola. Človek si tam medituje. Inšpiratívny priestor dokáže tak trochu nahradiť publikum a akustika vám poskytnie šancu byť tvorivým. Okrem mňa boli na mieste iba ďalší dvaja ľudia z vydavateľstva, Robert Pospíš a Martin Sillay. Tí dávali pozor na technickú stránku a okrem toho ma neustále pérovali, aby to bolo vždy „o niečom“, aby to malo výraz. Snažili sa ma aj pobádať k nahrávaniu väčších celkov. Vďaka tomu, že fyzicky som to zvládol. Celú nahrávku sme dokončili za tri dni. Najprv sa mi zdalo, že je

to husársky kúsok, a či to vôbec treba. Pred dvadsiatimi rokmi som tie suity nahrával vždy po roku. Teraz sa z troch rokov stali tri dni, a mám pocit, akoby to v tej hudbe bolo trochu počuť. Mohol som byť natoľko koncentrovaný, že celá výpoveď pôsobí z nahrávky jednoliato. Nevieť teda, či si to namýšľam, alebo to tak aj v skutočnosti je.

JK: Teraz odbočme. Sme zvyknutí na to, že pri dirigentskom pulte sa niekedy objaví aj deväťdesiatnik a z tejto pozície dokáže orchestr sprevádzať k prvotriednemu výkonu. Niečo obdobné sa prirodzene nedá očakávať napríklad od tenoristu. Kde na škále medzi týmito dvoma extrémami je violončelist?

JS: My sláčikári, aj všeobecne inštrumentalisti, sme obmedzení pohybovo. Stále sedíme, a to nie je ideálna poloha pre ľudskú existenciu. Dirigenti sa pri svojom povolaní úplne prirodzene pohybujú, je to, ako keby si počas práce robili akési cvičenie. A to je niečo, čo my musíme popri svojej profesii naháňať vo voľnom čase. Ja som napríklad dlho hrával tenis a basketbal, neskôr som kvôli krčnej chrbtici začal cvičiť taiči. Mnohí musia prestať napríklad práve pre problémy s krčnou chrbticou, ktoré sa potom prejavujú na motorike rúk. U dychárov sa stáva, že im prestanú fungovať ústa. Napokon je tu ešte psychika. Pokiaľ ide o dirigenta, on má pri hre navrch, riadi celý orchestr a je so sebou spokojný. Aj keď jeho predvedenie môže mať rôznu úroveň, on stále ako keby naplňuje svoje umelecké plány. Ale ten chudák hráč v orchestri, ak je psychicky trochu labilnejší, má potom po rokoch neustále pocit, že ho niekto gniavi a utláča. Práve on by mal hľadať cestu, aby z toho mohol mať tiež radosť. Ja som mal v živote šťastie, že som si z každého zobral trošku. Roky rokúce hrám v kvartete, pri ktorom je nevyhnutná demokracia aj sloboda, človek sa v ňom môže osobne prejavovať a dohodnúť s ostatnými. Preto, hoci už trinásť rokov hrám aj v orchestri, ma to stále baví.

JK: Legendárny status si získali nahrávky Vladimira Horowitza, ktorý sa aj po osemdesiatke nebál predstúpiť pred koncertné či štúdiové mikrofóny. Pôsobí to ako svieže zjavenie. Podobne legendarizované bývajú neskoré albumy Johnnynho Casha. Ten sa počas poslednej dekády života zveril do rúk producentovi Rickovi Rubinovi a výsledkom je dojemná retrospektíva starého barda. Kritické hlasy však upozorňujú na iné. Ten labilnejší hlas, plytký dych, melancholický výraz... Ich záznam nie je dokumentárnym úlovkom, ale v skutočnosti dômyselným zvoleným výrazovým prostriedkom. Starecká maniera, resp. štylizácia, povedané zdvorilejšie. A pritom mám tie platne rád. Stretli ste sa niekedy s tým, že by čosi podobné hrozilo aj interpretovi klasickej hudby?

JS: Všeobecne si nemyslím, že by sa nejaká maniera zvykla vo vyššom veku dostaviť, je to individuálne. Môžem sa vyjadriť k tomu, čo je špecifické pre sláčikárov. U nás ten prejav tvoria obe ruky a vnútro človeka. Podľa toho, kto aký je, tak tieto svoje bytostné vlastnosti a schopnosti pretavuje cez nástroj do hry. A niekto potom možno rád upozorňuje na vlastnú osobu. Zdá sa mi, že takito interpreti akoby nechápali zámer skladateľa a nechceli ho priamo podať poslucháčovi. Možno nevedomky, ale podávajú skôr seba. Ja sa u každého skladateľa snažím preniknúť trochu



Ján Slávik na pódiu (foto: M. Marenčín)

do hĺbky jeho prejavu a pochopiť, čo chcel povedať alebo vystihnúť. Ale keď ste spomínali toho Horowitza, to sú naozaj také svetlé príklady interpretov, ktorí to majú akoby od Boha a fyzická aj psychická stránka im vydrží do vysokého veku. To sú výnimky. No ešte späť k sláčikárom. Na mojej nahrávke to dúfam nepočuť, no u nás býva problém, že sa postupne začína rozširovať vibrato. Aj keď my si to neuvedomujeme a snažíme sa aj vo vyššom veku vibrovať rovnako intenzívne, ale kmitočet toho pohybu už nie je dostatočný. Pamätám si, že som si to všimol ako mladý poslucháč na koncerte niektorých starších violončelistov. To sa týka ľavej ruky. V tej pravej ide potom o schopnosť udržať súvislý tón, ktorý dokáže v poslucháčovi vyvolať napätie. Keď fyzické sily odchádzajú, interpret to už nevie naplniť. Tým špičkovým svetovým hráčom je to asi

dané zhora, oni vydržia. Ale pokiaľ ide o nás, povedzme na priemernej európskej úrovni, musíme si dávať pozor, a keď ten bod príde, treba si uvedomiť, aby sme to už s tým účinkovaním na pódiu nepreháňali.

JK: Fascinujú ma diaľkové behy. Platí totiž, že pri krátkych behoch podávajú špičkové výkony iba mladí. Na maratónskych a hlavne dlhších tratiach je to inak, medzi prvými dobiehajú hoci aj päťdesiatnici či šesťdesiatnici. Viac ako výbušná sila sa tu zrazu zúčastňujú celkom iné, rokmi budované schopnosti jednotlivca. Keby sme sa touto optikou pokúsili roztriediť violončelový repertoár, ktoré diela lepšie pristanú mladším a ktoré starším hráčom?

JS: To je zaujímavé porovnanie. Pripomína mi, ako sme voľakedy otvárali sezónu Slovenskej filharmónie. Vždy na konci augusta sa usporadúval športový deň. Stretli sme sa v Petržalke na Matar-dorke a tam sme mali hod granátom, beh na rôzne vzdialenosti a podobne. Náš primárius Stano Mucha vyhrával plavecké disciplíny, ja som zase behával a vždy som mal radšej tie dlhšie trate na osemsto alebo tisícpäťsto metrov. Ale späť k repertoáru. Medzi tie „šprintérske“ skladby by sa možno dali zaradiť kratšie prskavkové záležitosti virtuózov. A také dlhotraťové sú potom asi napríklad Bachove suity. Tie vám vystačia na celý

život a vy sa snažíte s nimi dlhodobo niekam dopracovať. Alebo sú tu, samozrejme, aj veľké celky ako violončelové koncerty a podobne.

JK: Akým spôsobom sa za tie roky zmenil váš každodenný život s nástrojom?

JS: Podstatne. Hovorím to stále aj svojim študentom, že ak si to môžu dovoliť – a hoci sa im aj nechce – nech cvičia. Keď neskôr prídu do praxe, času je menej a menej. Priznám sa, že ako mladý človek som sa na dospelých niekedy díval so začudovaním: „Prečo musia hrať to i ono?“ A teraz som tak sám dopadol, hrám v orchestri, aj sólo, aj v kvartete, učím. My totiž musíme neustále znovu dokazovať, že sme dosiahli určitú kvalitatívnu úroveň. Zhodiť nás dole, to sa dá zo dna na deň, keď zle zahráme alebo sa niečo nepodarí. Ale ak člo-

vek zainvestuje v mladosti a poctivo na seba pracuje, tak z toho neskôr v zrelom veku môže ťažiť. To sú tie hodiny a hodiny, pri ktorých sa človek navyše musí naučiť, ako pracovať intenzívne a efektívne, aby sa pri cvičení vždy vedel sústrediť na kvalitu.

JK: Stane sa vám, že vás upúta niekto z hráčov súčasnej mladej generácie takými kvalitami, že si poviete: tak tento človek by sa mohol zaradiť medzi veľké violončelistické osobnosti, za akými sa obzeráme napríklad do minulého storočia?

JS: Najmä vďaka tomu, že hrám v orchestri, si môžem veľa nových hráčov vypočúť zblízka. Veľmi ma zaujal maďarský violončelista István Várda. Aj on ma vlastne inšpiroval tým Bachom, ktorého po svojom koncerte pridával. Veľmi dobre sme sa spriatelili a pozval ma aj do Budapešti na svoju prezentáciu všetkých suít v rámci jedného večera. Hral ich spamäti, úplne som z toho odpadol. Je to sifyzovská robota. Mal aj jednu niekoľkokosekundovú krízu, keď zastal, ponáľhoval si ruky. Modlil som sa zaňho. Ale dokončil to úplne fantasticky. Myslím, že on je takou osobnosťou, veď ho zobrali do Viedne, aby učil po Heinrichovi Schiffovi. A pritom je veľmi príjemným človekom.

JK: To je veľmi šťastná kombinácia ľudských parametrov...

JS: Mám rád, keď sa kvalita interpretácie spája s jeho charakterom, keď nie je násilný ani príliš egocentrický. A dobrým meradlom kvality sláčikára je predstava, ako by sa osvedčil v sláčikovom kvartete. Ak ho tam posadíte a vydrží päť rokov, je dobrý muzikant. Violončelista Martin Lovett z Amadeus Quartet, s ktorým sme boli na kurzoch v Holandsku, nám vravel, že najťažších je prvých tridsať rokov. A to sme neskôr sami pochopili. Naozaj najťažších je prvých tridsať rokov, potom si už každý hrá akoby sám, každý je zodpovedný sám za seba.

JK: Ešte jeden citát Gregora Piatigorského: „Na to, aby človek poznal svoje slabé stránky, netreba byť génius, hľadajú sa ľahko. Chce to ale skutočnú silu a múdrosť, aby človek rozoznal svoje silné stránky. A vedel ich využiť. A aby potom všetko ostatné nepriaznivé vedel pretvoriť na niečo priaznivé. Inak prežijete celý život v negatíve.“ Súhlasíte? Aký je váš recept na „život v pozitíve“?

JS: V tom je veľmi veľa pravdy. A on bol pritom génius, takže si to mohol dovoliť povedať. Súhlasím. A navyše treba, aby si človek veril. Aby veril sám v seba, a to, čo robí, že bude mať cenu. Keď človeka potom postretnú neúspechy, aby sa na chvíľu zastavil, otriasol sa a hľadal zase, čo ho posilní a pošle dopredu. ✕

posuň svoju hudbu ďalej

napište nám skladbu

Medzinárodný festival komornej hudby Konvergenzie a Akadémia komornej hudby festivalu Konvergenzie vyhlasujú **nultý ročník súťaže určenej pre slovenských skladateľov, študentov a absolventov slovenských konzervatórií, hudobných akadémií a VŠMU do 35 rokov.**

Cieľom je podpora vzniku a uvádzania domácej tvorby v oblasti komornej hudby.

uzávierka súťaže / 20. 6. 2021

prečo sa zúčastniť?

- možnosť konzultovať svoje diela s renomovanými skladateľmi a interpretmi
- networking, získanie kontaktov na generačne blízky interpretov
- možnosť predvedenia skladby na festivale Konvergenzie
- promo prostredníctvom informačných kanálov festivalu Konvergenzie a partnerov súťaže
- uvedenie troch skladieb, ktoré postúpia do finále, bude honorované

Pozvanie do poroty súťaže prijali skladatelia:



prof. Jevgenij IRŠAL / všmu, slovensko



peter ZAGAR / rtvs, slovensko



adrián DEMOČ / španielsko

a interpreti:



igor KARŠKO / husle
musikhochschule luzern, švajčiarsko



jozef LUPTÁK / violončelo
konzervatórium v bratislave



ronald ŠEBESTA / klarinet
SOSR, člen súborov súčasnej
a starej hudby



nora SKUTA / klavír
členka österreichisches ensemble
für neue musik.

u. fond
na podporu
umenia

hudobné **entrum**
MUSIC CENTRE SLOVAKIA

Skladateľská súťaž sa koná s podporou Fondu na podporu umenia.
Ďakujeme aj ďalším partnerom a mediálnym partnerom.

viac informácií na
www.konvergenzie.sk / sutaz@konvergenzie.sk

Konvergenzie



(foto: V. Samardžiova)

Ester Wiesnerová

*1994

spevákka, skladateľka

Štúdium:

2017–2020 New England Conservatory, Boston (K. Schaphorst, D. Eade, J. Bergonzi, F. Carlberg)

2013–2017 Berklee College of Music, Boston (P. Eldridge, D. Perez, A. Inserto, L. Thorson)

2009–2015 Súkromné konzervatórium v Nitre

Majstrovské kurzy: Grow Your Art, Boston – Luciana Souza (2020), Dave Holland Residency, Boston (2019), Cyprus Academy od Music Summer School and Festival, Agros (2014), Tuscany in Jazz, Soriano nel Cimino (2012), Jazzová dielňa, Bratislava – G. Winand, A. Twardoch (2010, 2013)

Ocenenia: Gunther Schuller Medal, New England Conservatory (2020), Forbes rebříček „30 pod 30“ (2015), Martha Baker Van Riddle Award & Sylvia M. Zunz Endowed Scholarship, Berklee College of Music (2015, 2016), Nové tváre slovenského jazzu – Objav roka (2010)

Koncertná činnosť: Panama Jazz Festival (2020), International Guatemala Jazz Festival (2019), EUROJAZZ (Mexico City, 2019), Giants of Jazz (New Delhi, 2018), koncert a rezidencia v African Leadership Academy (Johannesburg, 2016), koncerty v jazzových kluboch v Bostone a New Yorku (2016–2020)

Spolupráca: Luciana Souza, Matúš Jakabčič SK-CZ Bigband, Ayn Inserto Jazz Orchestra, Tomáš Živor, Eugene Seow

Veľké festivaly majú svoje čaro, ale osobne mám radšej malé klubové koncerty, komunikácia s publikom je bezprostrednejšia. Jedným z mojich posledných vystúpení pred pandémiou bol práve koncert na Panama Jazz Festivale. Panama kedysi vôbec nebola jazzovou mekkou, až kým tam v roku 2003 nezaložil klavirista a pedagóg Danilo Pérez festival, ktorý má dnes svetové meno. Fascinovala ma celá organizácia, spontánnosť a nadšenie ľudí, ktorí to robia a pre ktorých je to udalosť roka. Okrem koncertu som tam viedla aj hudobný workshop a bola to pre mňa z hudobnej i ľudskej stránky úžasná skúsenosť.

Zaujali ma informácie o koncertoch vo väznici, workshopoch v psychiatrických liečebniach či spolupráca so ženským zborom v Bostone,

ktorý tvorili bezdomovkyne. Ako na teba reagovali?

Pre mňa je práve toto dôvod, prečo robím hudbu – keď vidím, čo dokáže s ľuďmi urobiť a aký môže mať vplyv na spoločnosť. Neviem to úplne opísať, ale tí ľudia sú iní pred koncertom a iní z neho odchádzajú. Zmeny sú viditeľné v ich očiach, na tvári, dokonca mi po koncerte v jednom psychiatrickom sanatóriu povedali, že niektorým pacientom nebolo potrebné dať v ten deň lieky. Hudba má liečivú silu, dokáže ľudí spájať a rozvíjať ich tvorivosť, dať im pocit, že nie sú sami, že majú čo dať a že to má hodnotu, že hudba nie je len exkluzívnou záležitosťou pre zopár privilegovaných. Podobne to bolo aj pri práci so zborom v ženskom bezdomoveckom útulku. Učila som ich správne dýchať a spievať a mali sme aj niekoľko verejných vystúpení, o. i. aj v rámci konferencie TEDx. Myslím si, že

to malo obrovský význam nielen pre tie ženy, ale aj pre mňa. Bola to taká hudba v najčistejšej forme.

V súčasnosti pripravuješ debutový album *The Blue Journal*. O čom bude?

Na albume budú moje autorské skladby týkajúce sa *identity* – toho, kým som, kým som v rôznych prostrediach a kultúrach. Inšpiráciou mi boli vlastné zážitky a otázky, ako sa prispôbiť, no zároveň zostať sama sebou, ale tiež poznámky z rozhovorov s priateľmi či z počúvania podcastov, ktoré som si zapisovala do modrého zápisníka. Album nahrávame v medzinárodnom zložení s perkusionistom Kanom Yanabem z Japonska, harfistom Charlesom Overtonom z USA, saxofonistom Samom Knightom z Veľkej Británie a kontrabasistom Michalom Šelepom zo Slovenska. Vyjde vo formáte ručne robeného zápisníka v spolupráci s dizajnérkou Karin Harmanovou, ktorého súčasťou budú texty piesní, umelecké fotografie Laury Belišovej a voľné stránky, kde si bude môcť poslucháč zapisovať čokoľvek, čo mu pri jeho počúvaní napadne. Vydanie je naplánované na november 2021.

Dôležitú súčasť tvojich aktivít tvorí učenie, ktoré je koncentrované okolo projektu *Za hranice s hudbou*. Čo je jeho cieľom?

Projekt *Za hranice s hudbou* vznikol z potreby priniesť skúsenosti zo štúdiá v zahraničí na Slovensko s víziou založiť neskôr školu, ktorá bude k hudobnému vzdelávaniu pristupovať trochu iným, komplexnejším spôsobom. Od roku 2017 organizujeme workshopy a projekty zamerané na rozvoj komunity mladých hudobníkov. V uplynulých mesiacoch sme výrazne rozšírili tím a začali pracovať na pravidelnej báze s cieľom zastrieť naše aktivity systematickejšie. Pandémia mi síce skrížila viacero plánov v Amerike, no napriek všetkému to vnímam veľmi pozitívne – mám viac času venovať sa práve ostatným svojim aktivitám a tvorbe.

Pripravila Janka KUBANDOVÁ

Aký bol tvoj prvý kontakt s hudbou?

Moja mama je klaviristka, píše hudbu a zároveň učí, takže ma k hudbe viedla od malička. Často som s ňou aj vystupovala – hrala som na klavíri a spievala, dokonca som bola členkou detskej kapely, s ktorou som už ako 6-ročná nahrala svoj prvý album. Mama mi púšťala aj rôzne jazzové, gospelové a bluesové nahrávky, vďaka čomu sa u mňa začal rozvíjať záujem o jazz.

Študovala si spev a jazzovú kompozíciu na dvoch najprestížnejších školách na svete. Aké je štúdium na Berklee College of Music a New England Conservatory v Bostone?

Študovala som najskôr hudobno-dramatický odbor na Konzervatóriu v Nitre. Mala som rada jazz, ale vedela som o ňom málo. Veľa som preto „googlila“, hľadala som si rôzne knihy a učebnice, čítala a snažila som sa podľa toho cvičiť. Neskôr som si všimla, že väčšina tých kníh je z Berklee Press. Usúdila som, že keď Berklee vydáva toľko dobrých učebníc, musí to byť naozaj dobrá škola (*smiech*). Prihlásila som sa na prijímačky, ktoré boli v Paríži, a na moje prekvapenie ma zobrali. Ostávalo vyriešiť otázku financií, keďže školné bolo drahé. Oslovila som preto niekoľkých ľudí, známych aj neznámych, s otázkou, či by ma podporili. A vyšlo to. Podarilo sa mi vyzbierať peniaze na prvý rok štúdia, pričom v ďalších rokoch som už získala prospechové štipendium. Štúdium nebolo zamerané len na interpretáciu, ale aj na iné oblasti a mohla som si vyskladať svoj vlastný program. Myslím, že som nikde nezažila takú úroveň spolupráce, prajnosti a vzájomnej podpory ako práve na Berklee a neskôr na New England Conservatory, hoci je tam obrovská konkurencia. Šokovalo ma to a zároveň mi to veľmi pomohlo, odblokovalo ma to vo viacerých smeroch.

Spievala si v jazzových kluboch v Bostone i New Yorku, ale aj pred niekoľkotisícovým publikom na festivaloch v Paname či Mexiku...

Ludwig van Beethoven

Sonáta č. 11 B dur op. 22 (1799–1800)

Siegfried MAUSER

Zhrnutie a retrospektíva

Dielo vzniklo v rokoch 1799/1800, v prvotlačí bolo vydané roku 1802 u Hofmeistera vo Viedni a dostalo názov „Grande Sonate pour le Piano Forte“. Na jednej strane to opätovne odkazuje na štvorčasťové riešenie, na druhej strane to pripomína, ako mimoriadne si skladbu cenil sám Beethoven, čo je doložené v liste vydavateľovi z 18. 1. 1801. Spomína ju tu ako „veľkú sólovú sonátu“ s dodatkom: „táto sonáta je veru ťažká...“ Ak na základe tejto poznámky budeme hľadať nápadné črty, ktoré by našim očiam a ušiam ozrejmovali a potvrdzovali osobitný kompozično-technický status tejto skladby, zrejme budeme najprv sklamaní. Ani zreteľná orientácia na efektnú hráčsku techniku nijako neprekračuje virtuózne požiadavky predchádzajúcich sonát. Skôr sa pri bližšom skúmaní celej kompozície nevyhneme tomu, aby sme dôvod zvláštného ocenenia skladateľom spoznali v typovo ideálnej realizácii sonátového cyklu a typickosti jeho častí. Toto nanovo dosiahnuté splnenie klasickeho nároku na konci prvej tvorivej fázy môže byť zároveň príčinou toho, že sonáta patrí skôr k menej hrávaným a známym kusom. To, čo skladateľ mohol za istých okolností vyhodnotiť ako vydarenú a platnú syntézu možností vnútri druhových hraníc klasickej klavírnej sonáty, sa v recepcii mohlo ukázať ako klasicistická retrospektíva, ktorá s upokojuvaním odvoláva štruktúrne a výrazové expanzívne tendencie sonát *op. 10*, a najmä *op. 13* a napokon aj *op. 14*.

Vydarená nenápadnosť a súčasne harmonická zaokrúhlenosť sú však príčinou špecifickej veľkosti sonáty. Bez ďalších ambícií reprezentujú štatút decentnej dokonalosti pred vzplanutím ďalších formálnych experimentov a im zodpovedajúcich nových výrazových dimenzií v nasledujúcej fáze. Cyklus je poslednýkrát vzorovo naplnený: na začiatku stojí prvá časť v sonátovej forme, nasleduje formálne prehľadné *Adagio*, takisto v sonátovej forme; za ním prichádza menuet s triom, pripomínajúci opäť Haydna, na ktorý nadväzuje lyricko-hravé rondo vo virtuóznej atitúde.

Žiadna časť nevzbudzuje špeciálnu pozornosť, ani formálno-štruktúrne nevybočuje z konvenčného rámca, výrazové spektrum taktiež ostáva umiernené a vyhýba sa akémukoľvek extrému. Žiadna eklatantne napnutá dramatickosť v prvej časti, ktorá však napriek tomu v uvoľnenom „*con brio*“ rozvíja tematické charaktery, obsahujúce dostatok potenciálu napätia, a vyvíja dopredu sa tlačiaci temperament. Cituplné, lyricky naladené *Adagio* bez patetického či religiózneho akcentu, no predsa harmonicky mnohoraké, motivicky tvarovo bohaté a obsahujúce nežný rojčivý výraz; najskôr ako historická reminiscencia pôsobiaci menuet s priamou tanečnou periodickosťou a s kontrastným figuratívnym *Minore* s nepretržitým šestnástinovým pulzom; nakoniec opäť figuratívne pohnuté, vzorovo stvárnené rondo s „jarne“ rozkvitnutou hlavnou témou, ktorej jemná, uvoľnená allegrettová lyrika v pedantnej osemtaktovej periodicite by mohla byť ozdobou každej lepšej učebnice foriem (Príklad č. 1).



PRÍKLAD Č. 1: Úvod 4. časti

Opäť tu zaznieva schubertovská intonácia, ktorá navyše vytvára priame spojo k Beethovenovej *Sonáte pre klavír a husle op. 24*, „Jarnej“. Zaujímavá je pritom tvorba tém, s ktorou sa zas a znova stretávame v lyrických sonátových častiach: podľa princípu formovej teórie s mierne modifikovaným opakovaným dvojtaktom (takty 1–4) korešponduje naň nadväzujúce rozvíjajúce štvortaktie, ktoré moduluje do dominanty a v nej nachádza aj svoj záver (takty 5–8).

Už táto nenápadná, a predsa artisticky vybudovaná rondová téma naznačuje, že sa za dobre vyváženými proporciami tejto sonáty skrývajú rôzne špecifiká, ktoré základnej klasicistickej tendencii prepožičiavajú dimenziu hĺbky a vnútorné napätie, ale bez toho, aby prvoplánovo vynikali či dokonca vyrušovali. V tejto súvislosti si zasluhuje primárnu pozornosť ďalšia zvláštnosť, ktorá zároveň posilňuje základnú ideu celej sonáty z inej strany: pregnantne hravá, trochu konvenčne formálna hlavná téma prvej časti so svojou lapidárnou ozdobnou gestikou pohybujúcou sa medzi obalom a mordentom sa etapovite a skoro nebadane rozpúšťa do hravých figurácií (Príklad č. 2).



PRÍKLAD Č. 2: Úvod 1. časti

V taktach 4–7 sa objaví najprv ešte lyricko-melodický, hoci motivicky málo pregnantný článok korešpondujúci s prvým štvortaktom, ktorý je potom od taktu 8 prevádzaný do čistej figurácie, ktorá však vnútri stupnicového pohybu náznakovo zachováva gesto prírazu. Napätie motivicko-tematickej konzistencie, ktorá v prvom štvortakti už vykazuje charakter hravej a od taktu 8 čistej figurácie, pričom sa zachováva minimum tematickej podstaty, poznáču celú prvú časť, a tiež finálne rondo, ktoré tu funguje ako protiváha. Mimochodom, týmto sa črtá latentná trojdielnosť celého cyklu s *Adagiom* a *Menuetom* v zatajenom strednom bloku. Na vzťahu tematicky pregnantného tvarovania a nešpecifickej konfigurácie je napokon založený koncept sonáty ako takej, pretože z ich vzájomného vplyvu možno odvodiť architektúru typov všetkých častí. Zdá sa, že tento základ klasickej sonáty sa Beethoven rozhodol ešte raz hravo prebádať v jeho vzťahoch, napätiach a možnostiach sprostredkovania. Predovšetkým prechody medzi tematickými a figuratívnymi úsekmi sú v okrajových častiach *op. 22* vypracované rozmanito a virtuózne. Striedanie medzi tematickým exponovaním a hravými figuráciami im dodáva zvláštny vzrätý charakter. Práve táto, opätovne demonštrovaná kompozičná suverénita a koncepcná samozrejmosť prispievajú k fascinujúcemu charakteru celého diela, ktoré sa z hľadiska hráčskej techniky rozvíja mimo štruktúrnej inovačnej vôle alebo naliehajúcej výrazovej potreby. Klasická sonátová koncepcia je tu ešte raz premyslená a pianisticky vzorovo realizovaná. V tomto zmysle sa *Sonáta op. 22* naozaj javí v súlade s Beethovenovými slovami ako „veru ťažká...“, ako určitý spôsob posledného ubezpečenia pred nasledujúcimi experimentmi.

Preložil Tamás HORKAY

Z nemeckého originálu: MAUSER, Siegfried: *Beethovens Klaviersonaten. Ein musikalischer Werkführer*. © Verlag C. H. Beck oHG, München 2009.

Letohrádok Dardanely Markušovce

Za jedinečnými miestami netreba vždy cestovať do zahraničia. Niekedy nás prekvapia aj doma a často i v menej vychytených lokalitách. Takou sú aj Markušovce s Expozíciou klávesových hudobných nástrojov zameranou na domácu výrobu na Spiši. Jediná expozícia svojho druhu na Slovensku sa nachádza v letohrádku z konca 18. storočia s exotickým názvom Dardanely. Okrem zaujímavej architektúry a jedinečnej expozície je historický objekt známy aj svojou pravidelnou organizáciou hudobných podujatí, najmä komorných koncertov vážnej hudby.

Traduje sa, že inšpiráciou pri názve letohrádku boli spomienky grófa Wolfganga Farkaša Máriássyho zo Spiša na cesty po Grécku a Malej Ázii. Letohrádok Dardanely dal postaviť koncom 18. storočia z reprezentatívnych dôvodov. Bolo to hlavne kvôli ohlásenej náv-

služi ako výstavný priestor pre strunové klávesové nástroje, teda klavíry, klavichordy a stolové klavíry z 19. storočia. „Napriek tomu, že je to stála expozícia, ožívujeme ju aj zaujímavými zbierkovými predmetmi. Sú to napríklad ľudové hudobné nástroje od výrobcov zo Spiša, unikátne

tympany, hudobniny či fragmenty zo starých organov,“ pokračuje Š. Spitzkopfová a dodáva, že v minulom roku bola expozícia obohatená o inštalácie venované téme L. van Beethovena a tohtoročná zas W. A. Mozartovi. Za najväčší klenot expozície sa považuje reštaurovaný a dodnes funkčný kladivkový klavír od bratislavského výrobcu Carla Schmidta z r. 1846. Jeho výrobu a dovoz

vyrobené na objednávku múzea v r. 1988. Prvý koncert sa tu konal v r. 1985 v rámci Medzinárodného organového festivalu v Košiciach. Predstavil sa na ňom Ivan Sokol, jeden z popredných slovenských organistov, a na jeho popud sa potom začali v rámci spomínaného festivalu každoročne konať koncerty v letohrádku s domácimi i zahraničnými interpretmi. Pôvodne sa koncerty organizovali iba na prízemí a poschodie slúžilo ako dominantná časť výstavy. Po úprave v r. 1987 sa priestor na poschodí začal využívať okrem expozície i na koncertné účely a v nasledujúcich rokoch pribudli klavírne a spevácke recitály či komorné koncerty zamerané na dobovú hudbu. V máji 2021 budú verejnosti sprístupnené i klubové priestory v suteréne, využívané na prechodné výstavy a spoločenské stretnutia po koncertoch, rôzne konferencie či prednášky.

V súčasnosti slúži Letohrádok Dardanely širokej verejnosti ako hudobné centrum na Spiši, kde sa stretávajú hudobníci a návštevníci so záujmom o rozmanité hudobné žánre. Okrem koncertov klasickej hudby tu majú svoje miesto aj šansónové či populárne koncerty. „Venujeme sa aj vzdelávacej činnosti, pripravujeme podujatia pre deti z materských škôl a žiakov základných škôl, čím si vychovávame budúcich poslucháčov koncertov. Ďalej spolupracujeme so ZUŠ v rámci absolventských koncertov a pripravujeme pre ne napríklad aj akordeónový a klavírny workshop v spolupráci s manželmi Katinovcami,“ približuje hudobné dianie v letohrádku muzikologička Š. Spitzkopfová. Z najúspešnejších podujatí spomína festival



števe cisára Jozefa II. na Spiši, ktorá sa však napokon neuskutočnila, a letohrádok tak ostal nedostavaný. Postavila sa len stredná, centrálna časť budovy a až v 80. rokoch 20. storočia sa dostavali bočné krídla podľa pôvodného plánu.

Letohrádok Dardanely je považovaný za najkrajšiu rokokovú pamiatku Spiša a spolu s markušovským kaštieľom je od r. 1983 jednou z pobočiek Múzea Spiša. „Bol sídlom umenia a umenie sa sem vrátilo vytvorením Expozície klávesových hudobných nástrojov, ktorej autorom bol PhDr. Ivan Mačák,“ vysvetľuje Štefánia Spitzkopfová, muzikologička pôsobiaca v letohrádku Dardanely. Od roku 2018 bola expozícia rozšírená o časť venovanú harmonikovým nástrojom. Prízemie letohrádku Dardanely je venované organom – pozitívom, získaným z okolitých katolíckych a evanjelických kostolov. Najstarší z nich je pozitív z rímskokatolíckeho kostola z Gánoviec z r. 1767, ktorý vyrobil Daniel Wallachy zo Spišskej Soboty. Ďalej sa tu nachádza čembalo, pianola a v bočnom krídle aj časť venovaná harmonikovému nástrojom, akordeónom a harmóniám. Na poschodí nájdeme spoločenskú sálu zdobenú freskami s výjavmi z gréckej mytológie. Je dominantným priestorom letohrádku a spolu s bočným krídlom



Exteriér a interiér Letohrádku Dardanely (foto: archív)

na Spiš si objednal sám šľachtic Máriássy. Z výtvarnej stránky patrí k najkrajším zachovaným klavírom na Slovensku, je bohato zdobený intarziou zo slonoviny, perlete a kovu s motívmi hudobných nástrojov. Historické hudobné exponáty v letohrádku pravidelne ožívajú na koncertoch organizovaných Múzeom Spiša. Na tieto účely sa využíva najmä organ z kostola v Jurskom, ktorého najstaršie časti sú zo 17. storočia, a krídlo Petrof v rokokovom predvedení,

Levočské babie leto a festival Musica Nobilis, ktorých organizátori sa sem každoročne vracajú. Jedným z dôvodov môže byť aj vynikajúca akustika koncertných priestorov. K mimoriadne úspešným patria vianočné koncerty, ktoré založil František Balún r. 1989 a patria medzi najnavštevovanejšie hudobné podujatia. Dopĺňajú mozaiku koncertov klasickej hudby, ktoré už vyše 35 rokov ožívujú tieto kúzelné priestory na Spiši.

Ľubica FORDINÁLOVÁ



E. Kurth (foto: archív)

Ernst Kurth (1886–1946)

Švajčiarsky muzikológ rakúskeho pôvodu (pôvodným menom Ernst Kohn) študoval v r. 1904–1908 hudobnú vedu na univerzite vo Viedni pod vedením zakladateľa viedenskej hudobnej vedy Guida Adlera. Navštevoval aj prednášky z filozofie, literatúry a germanistiky. Po absolvovaní štúdia pôsobil ako dirigent a korepetítor na rôznych miestach v Nemecku. V r. 1911–1912 bol Kurth krátko pedagógom na nemeckej pedagogickej inštitúcii Die Freie Schulgemeinde (Slobodná školská komunita, moderná experimentálna škola s nekonvenčnými pedagogickými metódami, v ktorých hralo vzdelávanie v hudbe významnú úlohu) vo Wickersdorfe v Durínsku. Podľa jeho

vlastných slov bolo jeho krátke pôsobenie na tejto pozoruhodnej inštitúcii, ale najmä jeho následná habilitácia na univerzite v Berne v r. 1912, určujúcou udalosťou jeho kariéry. S týmto mestom bol spätý po zvyšok svojho života. Na bernskej univerzite založil E. Kurth Inštitút hudobnej vedy, ktorý viedol najprv ako mimoriadny a od roku 1927 aj ako riadny profesor až do konca svojho života v r. 1946.

Vladimír FULKA

Učiteľ verzus žiak

Ernst Kurth je autorom piatich významných monografií:

- *Predpoklady teoretickej harmónie a tonálnych zobrazovacích systémov* (Voraussetzungen der theoretischen Harmonik und der tonalen Darstellungssysteme, 1913)
- *Základy lineárneho kontrapunktu. Úvod do štýlu a techniky Bachovej melodickéj polyfónie* (Grundlagen des linearen Kontrapunkts. Einführung in Stil und Technik von Bachs melodischer Polyphonie, 1917)
- *Romantická harmónia a jej kríza vo Wagnerovom Tristanovi* (Romantische Harmonik und ihre Krisis in Wagners „Tristan“, (1920)
- *Bruckner* (1925)
- *Hudobná psychológia* (Musikpsychologie, 1931).

Celé Kurthovo dielo je fakticky koncentrované v týchto veľmi rozsiahlych prácach, okrem nich napísal niekoľko článkov a štúdií.

Súčasťou dejín hudby a hudobnej vedy je určite aj „následníctvo“, fenomén učiteľa a jeho žiaka, ich spoločné aj rozdielne smerovania. Zakladateľ hudobnej vedy Guido Adler oceňoval E. Kurtha ako jedného zo svojich najnadanejších študentov a aj

Počas svojho života bol celkovo vnímaný ako jeden z najoriginálnejších európskych muzikológov, bol inšpiratívny aj pre skladateľov (P. Hindemith, E. Křenek a zrejme aj A. Schönberg). Kurthove práce vysoko oceňoval napríklad organista a lekár Albert Schweitzer.

neskôr mu vďaka svojej autorite pomáhal profesionálne sa uplatniť. Ako žiak Guida Adlera ukončil Kurth pod jeho vedením štúdium rigoróznou (diplomovou) prácou o štýle opier Ch. W. Glucka, ktorá naznačovala, že pôjde v stopách svojho učiteľa – hudobného historika. Aj pre Adlera však bolo prekvapujúce, že sa tak nestalo. Kurth sa rozhodol podať svoju habilitačnú prácu *Predpoklady teoretickej harmónie a tonálnych zobrazovacích systémov* v r. 1912 nie v Rakúsku či Nemecku, ale vo Švajčiarsku na Univerzite v Berne. Kurthova habilitačná práca mala netradičnú, interdisciplinárne poňatú tému harmónie na rozhraní psychológie a hudobnej teórie. Originálne prepojenie dejín hudby a hudobnej teórie s filozoficko-

-psychologickou reflexiou vyvolávalo veľkú pozornosť (habilitačná práca bola v nasledujúcom roku publikovaná). Kurth bol na základe svojej úspešnej habilitácie prijatý na bernskú univerzitu.

Počas svojho života bol celkovo vnímaný ako jeden z najoriginálnejších európskych muzikológov, bol inšpiratívny aj pre skladateľov (P. Hindemith, E. Křenek a zrejme aj A. Schönberg). Kurthove práce vysoko oceňoval napríklad organista a lekár Albert Schweitzer. Časť muzikológov (najmä teoretik Heinrich Schenker) však Kurthovu psychologizujúcu hudobnú teóriu odmietala. Kurth sa napokon stal v Nemecku pre svoj židovský pôvod cieľom osočujúcich rasisťických útokov, v ktorých zohral neblahú úlohu aj nemecký skladateľ Hans Pfitzner. Po nástupe nacistov k moci boli Kurthove knihy z nemeckých knižníc odstránené ako škodlivé pre nemeckého ducha.

Ernst Kurth je svojou hudobnou teóriou spojenou s hudobnou psychológiou často porovnávaný s významným nemeckým hudobným teoretikom Augustom Halmom, tiež hudobným pedagógom vo wickersdorfskom pedagogickom inštitúte a aj tamojším Kurthovým predchodcom. Oba muzikológovia sa poznali, navzájom sa rešpektovali a zdieľali podobné hudobnoteoretické koncepty.

E. Kurth udržiaval s oveľa starším A. Halmom kontakty až do jeho smrti v roku 1929. Ich korešpondencia dáva prehľad aj do ľudského profilu E. Kurtha.

Aj keď záujem o Kurthove diela po jeho smrti v r. 1946 upadol, od 70. rokov 20. storočia sa opäť stáva, najmä zásluhou Carla Dahlhausa a Helgy de la Motte-Haberovej, predmetom

pozornosti v európskej a od 80. rokov aj v britskej a americkej muzikológii. V tomto období sa začali jeho diela aj intenzívne a systematicky prekladať do angličtiny, analyzované najmä americkým kurt-

hovským bádateľom Leom A. Rothfarbom. Súčasná muzikológia aktualizuje Kurthovo dielo.

Kritická reakcia

Kurthovu muzikológiu možno vnímať ako kritickú odpoveď a reakciu na normatívnu hudobnú teóriu (Formenlehre, Harmonielehre), ktorá mala vo Viedni na začiatku 20. storočia, v čase Kurthovho vstupu do muzikológie, veľmi zlé renomé ako synonymum skostnatečnosti. Aj v Kurthových prácach sa stretávame s častou kritikou dobovej hudobnej teórie v tomto zmysle. V monografii *Bruckner* si Kurth kládol otázku, prečo je zo všetkých umenovedných disciplín práve normatívno-

-didaktická hudobná teória najviac vysušenou a neplodnou pustatinou poznania. Podľa Kurtha takou teóriou nebolo možné dostatočne a adekvátne uchopiť hudobnú skúsenosť

Hudobná teória musí zostúpiť hlbšie do psychologickej podstaty hudby, k jej prapôvodným vitálnym podvedomým, archetypálnym procesom energií v nás. Podľa Kurtha im tradičná hudobná teória nevenovala náležitú pozornosť, a zostávala tak iba na povrchu javov.

v jej bohatosti. Skúsenosť hudby podľa neho presahovala abstrakciu teoretického jazyka: bola oveľa dynamickejšia a variabilnejšia ako pojmový aparát hudobnej teórie.

Rovnako kriticky sa Kurth stavал aj k dobovým koncepciám „zvedčenia“ teórie harmónie v jej fúzii s fyzikou (akustikou) a psychológiou. E. Kurth chcel vdýchnuť hudobnej teórii „nový život“ jej novou psychologizáciou, konštituovaním novej hudobnej psychológie. Kriticky pritom prehodnocoval dielo svojho predchodcu v tomto smere, nemeckého tvarového psychológa a etnomuzikológa Carla Stumpf. Jeho dvojdielna *Tónová psychológia (Tonpsychologie, 1883–1890)* bola významným motivačným činiteľom vzniku diela E. Kurtha, a napokon aj jeho monumentálnej knihy *Musikpsychologie*. Kurth v nej rozsiahlo a zasvätené sumarizuje výsledky Stumpfových psychologických výskumov sluchového vnímania: tónových senzorických kvalít a parametrov, intervalov, konsonancie, disonancie, spĺývania tónov atď. Kritická sumarizácia Stumpfovej hudobnej psychológie bola Kurthovi východiskom, aby mohol následne poukázať na to, že podstata psychológie hudby je aj v niečom inom.

Viac ako počutie uchom

Stumpf a Kurth predstavovali prvú významnú „personálnu úniu“ hudobnej vedy a psychológie. Ich diela sú základom a východiskom modernej hudobnej psychológie, ale aj hudobnej teórie a estetiky.

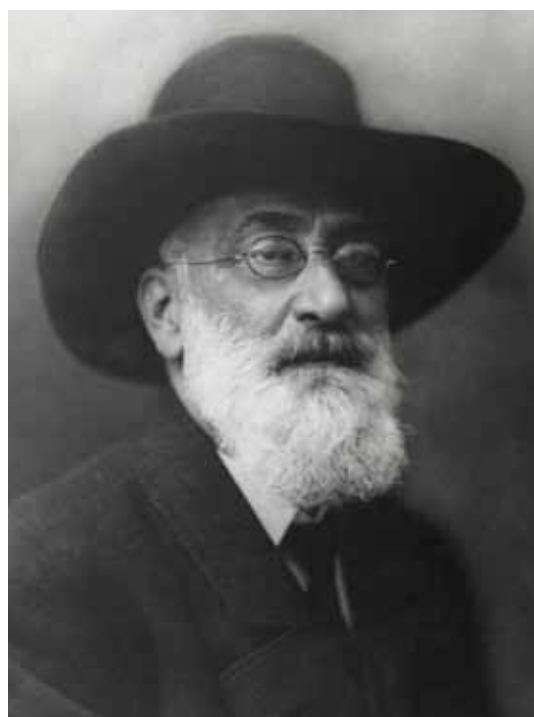
Pre Kurtha sú filozofickým princípom vitálne procesy, podvedomé (nevedomé) energie a sily. Tento hybný prapríncíp sveta sa premieta do hudby, kde má špecifickú podobu. Pre Kurtha je pôvod hudby v nepočuteľných procesoch prúdiacich energií; úlohou hudobnej teórie je potom skúmať, ako sa ako energie transformujú do zvukov. Hudobná teória musí zostúpiť hlbšie do psychologickej podstaty hudby, k jej prapôvodným vitálnym podvedomým, archetypálnym procesom energií v nás („zu den Urvorgängen in uns“). Podľa Kurtha im tradičná hudobná teória nevenovala náležitú pozornosť, a zostávala tak iba na povrchu javov. Všetko v hudbe možno charakterizovať ako rôzne prejavy a formy energií, narastania a poklesu napätí, gradácií. Kurthov hudobno-

-teoretický vokabulár je vo všetkých jeho prácach charakteristický „energetickými pojmami“: sila, energia, proces napätia, nápor, hnacia sila, ťah... V tomto zmysle Kurth charakterizoval v práci o bachovskom kontrapunkte aj hudobnú recepciu a poslucháča. „Hudobné počutie je niečo viac a niečo iné ako iba počutie uchom.“ („Musikalisches Hören ist mehr und etwas anderes als blosses Hören mit dem Ohr“),

ako to Kurth vyjadril svojím bohatým jazykom. Bol tak možno blízko básnickej metafore „počutia srdcom“.

Fenomén energie a linearita

K pochopeniu podstaty Kurthovej hudobnej teórie môže pomôcť kniha Jozefa Kresánka *Základy hudobného myslenia* (1977), pre ktorého bolo Kurthovo dielo dôležitým zdrojom inšpirácie, ale aj dôvodom pre vymedzenia sa voči paušalizujúcej koncepcii hudobného



G. Adler, jeden zo zakladateľov muzikológie ako vedného odboru a Kurthov učiteľ (foto: archív)

myslenia, akú pre Kresánka Kurth stelesňoval. V Kresánkovej triáde hudobného myslenia, *sonoristika – dynamizmus – tematizmus*, je to práve hudobný dynamizmus, v ktorom Kresánek nadviazal na Kurtha.

Ernst Kurth však mohol byť pre muzikológov (vrátane Kresánka) podnetný aj ako novátor iného, sonoristického, zvukovo-farebného poňatia hudobnej štruktúry, zvuku ako autonómneho hudobného fenoménu v spojení s energiami. Kurthov obraz romantickej harmónie u R. Wagnera (a tiež A. Brucknera, ale

aj G. Mahlera či R. Straussa) je spojený charakteristikami *zvuk, zvuková štruktúra, zvukovo-zmyslový účinok, hra zvukových farieb (Klang, Klanggefüge, Klangwirkung* atď.). Kurthova kniha *Romantická harmónia* smeruje napokon charakteristicky k paralelám Wagnerovho *Tristana* a impresionizmu v hudbe C. Debussyho. Kurthove energetické fenomény hudby sa tak prejavujú podľa neho v základnej rudimentárnej podobe ako kinetická energia v melódii, transformujúca sa na potenciálnu energiu v harmónii. Ako tretí typ energií Kurth uvádza rytmickú energiu.

Ernst Kurth je vo svojom hudobnoteoretickom výskume primárne zameraný na kinetickú energiu: na analýzu melodického procesu, na jeho pohybovosť, na procesualnosť melódie ako prúdiacej sily (*Melodie als strömende Kraft*). Pred Kurthom nikto v hudobnej teórii nevenoval takú obsiahlu a systematickú pozornosť melodickému fenoménu: melodickéj línii ako autonómnej hybnej sile hudobného diania, schopnej samostatného života, nedeterminovanej alebo iba sekundárne determinovanej akordickým činiteľom. Aj v harmonických kontextoch je pre Kurtha primárne melodické dianie. Kurth teda ako prvý nastolil svojím pojmom *linearita* problém horizontálnej

dimenzie v európskej hudbe ako pôvodného a primárneho rozmeru. Linearita sa práve vďaka Kurthovým hudobno-psychologickým štúdiám stala dôležitým pojmom v hudobnej teórii 20. storočia.

Kurthov pojem linearity bol programovo nastolený v uvedenom význame v názve jeho knihy *Základy lineárneho kontrapunktu. Úvod do štýlu a techniky Bachovej melodickéj polyfónie*. Jej rozsiahla úvodná časť je nazvaná *Základy melodiky/Melodická energia/Úvod: Aktivita melodického procesu*, s úvodnou lineárnou paradigmou vo vstupnej vete: „Melódia je pohyb“ („Melodie ist Bewegung“). Ďalšia kapitola v úvodnej časti nesie názov *Rozvoj napätia v melodickom formovaní*. Kurth charakterizoval Bachovu lineárnu polyfóniu jednostranne, akoby wagnerovskou optikou, ako melodický formový princíp nespútaného pohybového odvíjania, ako „nekonečnú melódiu“. Sila a napätie Bachovho melodicko-polyfónneho štýlu je potom vo formujúcej energii

jeho melodických línii. V tejto charakteristike lineárnych energií v Bachovej polyfónii je zdôrazňovaný iracionálny a mystický prvok bezbrehosti, nezmernosti, nekonečnosti a neohraničenosti odvíjania sa.

Hudobná psychológia

Aj základom hudobnej psychológie v poslednej, výsledky predchádzajúcich prác sumariujúcej knihe *Hudobná psychológia* je kapitola o lineárnej kinetickej energii v hudbe.



→ Svojou základnou teorémou lineárnej hudobnej energie nastolil Kurth v dejinách hudby polaritu lineárnej a harmonickej polyfónie (kontrapunktu). Ponúkol tak interpretačnú alternatívu k dobovým (riemannovským) jednostranne harmonickým výkladom Bachovej polyfónie. Kurthova priorita je v lineárne-horizontálnom melodickom aspekte polyfónie, akoby na úkor vertikálneho rozmeru. Kurth budoval svoju koncepciu bachovskej linearity paušálne na báze fúgovej techniky a monofonických (skryto polyfónnych) skladieb J. S. Bacha (sólové *Sonáty a partyty pre husle*). Ak *Základy lineárneho kontrapunktu* venujú



Reprint *Romantickej harmónie a jej krízy vo Wagnerovom Tristanovi*

priestor aj celkovej problematike harmónie, tak nie ako o predpoklade Bachovej polyfónie, ale ako výslednici vedenia lineárnych hlasov: „Kontrapunkt nevychádza z akordu, ale dospieva k nemu.“ To však neplatí tak paušálne, ako to prezentoval Kurth. Úňho sú marginálne pojmy continuovej polyfónie a harmonickeho kontrapunktu. Práve v *Základoch lineárneho kontrapunktu*, v VI. kapitole, nastolil modalitu potenciálnej energie ako vzťahy energií v harmónii a fenoménu dynamizmu – akordického napätia. V tejto súvislosti však Kurth zároveň významne poznamenal pod čiarou, že kapitulu o harmónii považuje za vybočenie z kontrapunktickej problematiky, ktorá sa kontrapunktickej polyfónie bezprostredne netýka. Kurthov jednostranný linearizmus analyzoval C. Dahlhaus vo svojej štúdii *Bach und der lineare Kontrapunkt* (1962). Zo štúdie však zároveň vyplýva, že Kurthov linearizmus možno akceptovať ako paralelnú „receptívnu modalitu“ bachovského kontrapunktu, ako rozdiel technického a estetického aspektu. Súčasný britský muzikológ Ian Bent nazýva Kurthov prístup „psychoauditívnu metódou“ v protiklade so „syntaktickou metódou“. Aj Dahlhausom spracované heslo *Counterpoint*

v britskej hudobnej encyklopédii *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (2001) pripúšťa Kurthov „paušálny linearizmus“ ako modalitu v receptívnej estetike.

Kríza romantickej harmónie

Transformáciu, premenu lineárnej kinetickej melodickéj energie na potenciálnu (akordickú) energiu, možno považovať za ústrednú teorému nasledujúcej Kurthovej rozpravy *Romantická harmónia a jej kríza vo Wagnerovom Tristanovi*, ako aj jeho monografie *Bruckner*. Úvaha o romantickej harmónii sa začína sláv-



Berlínske vydanie Kurthovej *Hudobnej psychológie*

nou vetou v intenciách Kurthovej hudobnej psychológie: „Harmónie sú odrazom nevedomého. Všetko znejúce v hudbe je iba na povrch vyvrhnuté vyžarovanie oveľa silnejších praprocessov, ktorých sily krúžia v nepočítelnom.“ Harmóniu vo Wagnerovom *Tristanovi* a v Brucknerových symfóniách Kurth interpretoval ako polaritu či boj protikladných princípov polyfónnej linearity a vertikálnej súzvukovosti. V *Tristanovi* znovu veľkolepo ožíva linearita, ktorá je však zadržaná, zabrzdená a „pohlcovaná“ protikladným zmyslovo-zvukovým vertikálnym, akordickým rozmerom. Smerovanie k takej harmónii v *Tristanovi* je v názve Kurthovej rozpravy označené ako „kríza“, ktorá vyústila do impresionizmu C. Debussyho.

Práca o lineárnom kontrapunkte obsahuje aj kapitolu *Podstata rytmicko-symetrickej melodickéj štruktúry*, týkajúcu sa klasicizmu. V tejto súvislosti vystupuje u Kurtha do popredia metroritmická energia, periodicita, symetria, ktorej pôvod hľadal veľmi jednostranne v telesno-pohybových prejavoch (teda v tom, čo Kresánek nazval „senzomotorickým dynamizmom“). Metroritmická energia mení nespútanú kontrapunkticko-lineárnu melodicu na piesňovú linearitu – melodiku s akord-

mi –, aby potom nad „*liedmässige Melodik*“ veľkolepo zvíťazila nová polylinearita „neko-nečnej melódie“ Wagnerovho *Tristana*, hoci v celkom odlišných štruktúralno-štylových kontextoch ako Bachova kontrapunktická linearita.

Schopenhauer a vitalizmus

Pôvod Kurthovej hudobnej psychológie a hudobného energetizmu je vo filozofickom prúde filozofie života (*Lebensphilosophie*, vitalizmus) na prelome 19. a 20. storočia. Filozofia života postavila do popredia fenomén kreatívneho života, inštinkt, pudovosť, vôľu a vcítenie sa proti jednostrannému poňatiu človeka ako racionálnej bytosti v tradícii kantovskej filozofie. Filozofiu života v európskej filozofii inicioval Arthur Schopenhauer, ktorý je najčastejšie citovaným myšlienkovým filozofickým východiskom Kurthovej hudobnej teórie-psychológie. Kurth však prezentoval širšie kontexty svojho filozofického vitalizmu, filozoficko-estetické pozadie jeho úvah o kontrapunkte a harmónii. V *Hudobnej psychológii* uvádza filozofov vitalizmu Wilhelma Diltheya a Henriho Bergsona a iných. Vitalizmus mal v muzikológii širšiu platnosť, ktorá presahuje dielo E. Kurtha. Týkal sa okrem už uvedeného Augusta Halma aj Hansa Mersmanna, ako aj hudobnej hermeneutiky Hermann Kretzschmara a Arnolda Scheringa, hoci pochopenie filozofického odkazu filozofie života bolo u týchto muzikológov veľmi rozdielne a odlišné.

Na záver možno položiť otázku o aktuálnosti a inšpiratívnosti Kurthovho diela pre modernú muzikológiu. Ako vyplýva z predchádzajúcich úvah, Kurth dal silné podnety bachovskému výskumu ohľadom linearity a harmonickeho kontrapunktu. Ako je však zrejmé, inšpirácie Kurthovým dielom sa týkajú aj širšieho okruhu problémov v oblasti hudobnej psychológie a hudobnej estetiky (receptívnej estetiky). V štúdii L. Haselböcka *Zur Aktualität der Musiktheorie Ernst Kurths* je v tejto súvislosti uvedený Theodor W. Adorno a tiež francúzsky skladateľ spektrálnej hudby Gérard Grisey. Kurth je citovaným autorom aj v hudobnej semiotike E. Tarastihou. ✕

Autor je pracovníkom Ústavu hudobnej vedy Slovenskej akadémie vied v Bratislave

Literatúra:

- KURTH, Ernst: *Grundlagen des linearen Kontrapunkts. Einführung in Stil und Technik von Bachs melodischer Polyphonie*. Bern. Akademische Buchhandlung von Max Drechsel, 1917.
KURTH, Ernst: *Romantische Harmonik und ihre Krisen in Wagners „Tristan“*. Berlin. Max Hesses Verlag, 1920.
KURTH, Ernst: *Bruckner*. Berlin. Max Hesses Verlag, 1925.
KURTH, Ernst: *Musikpsychologie*. Berlin. Max Hesses Verlag, 1931.
ROTH, Lee, A.: *Ernst Kurth. Selected Writings*. Cambridge University Press, 1991.
DAHLHAUS, Carl: *Bach und der lineare Kontrapunkt*. In: *Bach-Jahrbuch*, 1962, s. 57-78.
HASELBÖCK, Lukas: *Zur Aktualität der Musiktheorie Ernst Kurths*. In: UTZ, Christian (ed.), *Musiktheorie als interdisziplinäres Fach. 8. Kongress der Gesellschaft für Musiktheorie*, Graz, 2008.

Das romantische Lied aus Pressburg

Romantická pieseň z Prešporka



Tomáš Šelc – spev
Peter Pažický – klavír

Album prináša piesňovú literatúru skladateľov 19. a 20. storočia, ktorých život a tvorba boli čiastočne, resp. dlhodobo spojené s Prešporkom – Bratislavou. Na nahrávke nájdeme skladby Štefana Németha-Šamorínskeho, Bélu Bartóka, Karla Mayrbergera, Alexandra Albrechta, Ludwiga Burgera a Ernsta von Dohnányiho.

Nájdete vo vybraných predajniach alebo na www.hc.sk

Bratislava 2020, HC 10055

hudobné  **entrum**
MUSIC CENTRE SLOVAKIA



Ludmila Michalková

KREHKOSŤ A MONUMENTÁLNOŠŤ

K vzťahu piesne a symfónie v hudbe 19. storočia



I. KREHKOSŤ

Autorka čitateľovi predkladá vlastnú, presvedčivými argumentmi podloženú periodizáciu hudby v 19. storočí, opierajúcu sa o presnú terminológiu a výstižné pomenovanie ideových trendov a umeleckých štýlov. Prvý diel trojzväzkovej monografie prináša detailný, a zároveň komplexný pohľad na vývoj piesne v 19. storočí, napísaný s erudíciou a originálnym názorom.

Bratislava 2020

ISMN 979-0-68503-066-9 (print) | ISMN 979-0-68503-067-6 (ePDF)

hudobné  **entrum**
MUSIC CENTRE SLOVAKIA

Nájdete vo vybraných kníhkupectvách alebo na www.hc.sk



Sisa Michalidesová

„Hudba musí byť ‚vzrúšo‘,
inak ma nudí...“

(foto: P. Konečný)

Patrí medzi nevšedné zjavy našej hudobnej scény. Študovala herectvo, flautu aj kompozíciu a jej hudbu môžeme počuť vo viacerých slovenských filmoch či divadelných predstaveniach. Odmalička sa pohybovala v divadelnom prostredí a komponovať začala už ako päťročná. Sisina silná osobnosť, imaginatívne myslenie a bezprostredný prejav sa odrážajú v jej hudbe – je plná obrazov, fantázií a silných emócií. Aktuálne pracuje na novom albume *Majster a Margaréta* inšpirovanom rovnomennou knihou od M. Bulgakova.

Prípravili **Stanislav POČAJI** a **Kristína PRABLESKOVÁ**

■ Ako prežíváš súčasnú situáciu, keď sme zavretí doma a odrezaní od sociálnych kontaktov? Ako sa zmenil tvoj život?

Okrem toho, že sa nestýkam s ľuďmi, sa pre mňa veľa nezmenilo. Mnoho času trávim pri klavíri a za počítačom. Vymýšľam hudbu. Ešte než sa začala korona, som začala skladať nový album. V tom období ma zase zaujala knižka *Majster a Margaréta* a cítila som, že to bude ten správny názov. Začali sa mi vynárať obrazy, ktoré nadobudli hudobný tvar. Zároveň mi, paradoxne, pomohla táto situácia. Hudobníci nemohli hrať koncerty, čo je pre všetkých frustrujúce, ale o to ľahšie sme sa dohodli na termíne nahrávania. Počas dvoch frekvencií v štúdiu sme nahrali hudobný základ albumu. Všetci sme hudbu tvorili s nadšením. Nahrávanie bolo pre nás priam magické – samotní hudobníci rozvinuli hudbu do ďalších dimenzií. Nový album je úplne iný ako predošlý. Cítil som sa ako taký most, cez ktorý „to“ prechádza

a ja to iba dávam von... Niekedy mi je to, čo mi posielajú „zhora“, až fyzicky neprijemné. Tá hudba môže byť pre poslucháča náročná. Podobne som to mala aj s albumom *Chloe*.

■ Tradične spolupracuješ so svojim manželom Petrom Preložníkom, gitaristom Pavlom Berezom či bubeníkom Majom Ševčíkom. Prizvala si k novému albumu aj niekoho nového?

Po prvýkrát som oslovila napríklad klaviristu Ľuboša Šrámečka a musím povedať, že na novom CD hrá úplne inak. Farbami, ktoré vytvára a spôsobom, akým hrá. A tiež Roberta Vizváriho na basgitare. Na Paľovi Berezovi je úžasné, ako na seba stále pracuje a napreduje. Všetci sme novým poňatím hudby nadšení.

■ Píšeš pre konkrétnu zostavu hudobníkov, alebo sa toto kryštalizuje až neskôr?

Niekedy áno. Na predošlom albume som pri-

pravovala party priamo pre Kornéla Fekete-Kovácsa, úžasného maďarského skladateľa, trubkára a aranžéra, ktorý vedie svoj bigband. K tvorbe nového albumu som pozvala aj jeho. Svojou hrou na trúbke vie vytvoriť magickú atmosféru. Ďalej na ňom budú účinkovať Martin Gašpar, Ajdži Sabo, Peter Konečný napísal text k dvom piesňam a po dlhšom čase som opäť oslovila aj huslistu Stana Palúcha, opernú speváčku Lindu Ballovú a speváka Petra Adamova, ktorí svoje party ešte len budú nahrávať. Teším sa, čím ma s odstupom času od našej poslednej spolupráce prekvapia oni. Hudba pre mňa nie je až tak o hráčskej virtuozite, ale viac o atmosfére.

■ Ako to myslíš?

Pri nahrávaní predošlého albumu *Chloe* boli niektoré skladby inšpirované divadelným predstavením s maskami *Silent Rhapsody*. Na rovnakom javisku, na akom sa odohrávalo predstavenie, sme nahrávali aj hudbu. Mala som pocit, že sa to od prvej noty vyvíja dobrým smerom. Ostatné dva albumy som komponovala ako suity, keď skladby vznikajú spájaním viacerých častí.

Študujem už piaty online kurz na Berklee College of Music. Každý týždeň dostaneme za úlohu vytvoriť hudbu ku krátkemu úseku filmu. Niekedy musíme vytvárať aj takzvanú fragmentovú hudbu, kde sa každých pár sekúnd menia aj hudobné nástroje a musíme reagovať na filmový obraz. Rozhodla som sa, že niektoré z takto vypracovaných úloh zaradím aj na nový album ako krátké predely medzi hlavnými skladbami.

■ Ako si dospela k myšlienke prihlásiť sa na online kurzy na Berklee?

Priviedol ma k tomu zámer venovať sa orchestrálnnej hudbe. Asi dvakrát sa mi stalo, že keď som komponovala hudbu k filmu, dostala som požiadavku na aranžmán pre orchester. To bolo pre mňa impulzom prihlásiť sa na tento kurz. Bolo to asi pred piatimi rokmi. Kurzy prebiehajú tak, že počas týždňa riešime úlohy na zadanú tému, píšeme cvičenia a študujeme predpísanú látku. V strede týždňa je konzultácia s vedúcim kurzu, vysvetľuje nejasnosti a ukazuje nám príklady. Po dvoch kurzoch orchestrácie som sa prihlásila na filmovú hudbu, kde som už mohla využívať získané vedomosti. V mojej hudbe hrajú veľmi dôležitú úlohu výrazné melódie. Pri komponovaní hudby k scénam sa tomu musím vyhýbať, aby vynikol filmový či divadelný dialóg a hudba ho iba podfarbovala. Prešli sme všeličím, cez pomalé drámy, love story, hudbu k hororu až k rýchlym a akčným scénam. Kurzy sú zostavené takým spôsobom, že keď sledujete všetky predpísané kroky, zrazu dostanete úlohu a napíšete hudbu, akú ste ani netušili, že dokázate napísať. Majú výbornú metodológiu.

■ Kedy si zložila prvú skladbu?

Myslím, že som mala päť rokov. Ale prvé skutočné zadanie na divadelnú hudbu som dosta-

la od Petra Scherhaufera z Divadla Husa na provázku, keď som mala asi trinásť. Nakoniec sa, žiaľ, neuskutočnilo. Nahrávala som vtedy hudbu ešte na široký pás, ktorý som vtedy mala doma. Myslím, že to bola hudba do hry *Strašidylka*, ktorú napísal Bolek Polívka.

■ **Bolo ti už v tomto veku jasné, že sa chceš venovať hudbe?**

Vedela som to od malička. Som vďačná, že ma rodičia primáli cvičiť na flaute aj na klavíri. Vedela som, že si tým počiatočným trápením musím prejsť.

■ **Každý autor má iný proces tvorby. Ako vyzerá tvoja?**

Najčastejšie začínam tvoriť pri klavíri, hudbu si nahrávam na telefón a potom ju prepisujem do počítača. Pri jazzových skladbách potom ďalej dotváram hudbu naživo spolu s hudobníkmi a rovno ju nahrávame. Ale napri-

sláčkovej sekcii neustálym pizzicatom. Trošku som si aj zaexperimentovala, napr. sólom pre tubu so sprievodom dlhých tónov na fagote, ktoré mierne prekvapilo i pobavilo celý orchester. Ďalším nástrojom, ktorý som s chuťou využila podľa vzoru amerických filmov, bola čelesta. Tieto party hral môj manžel Peter, ktorý je pre mňa veľkou pomocou aj z technickej stránky. Mnohokrát zastane úlohu, ktorú vo veľkej produkcii vykonávajú i viacerí profesionáli. A zároveň je aj mojím kritikom. Zo spevackej stránky som dala zabráť aj hercom, ktorí museli spievať troj- či štvorhlasné party s chromatickými postupmi. Nakoniec sme to však všetci úspešne zvládli. Milujem túto prácu s ľuďmi hlavne preto, ako to všetko oživia a vdýchnu do toho dušu.

■ **Ako a kde získavaš inšpiráciu?**

Niekedy sa mi stáva, že akonáhle dostanem zadanie, zaznejú mi v mysli aj prvé nápady.

■ **Pôvodne si študovala herectvo. Neriešila si niekedy dilemu, či sa venovať viac divadlu alebo hudbe?**

Keďže moji rodičia viedli divadlo Úsmev, prirodzene som sa pohybovala aj v divadelnom prostredí. A flautu som si na konzervatóriu pribrala až neskôr. Áno, niekedy som tú dilemu mala. Čo ma baví viac? Oboje. Stále sa to prelína a je to zatiaľ nerozhodné. V každom prípade ma divadlo inšpiruje aj hudobne. Potvrdzujú to aj poslucháči, hovoria o emóciách a obrazoch, ktoré v nich moja hudba vyvoláva.

■ **Dokážeš počúvať hudbu bez toho, aby si ju analyzovala? Len ako konzument?**

Niekedy to dokážem. Ale väčšinou neodolám pokušeniu. Pokiaľ ma na nej niečo vyruší, nedokážem to iba vychutnávať. Nie je to ľahké...



S. A. Kokošom a Symfonickým orchestrom Slovenského rozhlasu pri práci na hudbe k rozhlasovej hre *Potlesk*, r. 2020 (foto: P. Konečný)

klad pri filmovej hudbe niekedy odovzdávam hotový aranžmán ako export počítačových smplov, na čo treba mať naozaj kvalitnú databázu zvukov jednotlivých nástrojov. Samozrejme, vždy by som dala prednosť nahrávaniu so živým orchestrom, ale na to nie je vždy rozpočet. Nedávno sa mi však tento sen splnil a mala som možnosť nahrávať svoju hudbu so Symfonickým orchestrom Slovenského rozhlasu pod vedením Adriana Kokoša k rozhlasovej hre *Potlesk*. Bola to pre mňa veľká výzva a možnosť naučiť sa veľa z praktickej stránky: napríklad neunavovať členov

Vtedy si to okamžite nahrávam. Ale záleží to aj na období, v ktorom sa momentálne nachádzam. Napríklad album *Chloe* som tvorila v čase, keď som sa zaoberala mexickými legendami. Trávila som vtedy veľa času so svojím mexickým synovcom Victorom Marianom. Čítala som Carlosa Castanedu, veľa sme sa spolu túlili po lesoch, rozprával mi o čarodejníkoch, počúvala som Wagnera, spájalo sa mi to aj s divadlom. Všetky tieto temnejšie vplyvy sa premietať aj do mojej tvorby. Naproti tomu album *Sisa a Sivý holub* bol ovplyvnený ťažkým obdobím mojej choroby.

■ **Keď si na koncerte, kde nie je dokonalé ozvučenie, dokážeš sa nad to povzniesť?**

Toto mi dosť vadí. Asi radšej počúvam hudbu doma z nahrávky s dobrým zvukom, než by som ju počúvala na zle ozvučenom koncerte. Prekáža mi, keď som obklopená množstvom ľudí a prípadne sedím niekde v zadu. S Lindou Ballovou som raz absolvovala prenos z opery Richarda Wagnera v kine, kde nás bolo asi desať. Vtedy som sa do jeho hudby zamilovala. To bol pre mňa dokonalý zážitok – skvelý ob-
→ raz aj zvuk.

→ ■ **Kto sú tvoje najväčšie hudobné lásky okrem Wagnera?**

Šostakovič. Úplne. Minule som zažívala depresiu a uvažovala o tom, čo si pustím. Nakoniec som namiesto filmu zvolila Šostakovičovú operu *Lady Macbeth* a úplne sa mi uľavilo. Zrazu som sa cítila výborne!

■ **Je pre teba dôležité, ako verejnosť prijíma твою hudbu?**

Určite áno. Keď skladám, vtedy ešte nie. Ale už pri skúšaní sa snažím vyčítať z tváří hu-



Ukážka z nahrávacích aktivít S. Michalidesovej: *Chloe* (LP Studio, 2017), *Dream Rhapsody* (LP Studio, 2015) a *Velcí herci malým dětem 1* (Enigma, 2015)

dobníkov prvé reakcie. Ak sú pozitívne, ponechávam im voľnosť, nech sa ich kreativita rozbehne ako srna...

■ **Aký je tvoj pohľad na súčasnú situáciu v slovenskej kultúre?**

Vidím to zle. Našu hudbu počúva málo ľudí. Začína sa to už výchovou, ďalej ani nechcem pokračovať, pretože ma to frustruje!

■ **Hudobná výchova na školách sa považuje za oddychový predmet. Nemusíš sa príliš snažiť a prejdeš.**

Na hudobnú výchovu by sa mal klásť väčší dôraz! Napríklad by sa mi páčilo, keby na hudobnej výchove sedel v triede s deťmi jazzový trubkár, hral by sólo a deti by to po ňom opakovali. Videla som také video. Ale už keď som chodila na základnú školu, videla som, že spolužiaci nemali k hudbe vzťah. Asi by to nepomohlo. Začína sa to už v rodinách. Zatiaľ nemáme taký vzťah ku kultúre, ako majú napríklad v Nemecku. Na Slovensku je nás umelcov iba hrstka a to, ako štát v súčasnosti podporuje kultúru, hovorí za všetko. Trošku sa obávam, čo bude, keď sa pominie staršia generácia, ktorá ešte o kultúru dbá... Či bude pre koho tvoriť...

■ **Aký je tvoj postoj k využívaniu umelej inteligencie pri skladaní hudby?**

To mi ukazoval manžel Peter a musím povedať, že to znelo dosť dobre! Ako keby to zložil človek. Je to trošku až odstrašujúce...

Zatiaľ tieto technológie nepoužívam. Myslím, že k tvorbe treba pristupovať poctivo. Pre mňa je práca s orchestrom, ako keď ochutnáš tú najlepšiu čokoládu. Potom ti už nechutí lacná. Je to pre mňa až závislosť, doslova droga.

■ **Máš niekedy pocit, že ti inšpirácia chýba?**

Ale áno, stáva sa mi aj to. Najviac ma však inšpiruje, keď dostanem zákazku. Beriem to ako novú, vzrušujúcu výzvu. Teším sa na hudbu a mám rada jasne určené termíny dodania. Aj teraz by mi pomohlo mať určený termín na dokončenie albumu! Jemný nátlak, ten asi potrebujem...

■ **Ktoré dielo doteraz pre teba znamenalo najväčší stres možno práve kvôli termínu?**

V roku 2010 som si našla odkaz od Juraja Nvo-

tovala až do Nemecka vypočuť si ju v podaní členov Schmöpery vo Frankfurte. Priala som si to celé zažiť znovu!

■ **Tvoja ideálna denná rutina?**

Nemám rada rutinu. Frustrujú ma rovnaké dni. Niekedy pracujem hneď od rána, inokedy idem do lesa. Veľmi dôležité je pre mňa plávanie v jazere. Aj počas zimy plávam v neoprenovom obleku. Snažím sa ignorovať správy a všetko, čo sa deje okolo mňa. Vyrúša ma to. Preto sa aj veľmi teším, že mám doma štúdio a trávim tam čo najviac času. Snažím sa neustále tvoriť.

■ **... a plány?**

Mám naplánované dva ďalšie albumy. Jeden z nich bude so srbským akordeonistom Markom Kukobatom a cim-

tu: „Sisa, prosím ťa, zachráň ma!“ Vysvitlo, že ide o hudbu do predstavenia Novej scény *Zimná rozprávka*. Mala som na to mesiac.

To bola veľká výzva! Za mesiac nielen skomponovať, ale aj naskúšať hudbu so spevákmi-hercami. Niekedy sa mi zdá, že sa veľa času vyhradí na výrobu filmu či divadelnej hry a od skladateľa sa očakáva, že dodá hudbu lúsknutím prstov. Ale to si vyžaduje prečítanie scenára, prípravu, rozmýšľanie. Robiť rýchlo je stresujúce.

■ **Podľa čoho spoznáš dobrého hudobníka?**

Má byť remeselne dobrý, mal by mať dobrý rytmus a popritom musí byť aj niečím originálny. Celý jeho prejav je pre mňa zaujímavý, vzrušujúci. Nesmie to byť suché a musí mať dobrý cit pre hudbu. Za všetko asi hovorí výber hudobníkov v mojich projektoch.

■ **Cítiš potrebu dopĺňať svoju hudbu videoklipmi, alebo si myslíš, že by hudba mala byť svojbytná? Narážam na súčasné multimediálne trendy...**

Myslím si, že hudba by mala byť svojbytná a mala by hovoriť sama za seba. Keď k tomu pridávaš vizuálnu stránku, tak je to len bonus. Páči sa mi balet ako spojenie hudby a tanca. Nie som v zásade proti videoklipom a možno by som už aj ja mohla nejaký vytvoriť.

■ **Čo bolo zatiaľ tvojím najväčším skladateľským či hudobným zážitkom?**

Bola to opera *Lady Macbeth* v SND od Šostakoviča. Rozplakala som sa počas predstavenia a možno ešte tri dni to vo mne doznievalo. Celé spojenie príbehu zúfalej ženy a hudby ma zasiahlo tak, že som kvôli tomu znovu ces-

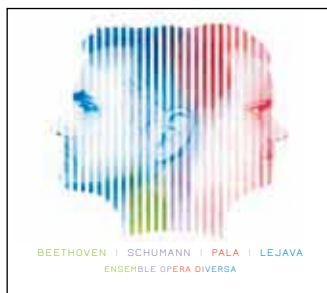
balistom Marcelom Comendantom. V tomto prípade by som však chcela hudbu posunúť trošku inde, než je typická balkánska hudba. Predstavujem si viac magickej rozprávkovosti, filmovosti či divadelnosti. A priala by som si, aby sa z tohto základu hudobníci tvorivo odrazili, podobne ako sa to podarilo s Benitom Gonzalezom – fascinuje ma, keď sa mi podarí hráčov dostať trošku mimo ich komfortnej zóny. Hudba musí byť „vzrušo“, inak ma nudí! ✕

Sisa MICHALIDESOVÁ (1983) na Konzervatóriu v Bratislave študovala herectvo a hru na flaute, v kompozícii sa vzdelávala súkromne u Andreja Šebana.

Ako flautistka účinkovala v najrôznejších skupinách od flamenca (Remedios) cez šansón (Szidi Tobias), folk (Exfónia), pop (Richard Müller), fusion (Chill Pill Andreja Šebana) až po jazz. Spolupracovala s hudobníkmi ako B. Gonzalez, J. Stivín, O. Rózsa, M. Jakabčic, J. Griglák, L. Šrámek, I. Bartošová, L. Kerata, P. Slivka, A. Bartošová, L. Priehradník či R. Opatovský. Nahrávala hudbu k filmu *Snečný štát* (2005) s Vladimírom Godárom.

S vlastnými zoskupeniami Sisa's Food, 3+1 a Expresie účinkovala na mnohých jazzových slovenských aj zahraničných festivaloch. Je autorkou hudby k viacerým filmom, rozprávkam a dokumentom. Venuje sa aj tvorbe pre deti – je členkou Divadla úsmev a autorkou hudby k detskému projektu *Velcí herci malým dětem*.

Nahrála 12 autorských CD, pričom za albumy *Dream Rhapsody* (2015) a *Chloe* (2017) získala ocenenie Esprit za najlepšiu jazzový album roka.



Beethoven, Schumann M. Paľa, M. Lejava Ensemble Opera Diversa Pavík Records 2020

Aktívna spolupráca Milana Paľu s vydavateľstvom Pavík Records v uplynulom roku priniesla okrem iného 2-CD s dvomi významnými dielami husľovej literatúry. Veľký podiel na jeho realizácii mal Marián Lejava, ktorý sa postaral nielen o aranžmány pre komorné obsadenie Ensemble Opera Diversa, ale aj o kadenciu v prvej časti Beethovenovho koncertu. Ludwig van Beethoven svoj jediný *Koncert pre husle D dur op. 61* písal v čase, keď bola väčšia časť jeho sluchu už nenávratne stratená. Dielo dokončil na poslednú chvíľu a premiéry hranej takmer z listu sa ujal Franz Clement. O pár mesiacov neskôr prepracoval husľovú verziu do klavírnej, no ani jedna z nich nenašla u vtedajších kritikov pochopenie. Po 38 rokoch v zabudnutí sa o oživenie koncertu zaslúžil mladý Joseph Joachim a zabezpečil mu významné miesto v husľovej tvorbe. Paľa s Lejavom prinášajú v koncerte nové momenty, ktoré nás vytrhnú zo zaužívaných stereotypov. Stotožnenie sa s ich interpretáciou klasicistického opusu je v tomto prípade vecou vkusu. Už prvá časť *Allegro* je viac ako *ma non troppo* a oproti obvyklej interpretácii pridávajú hlavní aktéri na jej dĺžke niekoľko minút. Po zdĺhavej orchestrálnej expozícii očakávaný nástup huslí priniesie nádych a ťah, čo je v prípade sólového nástroja hlavným dynamizujúcim a gradačným elementom celej časti. S beethovenovskou hĺbkou a klasicistickou ľahkosťou predvádza Paľa širokú dynamickú škálu od sústredeného pianissima až po energické fortissimo s prirodzene znejúcimi technickými pasážami. Autenticita

a aktuálnosť našej doby sú obsiahnuté v kadencii Mariána Lejavu, ktorý pretvoril pôvodné motívy do expresívnej až údernej podoby. Paľa ich vierohodne súvisle prepoil s kompozičným majstrovstvom skladateľa. Romantizujúce *Larghetto* s dialógom huslí a orchestra uvádza krátku štýlovú kadenciu Jeana Guilloua. Plynulým prechodom attacca nastúpi hravé *Rondo*, do ktorého vkladá Paľa svoju vlastnú kadenciu. Tu sa prejavuje výhoda interpreta, výborného improvizátora, ktorý je stotožnený s pôvodným podkladom, zžitý s osobitým autorovým štýlom a vytvorí síce súčasnú, ale konzekventnú kadenciu s brilantným záverom.

Dva týždne trvalo Robertovi Schumannovi skomponovať violončelový koncert, ktorého husľová verzia písaná pre Joachimima vznikla o tri roky neskôr. Skladateľ sa však ich premiér nedožil. Spočiatku bol *Koncert pre violončelo a mol op. 129 – verzia pre husle* prijímaný chladne, s nie priaznivými kritikami. Napriek tomu si nezadržateľným hudobným vývojom otvoril cestu do programu husľových virtuózov. Primerane rozsiahle dielo, označené ako *Konzertstück*, upozorňuje na jednotu materiálu, ako aj reminiscencie motívov na malých plochách. Prechody attacca sú vytvorené pregnantne, s akcentom na vnútorné diferencovanie a s modifikovaným tempovým plánom.

Paľa je nespochybniteľne majstrom farby, keď v jeho interpretácii intenzívne počuť najmä vyššie registre violončela. Od začiatku prvej časti *Nicht zu schnell* je s kantábilne vedenými obľukmi a dramatickými vrcholmi dominantný práve sólista a tento trend pretrváva v celom koncerte. Orchestrálne medzihry sú zvukovo síce plné, v samotnom sprievode však subtilnejšie. V časti *Langsam* si orchester drží funkciu sprievodcu, ktorý „secco“ zádržmi dopĺňa nosné postavenie huslí. Paľa pri gradačnom prechode do *Sehr lebhaft* preberá úlohu romantického hrdinu a s jemu vlastným sugestívnym prejavom dynamizuje orchester. Virtuózne interpretovaná pôvodná Schumannova kadencia, uvádzaná so sprievodom, je nepochybne vrcholom jedinečného koncertu.

Eva MIŠKOVIČOVÁ



George Frideric Handel Samson Chœur de Chambre de Namur Millenium Orchestra L. G. Alarcón Ricercar 2019

Medzi najimpozantnejšie Händelove sakrálné oratóriá patrí rozsahovo gigantické dielo *Samson* (1743) vychádzajúce z biblického príbehu *Knihy sudcov*, ktorý literárne spracoval John Milton v dráme *Samson Agonistes*. Vyše triapolhodinovú dĺžku oratória kedysi skrátil pre potreby nahrávania Nikolaus Harnoncourt a jeho verziu prevzal aj dirigent Leonardo García Alarcón ako východisko pre svoju nahrávku so zborom Chœur de Chambre de Namur a súborom Millenium Orchestra. Album pochádza zo živého predvedenia z júla 2018 na Festivale de Namur v Belgicku. Hoci kritici so skrátenou verziou oratória polemizujú, dvojdisková 150-minútová verzia pôsobí kompaktné a plynie v sviežom, no dôstojnom tempe.

Východiskovým bodom diela je situácia, v ktorej si v refaziách uväznený a oslepený izraelský obor Samson, sužovaný výčitkami svedomia, uvedomuje svoje zlyhanie, keď podľahol vzdom krásnej Filištinky Dalily, ktorá ho pripravila o silu ukrytú vo vlasoch. Samson prosí Boha o navrátenie sily na svoj záverečný atak proti nepriateľským Filištincom a pod stĺpmi zrúteného chrámu pochová seba i zástup nepriateľov. V kontexte Samsonovho oslepenia je zaujímavým fakt, že Milton drámu napísal ako úplne slepý a samotný Händel počas písania Samsonovej bolestnej árie *Total eclipse!* (Úplné zatmenie) začal taktiež strácať zrak.

Hoci je jadrom oratória emocionálna dráma a reflexia rozpolteného hrdinu smerujúceho od výčiek k očiste v podobe zúfaleho činu, viaceré súčasné produkcie aktualizujú Samsona ako „príbeh militantného siláka a samovražedného bojovníka z Gazy“. Najväčšia sila Händelovho diela nespočíva v hudobnom opise komplikovaných emocionálnych vzťahov Samsona

(Matthew Newlin) a Dalily (Klara Ek), ale v drsných slovných výbojoch a robusťnom „chlapáckom“ vystatovaní sa medzi Samsonom a filištínskym vodcom Haraphom, ktorého skvelo stvárnil basista Luigi di Donato. V ich hrubozrnnom preháňaní a depresívnej reflexii skleslého hrdinu možno so zapojením fantázie vnímať vzdialenú budúcnosť psychologizujúcich prvkov Brittenovej vokálnej estetiky.

Akýmsi alter egom pochmúrneho a patetického Samsona je jemná postava jeho priateľa Michu (vynikajúco stelesnený kontratenoristom Lawrencem Zazzom), ktorá síce do pôvodného biblického príbehu nepatrí, ale Händel jej tu venoval niekoľko svojich najkrajších árií (*Oh, mirror of our fickleness!*). Medzi najpôsobivejšie momenty patrí aj ária *With plaintive notes and am'rous moan* lamentujúcej Dalily s filištínskou ženou (skvelá Julie Roset), kde si vokalistky responzoriálne odpovedajú a zdobené vokály evokujú nádych blízko-východnej exotiky. Na ich línie nádherne nadväzujú vstupy farebne variabilného zboru, ktorý striedavo stváraňuje Izraelcov a Filištíncov. Oratórium *Samson* v zostave pod Alarcónovým vedením je úchvatným barokovým divadlom a brilantným stvárnením nadčasového príbehu o láske, zrade a vykúpení.

Peter KATINA



Cello Sonatas Beethoven, Schubert, Grieg P. Mucha, H. Muchová Diskant 2020

Mladý violončelista Pavol Mucha, ktorého poznáme i ako člena sláčikového kvarteta Mucha Quartet, sa v minulom roku predstavil v debutom sólovom albume s obsahom nie až tak často hrávaných violončelových sonát. Všetky tri diela jednoznačne patria medzi veľmi príťažlivé tituly violončelového repertoáru. *Sonáta a mol D 821 „Arpeggione“* z pera F. Schuberta je súčasne jedným z vrcholných skvostov romantického violončelového repertoáru. Sonáta

→ prekypuje melódiami, rôznymi záľudnosťami, nepríjemnými intervalovými skokmi a nárokmi na technickú virtuozitu. Schubert – to je ako neustály, technicky mimoriadne náročný pohyb na žeravom uhlí. Interpret sa neprestajne pohybuje vo vysokých polohách, hlavne na A strune. Na Slovensku nie je tak často hraná ako napr. sonáty Brahmsa, Beethovena, Brevala, Romberga, Debussyho či talianske sonáty (Marcello, Vivaldi, Boccherini). Dôvodom je zrejme technická náročnosť diela, a teda jeho prístupnosť len pre zdatných violončelistov.

Sme svedkami premyslenej hry P. Muchu, vhodne zvolených tempových prejavov a vysokej úrovne technického zvládnutia tohto čarovného diela. Privítal by som tu a tam trochu živšie tempá, ale je to skutočne pozoruhodná interpretácia. V prvej časti sonáty by bolo žiaduce, keby sólista v istých pasážach nepoužíval legato, ale jadrnejšie a virtuózne pôsobivejšie staccato. Existuje viacero úprav sólového partu (Peters, Schott, Bärenreiter) a je len na sólistovi, pre ktorú z nich sa rozhodne. V neposlednom rade si môže čo-to upraviť i sám. Spolahlivou partnerkou Muchovi pri klavíri je jeho manželka Hana Muchová. Jej spolupráca s violončelistom je veľmi citlivá, hoci v *Sonáte a mol op. 36 E. H. Griega* by bolo treba miestami krotiť intenzitu zvuku klavírneho krídla vo Dvorane VŠMU. Violončelo je predsa len slabší súper klavíra a v Griegoví nemusel byť klavír celkom otvorený. Mimochodom i toto je málo hraná sonáta, krásna, plná melódií. Zainteresovaný poslucháč okamžite spozná autora.

Posledným dielom na CD je Beethovenova *Sonáta op. 5 č. 2*, ktorá je mladým opusom génia, keď sa vo violončelovom parte ešte nepremiata skladateľova genialita tak ako neskôr. Viac tu dominuje klavírny part, napokon je to sonáta pre klavír a violončelo. Kvitujem s uznaním, že obaja interpreti sa priam vyžívajú v rytmickej bohatosti v prvej časti. Absolútne dodržanie rytmu, žiadne predčasné náhlenie sa dopredu, čo sa stáva veľmi často. Vychutnávajú si celkovú ponurú atmosféru úvodnej partie tejto zaujímavej sonáty. Klavír citlivo

dotvára hlas violončela a naopak. Je to príklad skvelého napätia, ktoré sa vytvára striktným dodržaním páuz. Aj pauza je predsa hudba! Vďaka kvalitnej zasvätenej interpretácii je album veľmi vítaným príspevkom na malom kultúrnom „trhu“ na Slovensku. Vďaka P. Muchovi, že sa odvážil načrieť do odkazu týchto diel, s ktorými sa popasoval nanajvyš sympaticky a na vysokej úrovni. Želám obom interpretom veľa podobných tvorivých činov a výborného CD šťastnú plavbu.

Juraj ALEXANDER



Ěriks Ešenvalds There Will Come Soft Rains Pacific Lutheran University Choir of the West dir. Richard Nance Signum Records 2020

V súčasnej artificialnej hudbe je už dve desaťročia prítomný aj lotyšský skladateľ Ěriks Ešenvalds (1977). Viani vyšiel vo vydavateľstve Signum Records album *There Will Come Soft Rains* zameraný na jeho zborové skladby prevažne *a cappella*, s doplnkovým použitím rôznych nástrojov. Autorkou textov takmer polovice zo 14 skladieb je americká poetka Sara Teasdaleová, ktorej literárna tvorba skladateľa výrazne formovala. CD nahral Pacific Lutheran University Choir of the West, pôsobiaci pod vedením Richarda Nancea v Tacome (USA).

Album, ktorého obsahom je výber skladateľovej zborovej tvorby, je nazvaný podľa úvodnej skladby, predstavujúcej oslavu prírody (jemného dažďa, spievajúcich vtákov) ako ostrého kontrastu vojny. Vstupné

polyfonické vedenie hlasov evokuje vlnenie sa pšeničných klasov vo vetre. Gradácia vrcholí veršami o ľudskej pomínutelnosti, záver je však konsonantný. *The New Moon* sa začína úderne, ku kulminácii napätia prispievajú aj stúpajúce glissandá. V nasledujúcich veršoch melódia stúpa až „k oblohe“, ktorú skladateľ tematizoval prostredníctvom zvončiek a vodou ladených pohárov. *Long Road* je zaujímavá predovšetkým čarovným intermezzom, v ktorom zborové brumendo dopĺňajú zvončeky, triangel a basová flauta. Vďaka úžasným speváckym výkonom (vyzdvihnime najmä melizmy vo vysokých polohách) patrí k najlepším skladbám albumu. *Rivers of Light* upúta použitím drumble na pozadí saamských ľudových piesní, ktoré sa striedajú s vokalizovanými prozaickými textami bádateľov, sledujúcich polárnu žiaru. V skladbe *Northern Lights* sa okrem vodou ladených pohárov objaví aj zvonkohra – mimoriadne magická kombinácia. Pokojnú oslavu detstva v skladbe *Only in Sleep* navodzujú pôvabné melizmy v sólistkinom parte. Silný estetický účinok zanechá *A Soldier's Mother's Lullaby*, zhudobnená na princípe kontrastu. Prvý diel tvorí existenciálny opis umierajúcich vojakov, druhý uspávanka vojakovej matky. Záverečný dvojminútový epilóg pôsobí katarzne.

Kým *Evening* predstavuje ešte nie celkom vykryštalizovaný kompozičný štýl, *Stars* je jeho vrcholným príkladom. Ešenvalds tu predstavuje svoje kompozičné majstrovstvo – bohatú harmóniu, priesračnú melódiu či použitie obľúbených vodou ladených pohárov. Na kvalite skladby nič nemení ani miestami prebytočné ritardando v interpretácii zboru. Sviežo pôsobí aj *In My Little Picture Frame*, adaptácia lotyšskej populárnej piesne *Mazā bilžu rāmītī*. Ďalšia úprava (tentoraz starej škótskej piesne) *My Luve is Like a Red, Red Rose* zaujme zborovými intermezzami s pridanou flautou, i keď v interpretácii univerzitného zboru sa z potenciálu skladby niečo stráca.

V Ešenvaldových zborových kompoziciách má text rovnako významné miesto ako hudba. Poézia Sary

Teasdaleovej a prírodné scenérie sú primárnou inšpiráciou autora, ktorú sa hudbou snaží znázorniť a umocniť. Vytvára symbiotické kompozície presiaknuté jednotou hudby a slova. Jednotou, ktorá je pre Ešenvaldsa principiálna.

Jozef HORVÁT



Sleepin' With The Lights On K. Lash, J. Grey Pavian Records, 2020

Netrvalo dlho a táto charizmatická slovenská dvojica sa stala dôležitým a výrazným elementom na domácej, ale aj zahraničnej hudobnej scéne. Minulý rok vydali svoj debutový album *Sleepin' With The Lights On*, ktorý okamžite chytil za srdce nemalú poslucháčsku základňu, a rozhodne sa nie je čomu diviť. Čo vlastne robí fúziu soulu a popu z dielne mladej speváčky a gitaristu takou podmanivou?

Ak by som mal pomenovať kľúčový atribút tohto hudobného diela, istotne by som siahol po slove vkus. Jeho veľká dávka totiž srší doslova z každého aspektu, počnając textom, končiac aranžmánmi a zvukom. Neinformovaný poslucháč by si určite netipol, že ide práve o debut dvoch mladých autorov, keďže ich kompozičný jazyk pôsobí mimoriadne vyzretým a uceleným dojmom. Kristín Lash (pseudonym Kristíny Mihaľovej) a Jakob Gray (pseudonym Jakuba Šedivého) presne vedia, čo chcú svetu povedať, a to nielen prostredníctvom hudby, ale aj slov. Piesne, ktoré sú okrem jednej výnimky v angličtine, rozhodne nemajú zakrytú neschopnosť napísať slovenský text. Ich obsah neostáva v rovine plytkých básní, dotýkajú sa širokej palety



„Život nie je o hľadaní našich hraníc,
život je o poznávaní našej
neobmedzenosti“

Herbie Hancock

tém vzťahov, hľadania či životných ciest, ktoré sa pretínajú, spájajú aj rozchádzajú. Texty zároveň vynikajú aj foneticky. Angličtina je v Kristininom podaní veľmi prirodzená a nenásilná, rovnako však nadchne aj slovenská pieseň *Čakám*, ktorá sa po prvom vypočutí stala mojou srdcovkou, spolu s úvodnou piesňou *Sleepin' With The Lights On*. Nielen texty, ale aj samotné melódie pôsobia veľmi podmanivo.

Táto hudba sprostredkúva svojou intímnu hĺbkou poslucháčovi intenzívny dotyk s vlastnou emocionalitou, balansuje na hrane citlivo dávkovaného príjemného sentimentu, neuchopiteľného transcendentálneho a priam až návykového pokoja. Naviguje poslucháča nazrieť do svojho vlastného vnútra s ohromujúcimi dávkami invencie a pravdivosti. Lahkosť bytia, meditatívny stav, to všetko sú termíny dokonalo vystihujúce rozpoloženie a procesy odohrávajúce sa v človeku po jeho vypočutí. Kľúč alebo náznaky vnášania akýchkoľvek elementov nasilu do tejto hudby by sme hľadali márne. Kristin demonštruje svoju interpretačnú vyspelosť aj bez potreby samoučelnej exhibície, prirodzene, nežne, s výnimočnou kontrolou nad vlastným hlasom. Jakob s gitarou vkusne a umne dotvára celok, nevytíča ani nezaničká, udržiava pulz a pohyb. Dvojica v každej skladbe dokáže prekypieť niečím malým, no podstatným. Vďaka ich zmyslu pre detail a poctivému prístupu k tvorbe, či už ide o malé vybočenie v harmónii, prekypivé vyúsťenie formy, nástup ďalších vokálov na neočakávaných miestach, alebo implementácii prvkov z iných žánrov bez hrozby akéhokoľvek eklecticismu.

O kvalite tohto albumu objektívne svedčí aj čerstvo získané ocenenie Radio_Head Awards v kategórii Debut roka 2020. Na záver možno už len podotknúť, že pokiaľ niekto na začiatku ohŕňal nos nad zahraničnými pseudonymami Kristin a Jakob, po vypočutí albumu bude zrejme musieť svoj postoj prehodnotiť. Ich hudba si totiž skutočne zaslúži takú pozornosť, že Slovensko jej s najväčšou pravdepodobnosťou bude čoskoro primáľe.

Erik KADLÍČEK



11 PODOB LÁSKY Marian Friedl Indies Scope 2020

Album patrí k tým, pri ktorých sa nežiada hodnotiť primárne jeho interpretačnú úroveň, ale ponoriť sa do obsahu celku a zamyslieť sa nad jeho posolstvom. Pri počúvaní sa totiž dostavuje súznenie s bazálnymi pocitmi človeka, ktorý prirodzene cíti a intenzívne prežíva. Autorom albumu je moravský multiinstrumentalista, spevák a skladateľ Marian Friedl a je venovaný Jitke Šuranskej, mladej a nevšedným talentom obdarenej huslistke a speváčke, ktorá odišla z tohto sveta predčasne. Táto dedikácia by mohla fungovať ako emočná skrat-

ka k hodnoteniu umeleckého projektu. Opak je však pravdou. Jeho hudobný svet je bohatý, plnokrvný a naplnený zrelosťou umelca, ktorý siaha po inšpirácii tak hlboko, že sa dotýka koreňov. Koreňov ľudského rodu, človečenskej túžby, vnútornej sily i podstaty univerzálnej hudobnej výrazovosti. Napojenie sa na ne mu prináša slobodu vo vlastnom rašení hudobných svetov, žánrov a štýlovo pestrom a farebnom, a teda slobodnom a úprimnom, pretože nie štýlová čistota, ale výrazová spontánnosť sú preňho prvoradými.

Album tvorí 16 skladieb – úpravy ľudových piesní a autorskú tvorbu. Leitmotívom je téma lásky, ktorá nie je prezentovaná iba ako čistý cit, lež ako metafyzická a deštruktívna sila.

Počet účinkujúcich je úctyhodný – 30 interpretov. Ide o členov ansámbľu Beránci a vlci, ktorí participovali na rovnomennom hudobnom albume spolu s jazzovými hudobníkmi Rostislavom Husom, Martinom Kocianom, Michalom Wierzoňom, so Ženským zborom z Kudlovíc, Jitka Šuranská Triom a zoskupením RukyNaDudy. Album *Beránci a vlci* získal ocenenie Anděl 2017 v kategórii folk. Všetci hudobníci sa stali základom projektu *11 PODOB LÁSKY* a Friedl k tvorbe prizval ešte Sabrinu Pasičnykovú, Petru Jelénkovú, Elišku Smetkovú, Pavla Motyku a Vojtěcha Drneka. Príznačnou črtou spracovania je archaizmus snúbiaci sa so súčasnými podobami jazzu i umelej piesne. Zabudnuté nápevy z mikroregiónov karpatského oblúka i nástroje starých dôb (pišťaly, malý cimbal, kobza, gajdy, trúba, okarina) sa

objavujú v spojení s interpretačnou virtuositou hráčov na bajane, saxofóne, elektrickej gitare, kontrabase, perkusiách.

Popri uplatnení tradičných folklórnych postupov ožívajú i odkazy na antický chór, stredoveké nápevy, orientálnu ornamentiku, polyfóniu, operný recitativ, romancu, šansón. Výrazným prvkom je postupné zahusťovanie hudobnej štruktúry, ktoré je prítomné hlavne v textoch s epickou príbehovosťou stupňujúcou dramatický vývoj deja. Pestrá je i funkčnosť typov hudby – úspávanka, modlitba, vojenský pochod, tanec. Charakteristickou črtou albumu je aj jazyková šťavnatosť, prezentované sú nárečové špecifiká moravských oblastí i česko-poľského pohraničia, dve balady Rusínov či úryvok Šalamúnovej *Piesne piesní*.

Strohé názvy skladieb akoby sledovali zámer naznačovať odpovede na otázky: Aká láska býva? (*Jediná, Šílená, Daleká, Vražedná, Zbojnická*). Kto je objektom alebo prekážkou lásky? [*Myla (Milá), Turek, Sokol, Šablíčka, Ta naše, Hameryka (Amerika), Pošta*]. Záverečná ľúbostná pieseň zo Slovácka *Kdybych byla* je spomienková. Ide o živú nahrávku z koncertu, ktorý sa uskutočnil na Folkových prázdninách v Námestí nad Oslavou v r. 2018. Patrí interpretke, ktorá stála spolu s Marianom Friedlom pri zrode myšlienky vytvoriť album venovaný rôznym podobám lásky – Jitke Šuranskej. Huslistke s iskrivým hlasom, interpretačnou presvedčivosťou i náklazlivým temperamentom prejavu, ktorými si získavala srdcia tisícov poslucháčov.

Tatiana PIRNÍKOVÁ



11. jún

GALAKONCERT

majstrov saxofónu
Zrkadlová sieň
Primaciálneho paláca, 19:00 hod.

Andreas van ZOELLEN (NL)
Philippe PORTEJOIE (FR)
Lev PUPIS (SI)
Kateřina PAVLÍKOVÁ (CZ)
Markus HOLZER (AT)
Ladislav FANČOVIČ (SK)

13. jún

SAXOPHOBIA ORCHESTRA

Koncert saxofónového orchestra
Slovenský rozhlas
18:00 hod.

Dirigent: Marián LEJAVA (SK)
Bicie nástroje: Kiril STOYANOV (BG)

Vstupenky v sieti Ticketportal

V prípade nemožnosti konania podujatia s verejnosťou, budú koncerty vysielané online
Aktuálne info na:

[f Saxophobia Bratislava](#)

Záštitu nad podujatím prevzal primátor mesta Bratislavy Matúš Vallo

SAXOPHOBIA Bratislava 2021

Hlavný partner

u. fond na podporu umenia

Bratislavský kraj

rakúske kultúrne fórum

hudebné centrum

2019-2021

RADIO DEVIN

rtv hudobný svet

CITYLIFE SK in.ba

Nokturna



P. Macho (foto: J. Hojstríčová)

Palo Macho s Petrom Machajdíkom



P. Machajdík (foto: archív)

■ V rozhovore s vami som čítal, že netvoríte duchovnú hudbu, ale hľadáte zmysel existencie.

Hľadanie zmyslu existencie sa prelína v celej mojej tvorbe, aj v tej výtvarnej. A to napriek tomu, že neviem, či to dáva zmysel.

■ Čo vás toto hľadanie naučilo?

Tvorba sa stala čirejšou, jasnejšou, zrozumiteľnejšou aj mne samému. Oslobodenou od póz a túžob byť „in“. Pochopil som, že hľadanie sa nekončí nájdením hľadaného, ale objavením iného, nového, neočakávaného. Hľadám preto, aby som našiel to, čo nepoznám a nehľadám.



P. Machajdík: GEO, kombinovaná technika (2017)

■ Zaujal ma cyklus Grafické partitúry. Čo pre vás tieto dialógy so skladateľmi znamenali?

Počas vysokoškolského štúdia, ktoré nemalo nič spoločné ani s hudbou, ani s výtvarným umením, ma zaujala experimentálna hudba. V prvotínach som sa snažil vyjadrovať nekonvenčne. Vďaka záujmu o elektroakustickú hudbu som objavil grafické partitúry. Obdivoval som Johna Cagea, Karlheinz Stockhausena, Bogusława Schaeffera a Anestisa Logothetisa, ktorých partitúry boli vizuálnymi skvostmi. Cyklus mojich dialógov so skladateľmi, akými sú už spomínaný Stockhausen alebo Arvo Pärt či Steve Reich, bol nutkaním dotvoriť časť našej vzájomnej korešpondencie vizuálnymi a zvukovými kolážami, mixujúcimi ich tvorbu s mojou.

■ Kam by ste v tejto súvislosti zaradili Milana Adamčiaka?

Milana Adamčiaka som spoznal o niečo ne-

skôr, v čase, keď som už bol nasiaknutý experimentálnou hudbou. Dlhoročná spolupráca s ním však bola jednoznačným obohatením môjho vnímania čohokoľvek a rozšírením poznania možností tvorby a interpretácie umenia. Veľmi blízkymi sme sa stali najmä v posledných rokoch jeho života, keď vôbec nemal chuť byť stredobodom pozornosti niektorých umeleckých kruhov a hľadal z nich únik.

■ Pociťujete intimitu pri kresbe? Odvôlávam sa na váš projekt z roku 1994 *Intímna hudba*...

Nie vždy a nie silno. Pravdepodobne to vyplýva z faktu, že sa nepovažujem za výtvarníka

a na výtvarné práce sa nijako nepripravujem. Vznikajú celkom neočakávané a ich realizácia trvá dosť krátko na to, aby som si pritom uvedomoval intimitu, čím však nevylučujem, že ona tam niekde aj tak je.

Projekt *Intímna hudba* (*Intime Musik*) vznikol pre berlínsky hudobný festival Inventionen a tamojšiu Akademie der Künste v období, keď som čerstvo žijúc v Berlíne pociťoval množstvo elementárnych vecí dosť intímne. Po rokoch mi pripadá

všetko, čo som vtedy zažíval, príliš triviálne. O intímnej kresbe predstavu nemám. Slovo „intímna“ som vo svojom projekte použil na expresiu tlmočenia svojich vnemov prostredníctvom hudby.

■ Sú obdobia, keď vám vyhovuje viac konkrétna technika alebo techniku určuje téma?

Techniky som nikdy neštudoval a, žiaľ, o nich skoro nič neviem. Pri pohľade na obrazy starých majstrov alebo mojich obľúbencov dnešnej doby sa málokedy kochám technikou. Pri modernom umení sa však o techniky a témy trochu zaujímam, napríklad u A. Kiefera, G. Richtera, J. Pollocka či Cy Twomblyho. Moje vizuálne práce sú plné spontánneho použitia techník, ktoré mi v danom momente potreby vyjadriť sa napadnú a korešpondujú s mojimi pocitmi. Tému mojej práce nepoznajú, a ak áno, tak podvedome.

■ Vaše kresby, maľby a printy sú abstraktné. Čo umožňuje nefiguratívnosť?

Nikdy nemám potrebu maľovať niečo konkrétne. Osoby, predmety či prírodu vizuálne stvárniť nedokážem. Podobne pracujem aj s hudbou. Samá abstrakcia, vnorená do vlastného tajomna.

■ Pracujete v rýchlych záznamoch? Skiciach?

V skiciach nie. Všetko vzniká spontánne, periodicky, každých pár rokov. Výtvarnú tvorbu považujem za únik od iných činností. Vnímam ju ako paralelu k hudbe, k inakším vyjadreniam toho istého, čo ľudia poznajú z mojich koncertov či nahrávok. Možno sú moje hudobné kompozície a obrazy svojím obsahom od seba veľmi vzdialené. Nedokážem si to však riadne uvedomiť, pretože im nerozumiem a v oboch odboroch som amatér večne hľadajúci možnosti sebayjadrenia.

■ Viete si predstaviť, že by sa vaša hudba s vašou maľbou/kresbou prepojili do jedného projektu?

Tieto ambície zatiaľ nemám. Skôr nenásilne vyčkávam, až si takúto možnosť všimne niekto iný a napadne mu, že by realizácia takehoto projektu mohla byť zaujímavá. Musím sa však priznať, že niektoré z mojich výtvarných prác sú súčasťou živých uvedení mojej hudby a nachádzajú sa tiež na úvodných stranách mojich partitúr. Isté prepojenie tam teda je, len sa ho snažím anonymne udržiavať v „intímnej“ rovine. ✕

Skladateľ **Peter MACHAJDÍK** sa v 80. rokoch zviditeľnil ako člen avantgardných zoskupení Transmusic comp., Spoločnosť pre nekonvenčnú hudbu – SNEH (v spolupráci s M. Adamčikom a M. Murinom) či Vitebsk Broken (s M. Burlasom). V 90. rokoch sa jeho poetika transformovala smerom ku komponovanej hudbe v tradičnejšom zvukovom dizajne. Jeho diela zazneli na významných zahraničných pódioch a festivaloch (napr. Höränge vo Viedni, Young Euro Classic v Berlíne, Nuovi Spazi Musicali v Ríme, Early Music Festival v Bostone, Epoché, Večery Novej hudby a Melos-Étos v Bratislave, Inventionen v Berlíne, Musica Nova v Sofii či Festival de Jazz et Musiques d'Aujourd'hui v Mulhouse), v interpretácii renomovaných domácich i zahraničných interpretov (Elina Mustonen, Guido Arbonelli, David Moss, Jon Anderson, Boris Lenko, Milan Paľa, Jozef Lupták, Enikő Ginzery, Mayuko Kida, Eugen Prochác, Piet Van Bockstal, Slovenský komorný orchester, Štátna filharmónia Košice, Janáčkova filharmonie Ostrava, Quasars Ensemble...). Aktívny je aj v oblasti sound artu a filmovej hudby. Výtvarnej tvorbe sa venuje s prestávkami od vysokoškolských štúdií. Žije a pracuje v Berlíne a v Bratislave.

March 26, '96

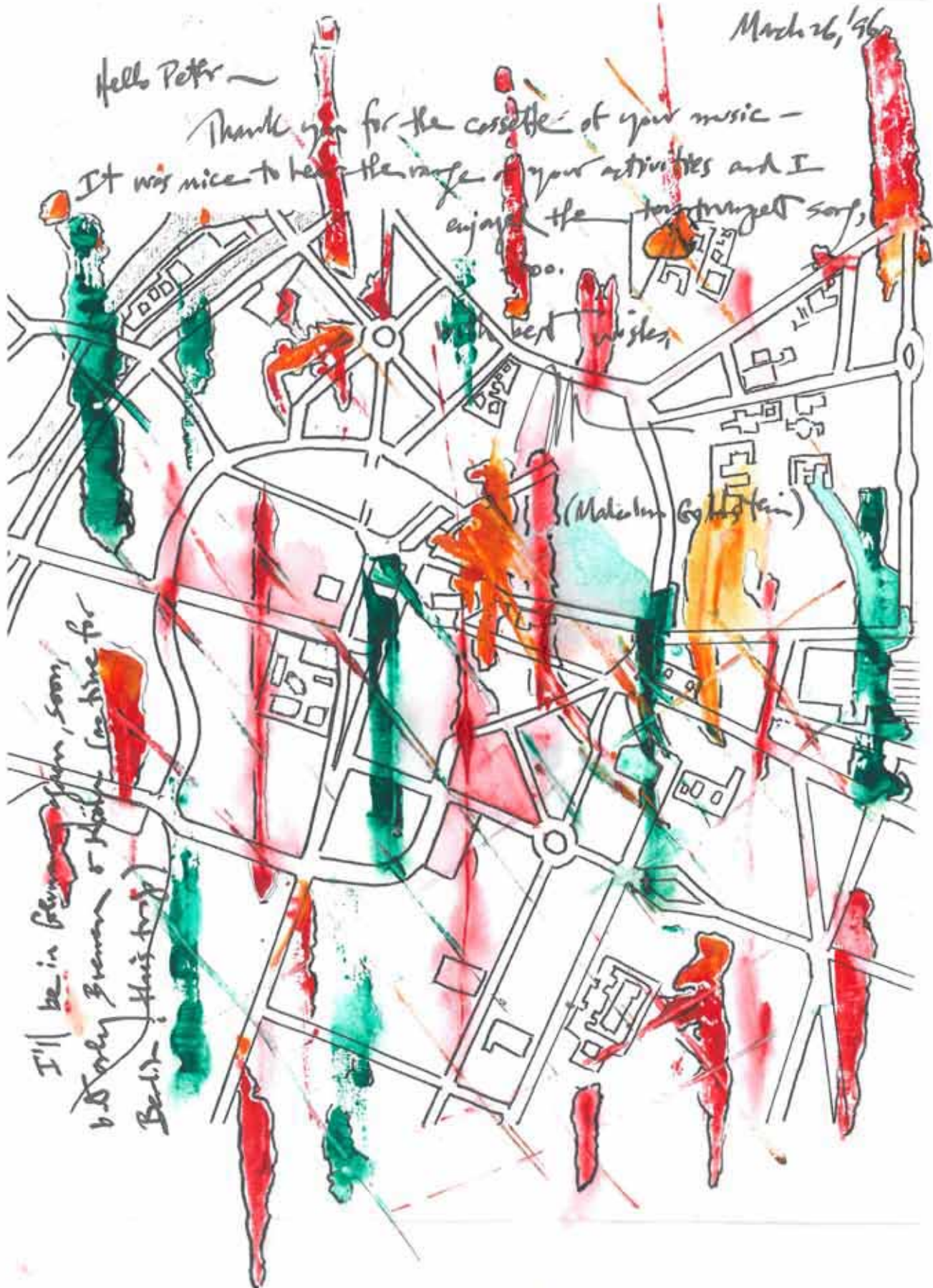
Hello Peter ~

Thank you for the cassette of your music -
It was nice to hear the range of your activities and I
enjoyed the ~~longest~~ song,

with best wishes

(Malcolm Goldstein)

I'll be in ~~Germany~~ again, soon,
with Bryan & Helen (see time for
Berlin - this trip)



SLOVENSKÁ FILHARMÓNIA

Sledujte naše koncerty na stream.filharmonia.sk.

www.filharmonia.sk #Slovak Philharmonic

foto: Anton Sládek

72. koncertná sezóna
2020/2021

