



# hudobný život

ROČNÍK LIII

6

2021

2,50 €

hudobné  **entrum**  
MUSIC CENTRE SLOVAKIA

**Koncerty:** P. Breiner a S. Lamsma v Slovenskej filharmónii / **Spomíname:** S. Burlasová,  
J. Podprocký, Ch. Ludwig... / **Na chate:** D. Salontay / **Analýza:** Schubertova Veľká symfónia C dur



## DANIEL RAISKIN

O hudbe a spoločnosti

Predpredaj vstupeniek: [www.ticketportal.sk](http://www.ticketportal.sk)  
Hotel Gino Park Palace Orlové: +421 42 4459 600  
Dom kultúry Bytča: +421 41 5932 486  
Château Gbelany: +421 41 4204 141  
a hodinu pred koncertom v mieste jeho konania  
[www.hc.sk](http://www.hc.sk)



## Medzinárodný hudobný festival Pro musica nostra Thursoviensi

III. ročník

**13. 6. 2021 | nedeľa | 18:00**

### RAJEC

Rímsko-katolícky kostol  
sv. Ladislava

**14. 6. 2021 | pondelok | 18:00**

### KYSUCKÉ NOVÉ MESTO

Rímsko-katolícky kostol  
Nepoškvrnenia Panny Márie

**15. 6. 2021 | utorok | 18:00**

### ORLOVÉ

Kaštieľ, Kaplnka  
sv. Jána Nepomuckého

**16. 6. 2021 | streda | 18:00**

### BYTČA

Židovská synagóga

**17. 6. 2021 | štvrtok | 18:00**

### ŽILINA-TRNOVÉ

Rímsko-katolícky kostol  
sv. Juraja

**18. 6. 2021 | piatok | 18:00**

### KOTEŠOVÁ

Nádvorie Gotickej kúrie

**19. 6. 2021 | sobota | 19:00**

### ČADCA

Rímsko-katolícky kostol  
sv. Bartolomeja

**20. 6. 2021 | nedeľa | 18:00**

### GBELANY

Château

#### ORGANIZÁTORI



#### S FINANČNÝM PRÍSPEVKOM



#### PARTNER



#### MEDIÁLNI PARTNERI



Predpredaj vstupeniek: [www.ticketportal.sk](http://www.ticketportal.sk)  
Fričovce: +421 51 791 10 67 / Fintice: +421 948 473 978  
Hermanovce: +421 910 850 214 / Petrovany: +421 907 465 545  
a hodinu pred koncertom v mieste jeho konania  
[www.hc.sk](http://www.hc.sk)



## Medzinárodný hudobný festival Pro musica nostra Sarossiensi

III. ročník

**17. 6. 2021 | štvrtok | 18:00**

### PREŠOV

Židovská synagóga

**18. 6. 2021 | piatok | 18:00**

### HERMANOVCE

Péchy Castle

**19. 6. 2021 | sobota | 18:00**

### BREŽANY

Grécko-katolícky kostol  
sv. Lukáša

**20. 6. 2021 | nedeľa | 18:00**

### FINTICE

Dessewffyovská sýpka

**21. 6. 2021 | pondelok | 18:00**

### PETROVANY

Barokovo-klasicistický  
kaštieľ

**22. 6. 2021 | utorok | 18:00**

### FRIČOVCE

Renesančný kaštieľ

**23. 6. 2021 | streda | 18:00**

### HANUŠOVCE

### NAD TOPLŤOU

Veľký kaštieľ

#### ORGANIZÁTORI



#### S FINANČNÝM PRÍSPEVKOM



#### PARTNERI PODUJATIA



#### MEDIÁLNI PARTNERI





## Editorial

Možno ste si všimli, ako sa na koncertné pódia dostali prvky pantomimického divadla. Na pódium prišiel interpret, dirigent a poklonili sa. Akože. Lebo veď nebolo komu. Po koncerte dirigent vyzdvihol známymi gestami výkony členov orchestra, uznalivo pokynul smerom k sólistovi, zatlieskal. Vďačný pohľad do neznáma, teda pardon – do kamery. Poklona a odchod z javiska, zotrúvajúť v role. Bezkontaktné, online, dištančne. S vedomím diváka v predstave. Dúfajúc a veriac v neho... Vyžadovalo to dávku herectva, keďže sa zatiaľ nikto nepodujal do koncertných sál nainštalovať makety divákov alebo monitory s výjavmi platiacich divákov, sledujúcich „predstavenie“ doma, tak ako v bohatšom športovom svete. (Alebo?) Spojenie sa však obnovilo, pódiová kultúra a komunikácia sa vracajú k normálnej funkcii, v hľadiskách máme živých ľudí.

V priamom prenose, naživo, už priam na dotyk môžeme postupne sledovať výsledky neriadeneho kultúrno-sociálneho experimentu masového vyhľadovania. Bude návrat k zdrojom euforický, s prvkami obžerstva a následného vytriezvenia? Bude mať pozitívny vplyv na náš vzťah k tejto potrave? Bude chlebom každodenným? Zákuskom? Alebo skôr vitamínovým preparátom, ktorého dostupnosť a konzumácia sú spojené s uvedomelosťou a iným dostatkom?

Dirigent Daniel Raiskin, v Slovenskej filharmónii nový aj známy, fascinujúco rozpráva o dvoch pohľadoch na svet vysokého umenia a nevyhnutnosti postupného prelínania elitárskej európskej optiky s americkým „komunitným“ systémom, ktorý vyživuje energia „zdola“. Pandemické zastavenie uzamklo na čas ruky, ale azda uvoľnilo myseľ. Uvidíme...

Andrea SEREČINOVÁ

### Riaditeľ Štátneho komorného orchestra Žilina vypisuje konkurz na plný pracovný úväzok na miesto:

#### 1. hobojský s povinnosťou hrať 2. hobojský

s nástupnou mzdou od 1.200,- €

(podľa dĺžky odbornej praxe)

Konkurz sa uskutoční v sále Domu umenia Fatra v Žiline

**v utorok 21. septembra 2021 o 13.00 hod.**

Podmienky na [www.skozilina.sk](http://www.skozilina.sk)

**Uzávierka prihlášok: 17. 9. 2021**

[petra.kovacovska@skozilina.sk](mailto:petra.kovacovska@skozilina.sk), [elena.filippi@skozilina.sk](mailto:elena.filippi@skozilina.sk)



P. Breiner v SF na jednom z prvých koncertov s publikom (foto: A. Trizuljak)

## Obsah

### Miniprofil

2 **Stanislav Masaryk** J. Kubandová

### Koncerty

4 **Breiner Goes Organic** A. Serečinová

5 **Simone Lamsma prvýkrát na Slovensku** R. Kolář

6 **SOSR – ŠKO...** J. Sixta známy – neznámy L. Dohnalová, R. Kolář

### Zahraničie

8 **G. Beňačková získala Cenu A. Dvořáka – Hvězdy v České filharmonii** M. Jůzová

10 **„Opera opier“ zo zákulisia** D. Ševčík

### Hudobné divadlo

11 **Donizettiho vzácna lyrická tragédia konečne aj na slovenskom javisku** R. Bayer

12 **Primadona mezzosoprán (Ch. Ludwig)** R. Bayer

### Rozhovor

14 **„Naša práca musí mať predovšetkým zmysel“ (D. Raiskin)**

A. Serečinová

### Spomíname

18 **Za Soňou Burlasovou** T. Zachar Podolinská

20 **Agnesa Čuchranová – Bartolomej Buráš** J. Bukovinská

### Z organového kokpitu

21 **Čas, ktorý nám patrí** M. Melcová

### Osobnosť

22 **Jozef Podprocký** J. Zelenková, J. Hatrik, M. Melcová, J. Bukovinská

### Analýza

26 **F. Schubert: Veľká symfónia C dur** T. Horkay

### História

28 **Kanadské intermezzo svetobežníka W. Kaufmanna** A. Schindler

### Na chate

32 **Ján Klíma a Daniel Salontay**

### Jazz

34 **Priekopníci jazzového kontrabasu: B. Johnson a S. Brown** P. Kušík

37 **Emília Došeková** M. Jurčo

### Recenzie

38

Mesačník **Hudobný život**/jún 2021 vychádza z **Hudobnom centre**, Michalská 10, 815 36 Bratislava, IČO 00 164 836

Zapísané v zozname periodických tlače MK SR pod ev. číslom EV 3605/09

**Redakcia:** Šéfredaktorka: Andrea Serečinová (kontakt: [andrea.serecinova@hc.sk](mailto:andrea.serecinova@hc.sk), +421 220470420, 0905 643926), redaktori: Robert Kolář ([robert.kolar@hc.sk](mailto:robert.kolar@hc.sk)), Jana Dekánková ([jana.dekankova@hc.sk](mailto:jana.dekankova@hc.sk)). Externá redakčná spolupráca: Robert Bayer ([robert.bayer@hc.sk](mailto:robert.bayer@hc.sk))

**Jazykové redaktorky:** Zuzana Studená, Eva Planková

**Výtvarná spolupráca:** Róbert Szegény

**Distribúcia a marketing:** Patrik Sabo (tel: +421 220470460, fax: +421 220470421, [distribucia@hc.sk](mailto:distribucia@hc.sk)) • **Adresa redakcie:** Michalská 10, 815 36 Bratislava 1, [www.hc.sk/hudobny-zivot/](http://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 distribútori • **Objednávky na predplatné** prijíma každá pošta a doručovateľ Slovenskej pošty, alebo e-mail: [predplatne@slposta.sk](mailto:predplatne@slposta.sk) • **Objednávky do zahraničia** vybavuje Slovenská pošta, a.s., Stredisko predplatného tlače, Uzbecká 4, P.O.BOX 164, 820 14 Bratislava 214, e-mail: [zahrancna.tlac@slposta.sk](mailto:zahrancna.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:** D. Raiskin (koláž: R. Szegény, s použitím fotografií J. Lukáša) • Názory a postoje vyjadrené v uverejnených textoch nie sú stanoviskom redakcie. Redakcia si vyhradzuje právo redakčne upravovať a krátiť objednané i neobjednané rukopisy. Texty akceptujeme len v elektronickej podobe. • Vyhľadávať v dátach uverejnených v tomto čísle môžete na adrese [www.siac.sk](http://www.siac.sk)

### ■ Pochádzaš z hudobníckej rodiny. Asi si nemal veľmi na výber...

Otec hrá na trúbke a mama na klarinete, takže hudba bola v mojom okolí prítomná od malička. Mám fotku, na ktorej už ako dvojročný pózujem s trúbkou (*smiech*). Neskôr, samozrejme, prišlo obdobie, kedy by som sa bol najradšej venoval niečomu úplne inému. Vtedy ma rodičia museli do cvičenia trochu nútiť a na výber som veľmi nemal (*smiech*). Po čase som však pochopil, že nič iné mi asi lepšie nepôjde, a prirodzene som pri hudbe zostal.

### ■ Počas štúdia si absolvoval niekoľko medzinárodných súťaží. O fenoméne súťaží sa veľa polemizuje – aký to malo pre teba význam z hľadiska kariéry?

Súťaže sú pre hudobníka akýmsi umelo vytvoreným prostredím, s ktorým sa už neskôr v praxi nikdy nestretne, pretože takmer nikdy nie je nútený zvládnuť také množstvo repertoáru za taký krátky čas. Súťaž som nikdy nevnímal ani ako katapult, ale to je možno preto, že súťaže, ktoré som vyhral, ma nikdy nikam „nevystrelili“. Pre mňa to bol spôsob, ako sa donútiť viac cvičiť, naučiť sa nový repertoár a niekam sa posunúť – samotná súťaž bola už len završením tejto snahy. Samozrejme, že som chcel aj vyhrať, ale najdôležitejšiu časť mojej motivácie tvorilo vždy cvičenie a štúdium nových skladieb.

### ■ Spolupracoval si takmer so všetkými orchestrami na Slovensku i v Českej republike. Je Česká filharmonia splneným snom?

Hrať v Českej filharmonii je výborná príležitosť, cenná skúsenosť a do určitej miery aj prestíž. Okrem toho mám veľké šťastie na súčasného šéfdirigenta, Semjona Byčkova, ktorý je mimoriadne inšpiratívnou osobnosťou. S orchestrom som v minulosti viackrát hosťoval ako jeho člen a dvakrát aj ako sólista – pod taktovkou Tomáša Netopila a už spomínaného Semjona Byčkova. Vďaka tomu som minulý rok na konkurze na pozíciu prvej trúbky automaticky



(foto: P. Hajská)

## Stanislav Masaryk

\*1993

### trúbka

#### Štúdium:

2006–2013 Konzervatórium v Bratislave (M. Janoš)

2013–2018 Vysoká škola múzických umení v Bratislave (R. Suchan)

#### Súťaže a ocenenia:

ARD Mníchov (2019) – 2. kolo, Medzinárodná súťaž „Žestě Brno“ – 1. cena a Absolútny víťaz (2017), Yamaha Scholarship Award (2015), Súťaž študentov slovenských konzervatórií – 1. miesto (2012, Košice) a 2. miesto (2009, Banská Bystrica)

#### Koncertná činnosť:

Ako sólista sa predstavil s Českou filharmoniou, so Slovenskou filharmoniou, Symfonickým orchestrom Slovenského rozhlasu, Slovenským komorným orchestrom, Štátnou filharmoniou Košice, orchestrom Cappella Istropolitana, ŠKO Žilina, Symfonickým orchestrom VŠMU v Bratislave, Slovenským mládežníckym orchestrom a ďalšími.

Pôsobil ako člen orchestra Národného divadla v Prahe (2017–2018), orchestra Opery Slovenského národného divadla (2012–2019 s prestávkami), Symfonického orchestra Slovenského rozhlasu (2012–2015) a Bratislava Hot Serenaders (od 2009); hosťoval v Slovenskej filharmonii a v zoskupeniach Five Gentlemen a Fats Jazz Band.

Od septembra 2020 je členom Českej filharmonie (1. trúbka).

#### Nahrávky:

J. N. Hummel: *Koncert pre trúbku a orchester Es dur*, SOSR, dir. A. Sedlický (2019), J. Matěj: *Koncert pre trúbku a orchester*, SOSR, dir. R. Štúr (2018); Bratislava Hot Serenaders – *Keď sa raz zídeme* (2021), *Anniversary European Tour* (2018), *I Like That* (2018), *Ja vodku rád pijem* (2016), *Lonely Melody* (2014), Fats Jazz Band – *Swingin' Christmas* (2019), *That Old Feeling* (2016), Five Gentlemen – *Five Gentlemen Present Jabbo Smith & Clarence Williams* (2019)

postúpil do druhého kola. Konkurzný poriadok to v takýchto prípadoch po odsúhlasení umeleckou radou umožňuje. Nemusel som sice odohrať obávaný Haydnov *Koncert pre trúbku Es dur*, ktorý patrí medzi povinný konkurzný repertoár v prvom kole, no neskôr som sa tomu aj tak nevyhol a zahral som si ho pred celým orchestrom – už ako sólista (*smiech*). Ako stály člen som nastúpil v septembri 2020, uprostred pandémie, takže som bežnú prevádzku v Českej filharmonii v podstate ešte nezažil. Na nejaké celkové hodnotenie je teda ešte priskoro.

### ■ Od roku 2009 pôsobiš aj v hot-jazzovom orchestri Bratislava Hot Serenaders...

Starému jazzu som sa v BHS venoval viac ako desať rokov. Je to podstatná súčasť mojej hudobnej kariéry, a to nielen z hľadiska žánru, ale najmä kvôli Jurajovi Bartošovi, ktorého si veľmi vážim a považujem ho za jeden zo svojich vzorov. Nepochybne ma ovplyvnil vo viacerých smeroch – od interpretácie až po samotný spôsob riešenia problémov pri skúšobnom alebo nahrávacom procese. Myslím, že tieto skúsenosti mi veľmi pomohli aj v iných hudobných žánroch.

V BHS mám veľa dobrých priateľov vrátane môjho pedagóga z VŠMU, Rastislava Suchana, a hoci už s nimi po mojom odchode do Prahy pravidelne neúčinkujem, verím, že sa ešte nájdu príležitosti zahrať si spolu, pretože mi to zo všetkých stránok veľmi chýba.

### ■ Akú hudbu počúvaš?

Momentálne doma počúvame najmä Ivana Mládka a jeho Banjo Band, pretože sa to mimoriadne páči nášmu takmer dvojročnému synovi a dokáže pri tom zjesť aj jedlá, ktorými inak opovrhuje. Používame to teda aj ako donucovací prostriedok (*smiech*). Ak práve nehrá Mládek, moje počúvanie je často určené tým, čo si potrebujem naštudovať kvôli práci. Mám veľmi rád Brahmsa a jeho štyri symfónie, rovnako Beethovenove symfónie, Pucciniho opery či tvorbu Richarda Straussa. Občas počúvam repertoár, ktorý by som si v budúcnosti chcel zahrať – aktuálne, napríklad, *Koncert pre trúbku č. 2* francúzskeho autora Andrého Joliveta. Cvičil som ho pol roka na súťaži ARD v Mníchove, no nedostal som sa do finálových kôl, takže som si ho nakoniec nezahral. Je to skvelá skladba pre dosť atypické obsadenie, v ktorom dominujú dychové a bicie nástroje, bez sláčikov, a zároveň jeden z najťažších trúbkových koncertov. Mám však tiež obdobia, keď hudbu jednoducho nepočúvam.

### ■ Čo ťa čaká v najbližšom období?

Začiatkom júna som odohral dva koncerty so Slovenskou filharmoniou pod taktovkou Leoša Svárovského – najskôr Šostakovičov *Koncert pre klavír, trúbku a sláčikový orchester* s Ladislavom Fančovičom v Bratislave a následne Hummelov *Koncert pre trúbku a orchester Es dur* v Skalici. V Českej filharmonii sa vzhľadom na zlepšujúcu sa situáciu počíta s možnosťou dohrať posledných pár koncertov tejto sezóny s publikom v obmedzenom počte a za prísnych hygienických podmienok. Dúfam, že tento trend vydrží a poslucháčov čaká postupný návrat do koncertných sál.

Pripravila Janka KUBANDOVÁ

# 66. mfp *music festival* Piešťany

4.6. – 5.7. 2021

**PIATOK | 4. 6.**

19.00 Dom umenia – terasa

**Slávnostné fanfáry**

CORN DI BRATISLAVA

Branislav Hóz, umelecký vedúci

**PIATOK | 4. 6.**

19.30 Dom umenia – veľká sála

**Slávnostný otvárací koncert  
66. mfp**

SLOVENSKÝ KOMORNÝ ORCHESTER  
SLOVENSKÝ FILHARMONICKÝ ZBOR

Ewald Danel – dirigent, husle  
Jozef Chabroň – zbormajster  
Jana Boušková (ČR) – harfa  
Katarína Turnerová – harfa  
Marianna Gelenekyová – soprán  
Helena Škripecká Oborníková – alt  
Matúš Šimko – tenor  
Martin Mikuš – bas

Antonio Vivaldi, Eugen Suchoň,  
Maciej Małecki, Wolfgang Amadeus Mozart

**PONDELOK | 7. 6.**

19.00 Dom umenia – kino

**Verdi - Il Trovatore**

METROPOLITNÁ OPERA NEW YORK

Giuseppe Verdi – hudba  
Salvatore Cammarano, Leone Emmanuele Bardare – libreto  
Anna Netrebko (Leonora) – soprán  
Dolara Zajick (Azucena) – mezzo-soprán  
Yonghoon Lee (Manrico) – tenor  
Dmitrij Hyorostovsky (Count di Luna) – barytón  
Štefan Kocán (Ferrando) – bas  
Marco Armiliato – dirigent

**STREDA | 9. 6.**

19.00 Dom umenia – malá sála

**Mozart**

MOYZESOVO KVARTETO a hostia

Jozef Horváth – 1. husle  
František Török – 2. husle  
Alexander Lakatoš – viola  
Ján Slávik – violončelo  
Katarína Turnerová – harfa  
Cyril Šikula – flauta  
Matúš Velas – hoboj  
Jozef Eliáš – klarinet

Wolfgang Amadeus Mozart

**SOBOTA | 12. 6.**

16.30 Health Spa Resort Thermia Palace

**Hispanýsky večer**

DUO REMENÁR &amp; RODRIGUEZ BRÜLLOVÁ

Pavol Remenár – barytón  
Miriam Rodríguez Brülllová – gitara

Enrique Granados, Joaquín Rodrigo,  
Miguel Llobet, Augustín Pérez Soriano,  
Augustín Barrios Mangoré, Carlos Guastavino,  
Federico Moreno Torroba, Astor Piazzolla

**STREDA | 16. 6.**

19.00 Dom umenia – veľká sála

**Hot Jazz**

FATS JAZZ BAND

Ladislav Fančovič – klavír, umelecký vedúci  
Jana Dekánková – spev

Rudolf Antonín Dvorský,  
František Křišťof Veselý,  
Viera Racková, Inka Zemánková

**PONDELOK | 21. 6.**

19.00 Dom umenia – veľká sála

**Radio and Juliet  
(Čo by sa stalo, keby...)**

NÁRODNÍ DIVADLO BRNO – BALET (ČR)

Radiohead – hudba  
Edward Clug – choreografia  
Edward Clug – réžia  
Marko Japelí – scéna  
Leo Kuláš – kostýmy  
Tomaž Premzl – svetelný design  
Marin Matjaž, Markéta Písek Habalová,  
Gustavo Beserra Quintans  
– asistenti choreografie  
Taneční sólisti Baletu NdB – účinkujúci

**NEDEĽA | 27. 6.**

16.00 Hudobný pavilón v mestskom parku

**Hudobný pavilón**

DÍVČÍ SAXOFONOVÝ ORCHESTR  
LUHAČOVICE (ČR)

Vladimír Schlímbach – dirigent


**UTOROK | 29. 6.**

19.00 Dom umenia – veľká sála

**Concerto grazioso**

ŠTÁTNY KOMORNÝ ORCHESTER ŽILINA  
SPEVÁCKY ZBOR LÚČNICA

Leoš Svárovský (ČR) – dirigent  
Elena Matušová – zbormajsterka  
Teo Gertler – husle  
Zuzana Weiserová – soprán

Ludwig van Beethoven, Ján Cikker,  
Henryk Wieniawski, Joseph Haydn

**ŠTVRTOK | 1. 7.**

19.00 Mestské kultúrne stredisko  
Nové Mesto nad Váhom

**Kontrabasové soirée**

FILIP JARO A MUCHA QUARTET

Filip Jaro – kontrabas  
Juraj Tomka – 1. husle  
Jozef Ostrolucký – 2. husle  
Veronika Kubešová – viola  
Pavol Mucha – violončelo  
Oto Šereš – kontrabas

Johannes Matthias Sperger, Antonín Dvořák,  
Henry Effingham Eccles,  
Alexander Moyzes, Josef Emanuel Storch

**PIATOK | 2. 7.**

19.00 Dom umenia – veľká sála

**Z tvorby prof. Štefana Nosála**

UMELECKÝ SÚBOR LÚČNICA

prof. Štefan Nosál – choreografia  
Svetozár Stračina, Tibor Andrašovan, Igor Bázik  
– hudobné spracovanie  
Tanečný súbor, orchester  
a spevák skupina Lúčnice  
Martin Slezák – husle, primáš orchestra  
Mikuláš Šivý – umelecký vedúci

**PONDELOK | 5. 7.**

19.00 Dom umenia – veľká sála

**Slávnostný záverečný koncert  
66. mfp**

SLOVENSKÁ FILHARMÓNIA

Rastislav Štúr – dirigent  
Jozef Podhoranský – violončelo

Ján Levoslav Bella, Joseph Haydn,  
Antonín Dvořák

HLAVNÍ USPORIADATELIA



PARTNERI A MEDIÁLNI PARTNERI



RÁDIO DEVÍN

RÁDIO REGINA®



Festival sa koná pod záštitou ministerky kultúry Slovenskej republiky Natálie Milanovej.


S FINANČNOU PODPOROU MINISTERSTVA  
KULTÚRY SLOVENSKEJ REPUBLIKY


ZMENA PROGRAMU VYHRADENÁ

PREDPREDAJ VSTUPENIEK

DOM UMENIA Nábřeží Ivana Kraska 1, Piešťany; Pokladňa

Pondelok - Piatok: 14.00 - 17.00 a hodinu pred predstavením, www.ticketportal.sk

Rezervácie vstupeniek, informácie: propagacia.dom-umenia@lucnica.sk, t.č. 033/24 58 001 alebo 033/24 58 100

www.domumenia-piestany.sk



# Breiner Goes Organic

Ak by sme oslovili dvoch autorov – Slováka a Američana –, aby spolu skomponovali orchestrálnu suitu na motívy slovenských ľudových piesní, ako by to dopadlo? **Peter Breiner** prežil zo svojich 63 rokov takmer 30 na severoamerickom kontinente. Úspešný aranžér, autor slávnej série barokových prerábok hitov The Beatles, musel v americkom prostredí so svojím prelínaním „vážneho“ a popkultúry pôsobiť, ako sa vraví, organicky. V r. 2012 začal tento svetobežník s crowdfundingom na svoj projekt *Slovenských tancov*, odkazujúcich na históriu ikonických orchestrálnych kolekcii spracovávajúcich tradičný materiál: Brahmsa, Dvořáka či Bartóka. Od začiatku bol koncept kolekcie založený na včlenení troch sólistov – akordeonistu Borisa Lenka, huslistu Stanislava Palúcha a hráča na ľudových dychových nástrojoch. Myšlienka nahráť album v Londýne s Royal Philharmonic Orchestra nebola

materiál z východného Slovenska, odkiaľ autor pochádza, počujeme piesne notoricky známe i tie, ktoré spoznajú skôr domáci. Peter Breiner pôvodné piesne „prevára“, doba tepelného spracovania je rôzna, jedlo však vždy chutí, aj keď niektoré časti pripomínajú scénickú hudbu a na koncertnom pódiu predsa len nie sú až tak ľahko stráviteľné. Pri správnom výbere jednej-dvoch častí však mnohé „tance“ z Breinerovej kolekcie môžu veľmi dobre fungovať ako efektne čísla orchestrálnych dramaturgií. Autorov vkusný eklekticismus, sršiaci muzikalitou, prirodzene odráža jeho osobnú hudobnícku históriu – počnúc štúdiom u Alexandra Moyzesa, cez celoživotnú spriaznenosť s jazzom a populárnou hudbou, písanie filmovej hudby až po neustále aranžérske kontakty s materiálom kolegov. Úspešne sa mu podarilo vyhnúť sentimentu a pátosu pri kontakte s ľudovou hudbou (*Na Kráľovej holi*) – no kto chce

je zas vyšpičkovaná až k orientálnemu exotizmu. V Breinerovi sa zreteľne ozýva aj jeho „Američan“ – občas sa poslucháč pristihne pri asociácii na odkaz podobne s inými žánrami koketujúcich veľkých autorov – Gershwina či Bernsteina. Keď zaznie časť *Šnila še mi v Americe novina* s clivým kontrabasovým sólom, máme tu nielen zaujímavú tému pôvodného materiálu, ale zrejme aj autobiografický moment. A podme ďalej – pieseň zo slovenského Východu *A muj ocec veľká balamuta* si dokonca obúva akési westernové topánky, s rytmom cválajúceho galopu. Breinerov koncept je inteligentný, zábavný, no preráža v ňom úprimná sympatia voči ľudovej hudbe.

Samostatnou kapitolou sú nároky, aké kladie takýto multižánrový model na hudobníkov. Treba oceniť kvalitu, s akou dielo našťudoval orchestr pod taktovkou autora. Frázovanie špecifického ľudového melodického materiálu mohlo byť pascou pre akademicky školených hudobníkov. Nestalo sa – naopak celé skupiny hrali vyrovnané, s vkusom, sláčiky preferovali

v kantiléne portamento, absentovala exhibícia nevkusne previbrovaných natiahnutých línií. Mnohí prví hráči dostali sólové príležitosti a aj v tomto ohľade boli výkony príjemným prekvapením, filharmonici zvládali prechody z klasickej do folklóru a k jazzovému frázovaniu.

Poslucháčskym zážitkom bolo žánrovo multifunkčné trio sólistov.

**Boris Lenko** vkusne podfarboval orchestrálnu partitúru, ľudovými sprievodmi i kratšími improvizovanými vstupmi naplňal autorov koncept. **Marian Friedl** priniesol do klasickej sály opojnú sladkosť ľudových píšťaliek a fujary, s brilantnosťou vyspelého interpreta a improvizátora. Bez štipky prehánania sa dá povedať, že **Stanislav Palúch** je momentálne jediným huslistom v širokom kontexte, schopným plnohodnotne interpretovať husľový part *Slovenských tancov*. Palúch počas svojej ojedinelej



P. Breiner diriguje svoje *Slovenské tance* prvýkrát v Slovenskej filharmónii (foto: A. Trizuljak)

úspešná, no prameň vytryskol a voda si našla nové koryto: r. 2014 uviedlo *Slovenské tance* na BHS jazzové Triango (Breiner – Lenko – Palúch), r. 2016 sa na scéne Baletu SND objavil baletný projekt s hudbou *Slovenských tancov* v choreografii Natálie Horečnej, r. 2018 vznikla nahrávka *Slovenské tance, pochabé i smutné* so Slovenskou filharmóniou, Stanislavom Palúchom, Borisom Lenkom, Marianom Friedlom a dirigujúcim Petrom Breinerom. V tejto zostave sme si takmer celú kolekciu mohli vypočuť naživo, na jednom z prvých koncertov s publikom po uvoľnení epidemických opatrení **21. 5.** v bratislavskej Redute.

Citujúc Vladimíra Godára z bookletu nahrávky, Breinerove *Slovenské tance* nie sú tancami, ale parafrázami či symfonickými fantáziami na 16 ľudových piesní. Vo výbere prevažuje

prvý plán, má ho, lebo číra radosť z ľudových melódii je stále hlavným menu. Obdivuhodná je Breinerova technika miešania žánrov, ktorá má na míle ďaleko od mechanických crossoverových koláží a zlepcov, výsledok je nanajvýš prirodzený, kompaktný. Jazzové odbočenia v prevažujúcom klasickej idióme prichádzajú a odchádzajú znenazdajky, v rýchlych, no plynulých prelínaniach. Občas nevieme, či nejde o žart, ale to nie je podstatné. Počujeme klasický kontrapunkt, swingujúce odpovede, efekty ozveny ľudového spevu v plenéri. Zaujímavé sú posuny v atmosfére pôvodných piesní: napr. valčíková *Kvitne drobná datelinka* sa prehrala do lyriky s jazzovými ponáškami, vďaka čomu drží poslucháča v bezpečnej vzdialenosti od akýchkoľvek asociácií k jej gýčovým spracovaniam. Divokosť východniarskej *Šalena ja bula*

nelejš žánrovo rozkošatenej kariéry dokonale vstrebal ľudový aj jazzový idióm (nehovoriac o iných žánroch mimo témy tejto recenzie) a skvelou správou je, že si ako klasicky školený huslista zachoval schopnosť tvorby kultivovaného čistého tónu, potrebného pre klasické pódia. Husľový part prešpikoval virtuóznou ľudovou ornamentikou a momentálne inšpirovanými jazzovými sólam.

Až na nedostatky v amplifikovanom zvuku tria sólistov na balkóne (kde dostatočne nad orchestrom zneli len nástroje M. Friedla, husle mali poddimenzované dve horné struny a akordeón znel najslabšie), to bol veľmi osviežujúci filharmonický večer s víziou radostného postpandemického návratu do normálneho života.

**Andrea SEREČINOVÁ**

# Simone Lamsma prvýkrát na Slovensku

Dlhoočakávané vydýchnutie po pandemických obmedzeniach využila Slovenská filharmónia vo veľkom. Piatkový večer (28. 5.) pod vedením šéfdirigenta **Daniela Raiskina** priniesol dve vokálno-inštrumentálne diela s plným obsadením **Slovenského filharmonického zboru** a dvoma sólistami, jedno koncertantné dielo plus jednu úpravu komornej skladby pre sláčikový orchester. Slovom, poriadne sústo, od akého sme si počas sezóny „zhustených“ online koncertov bez publika už takmer odvykli...



S. Lamsma (foto: O. van den Toorn)

K slovu sa opäť dostala hudba tohtoročného jubilanta, lotyšského skladateľa Pēterisa Vaska. *Laudate Dominum* pre zbor a orchester napísané pred piatimi rokmi je sakrálnym dielom v duchu európskej tradície. Má pomerne zaujímavú koncepciu v tom zmysle, že očakávané oslavné burácanie je zverené skôr orchestru (s trojmo obsadenými drevami), kým zbor sa obmedzuje na tiché, pokojné, chvíľami takmer intímne ladené vstupy – s výnimkou logickej a účinnej gradácie na záverečnom *Aleluja*. To je stratégia priam šitá na mieru našim podmienkam; dovoľm si totiž tvrdiť, že náš filharmonický zbor (ktorý kvalitne pripravil zbormajster **Jozef Chabroň**) vyniká v prvom rade v týchto polohách, vo sfére pianissima.

Po Vaskovi pódium svojou prirodzenou charizmou ovládla mladá holandská huslistka **Simone Lamsma**, ktorá, s už viditeľne zoštíhlym orchestrom, vďačnému publiku naservírovala *Concert pre husle a orchester č. 1 g mol op. 26* Maxa Brucha. Skvelá povest, ktorá umelkyňu predchádzala, sa ukázala ako plne oprávnená. V prvom rade to bola mimoriadna technická istota a takmer bezchybná intonácia, ktoré doslova oslňovali. Dielo hrala spamäti, s ab-

solútnym odovzdaním a s expresivitou, ktorá pri našich zvyklostiach mohla síce pôsobiť mierne (ale naozaj len veľmi mierne) chladne, no ktorá sa bezpečne vyhýbala priepasti sentimentality a prílišného exhibicionizmu. Slovom, všetky parametre boli v rovnováhe a výkon sólistky aj orchestra dokázal aj menej preferované dielo husľového koncertantného repertoáru prezentovať ako pozornosti hodnú udalosť. Teším sa na ďalšiu návštevu mladej Holanďanky v Bratislave.

Spomenutou úpravou pre sláčikový orchester bolo *Adagio* zo *Sláčikového kvinteta F dur WAB 112* Antona Brucknera, upravovateľom poľsko-americký dirigent a skladateľ Stanisław Skrowaczewski. Prenesením do nového média *Adagio* niečo získalo a niečo stratilo; zámerom zrejme bolo vytvoriť pendant k Mahlerovmu *Adagiettu* v rovnakej tónine, no cesty Brucknerovej imaginácie sú dosť odlišné od tých Mahlerových. V každom prípade, jeho harmónie pôsobili očarujúco aj teraz,

záverečné mnohonásobne opakované „výdychy“ pripravili pôdu pre záverečné dielo večera, Dvořákovu *Te Deum op. 103*. Rozsahom kratšia, no koncepcie monumentálna kompozícia zo skladateľovho amerického obdobia je nesporne bohatá z hľadiska melodickej invencie – v tomto smere ponúka vďačný materiál pre sólový soprán a barytón (**Linda Ballová** a **Peter Mikuláš**) – výraz jej religiozity je však trochu prepiaty a zavše zaváňa sentimentalitou. Zbor v spojení s jasajúcim a neraz prudko modulujúcim orchestrom znel v podmienkach filharmonickej sály nevyhnutne predimenzovane. Sólistke by chvíľami bolo možné vyčítať menšiu zrozumiteľnosť textu, sólista zasa viditeľne zápasil s výškami, no obaja svoj zápas s akustickou prevahou dvoch filharmonických telies za chrptom veľmi čestne zvládli. *Te Deum* (a takisto *Laudate Dominum* v úvode) som chápal ako vyjadrenie vďaky vyššej moci, ako vztyčenie metaforického morového stĺpa po odznení náказы. Myslím si, že napriek spomenutým výhradám ich takto prijalo aj nadšené publikum. Ostáva len modliť sa, aby táto radosť nebola predčasná...

Robert KOLÁŘ

## Opustili nás...

V noci z 20. na 21. mája vo veku 80 rokov zomrel slovenský skladateľ, pedagóg a hudobný teoretik **Juraj Hatrík (1941–2021)**. Študoval na VŠMU v triede A. Moyzesa (kompozícia) a O. Ferenczyho (hudobná teória, estetika), v r. 1963–1965 pedagogicky pôsobil na Konzervatóriu v Košiciach. V 60. rokoch bol tiež aspirantom na VŠMU, neskôr aj odborným asistentom na Katedre hudobnej teórie VŠMU. V r. 1971 bol politickými represáliami nútený ukončiť pedagogickú činnosť a o rok neskôr bol vylúčený zo Zväzu slovenských skladateľov. Od 70. rokov pôsobil v Hudobnom informačnom stredu Slovenského hudobného fondu, kde zotrval až do r. 1990, keď sa mohol vrátiť k pedagogickej činnosti. V r. 1990 až 2014 pôsobil ako pedagóg na VŠMU, v r. 1997 mu bol udelený titul profesor. Vyučoval tiež na Katedre hudobnej výchovy Pedagogickej fakulty UKF v Nitre, na Katedre hudobnej výchovy Fakulty humanitných a prírodných vied Prešovskej univerzity a na Žilinskej univerzite. Bol zakladateľom a predsedom Asociácie učiteľov hudby Slovenska, na pôde ktorej založil a rozvinul tradíciu pravidelných seminárov pre učiteľov Pedagogickej fakulty Dvorana zameraných na rozvoj tvorivosti. Veľkú časť svojej skladateľskej tvorby venoval deťom. Stal sa držiteľom viacerých ocenení, napr. Ceny Jána Levoslava Bellu za skladbu *Ponorená hudba*, Ceny SOZA za dielo *O Markulke a Víchovi Jabĺčkovi* a Ceny primátora Bratislavy za r. 2016.

18. 5. zomrel skladateľ a dirigent **Milan Novák (1927–2021)**. Na Konzervatóriu v Bratislave študoval hru na klavíri u F. Kafendu, dirigovanie u K. Schimpla a kompozíciu u A. Moyzesa. V r. 1949 sa stal dirigentom SĽUK-u a od r. 1950 dirigentom Symfonického orchestra Čs. rozhlasu v Bratislave. Stál pri zrode Vojenského umeleckého súboru kpt. J. Nálepku v Bratislave, kde až do r. 1988 pôsobil na poste dirigenta a umeleckého vedúceho. Bol tiež predsedom Zväzu československých skladateľov. Posledné obdobie života žil a pôsobil v Poprade. Ťažisko Novákovej skladateľskej činnosti siaha od drobných inštruktívnych skladieb a folklórnych úprav cez scénickú, zborovú, piesňovú tvorbu, hudobno-tanečné scény až po väčšie scénicko-dramatické útvary. Osobitné miesto v tvorbe Milana Nováka zastupovala v poslednom období najmä komorná tvorba. Bol držiteľom viacerých ocenení, napr. Ceny Jána Levoslava Bellu za vokálno-inštrumentálne dielo *Prekroč náš čas*, ocenenia Rytier medzinárodnej kultúry za celoživotné dielo a tiež Ceny mesta Poprad za celoživotné dielo.

(red)



# SOSR: Iršai – Fančovič – Ilievsky

**Symfonický orchestr Slovenského rozhlasu** ponúkol **21. 5.** koncert s osvedčenou dramaturgickou schémou (s dielami Iršaia, Chopina a Schuberta), so sólistom **Ladislavom Fančovičom** a dirigentom **Konstantinom Ilievským**.

V úvode zaznela skladba s názvom *Prameň* (alias *La Fuente*) od Jevgenija Iršaia. Tento inšpirovaný tvorca evidentne nemá deficit tvorivých impulzov, k jeho naturelu patrí schopnosť zúročiť ich a pohotovo pretvarovať do impozantných celkov. To, kedy a ako uvádzaná skladba vznikla, to, či je to jej premiéra a pod., sme sa z koncertného bulletinu-letáka veru nedozvedeli. Okrem enumerácií a biografického opisu interpretov nič viac. Nie, isteže neprehľadným po detailnom verbálnom „návode na použitie“ či opise zákulisných podnetov, základne informácie by som však, najmä keď ide o novinku, celkom ochotne privítala. A tak som iniciatívne vypátrala niekoľko dát k *Prameňu*. Vskutku išlo o prvé uvedenie kompozície, jej vznik sa viaže k roku 2018.

Na ploche lapidárnej skladby, vnútorne rozčlenenej na dve časti, autor exponuje najskôr

širokodychý motivický základ ustrojený v tesných intervalových posunoch do plochy nastajúcich zvukových panelov. Sónický opar kontrastuje s druhou polohou, opierajúcou sa o príznačnú rytmickú časomieru (tympany) a pregnantnú melodickú sláčikovú kresbu. Vzájomná pozícia oboch pólov, konfrontácia a vnútorné pnutie ponechávajú dostatočný priestor v otvorenej formovej benevolencii – na dotváranie, slobodu fabulovania a možné pokračovania... *Prameň* imponuje svojou vnútornou silou, kultivovanou a sviežo kolo-rovanou dikciou.

Ladislav Fančovič nestíšil svoje aktivity ani v časoch maximálnej izolácie. Priebežne koncertuje, nahráva, koncipuje... V rámci rozhlasového koncertu ponúkol svoj aktuálny pohľad na Chopinov *Koncert pre klavír a orchester č. 1 e mol op. 11*, ktorého interpretačné výklady prešli mnohými fázami, najmä v priebehu 20. storočia. Chopin dnes už nepredstavuje romantizujúcu enigmú, pre (spolu)tvorca je oslovením, imperatívom. Fančoviča ako klaviristu charakterizuje bohaté panoramatické repertoárové pozadie, vedomie vôle aj selekcie z množiny ponúkaných verzií.

Aj preto sú jeho čiastkové koncepcie premyslené, pretavené a poučené. Chopina sprostredkúva v zreteľných kontúrach s jasnou víziou, škálou aj limitom v množine odtieňov a detailov. Jeho formulácie sú lapidárne, oprostené od nánosov sentimentu, rubát, afektívnych dekorácií, pričom znejú transparentne. Fančovičov Chopin nás nezastrie chmúrami, ale presvedčí silou aktualizovanej výpovede. Nad celým priebehom večera bdel disponovaný a bohato inšpirovaný dirigent Konstantin Ilievsky. V jeho závere, v *Symfónii č. 4 c mol* Franza Schuberta, sme naplno mohli vychutnať a oceniť dirigentovu tvorbu. Koncentrovaný líder napíňal dej „*Tragickej*“ symfónie obdivuhodnými fabulami, dôsledne budoval oblúky, ozmysleňoval frázy, ich vzájomné väzby, konzekvencie. Dirigent pôsobí na hráčov sugestívne, zjednocuje ich pri budovaní impozantného farebne plastického celku. Takýto druh vzájomného dialógu zanecháva na rezultáte zreteľný pozitívny odtlačok a v poslucháčovi priaznivé echo v doznievaní zážitku.

Po dlhom pôste azda konečne svitlo, prišlo zaslužené vykúpenie. Aj poznanie, akú vzácnu hodnotu pre nás predstavuje bezprostredné stretnutie s živou (a žijúcou) hudbou.

**Lýdia DOHNALOVÁ**

## V Žiline opäť s publikom

Po dlhom čase sa zdvihli covidové závoje a sála v Dome umenia Fatra znova ožila. Ohlasovaný program koncertu **13. 5.** sa zhodoval s pôvodnou dramaturgiou, a tak – akoby sa nič nestalo – na pódiu s tematickým programom „Hudba spája kontinenty“ dostali zelenú

toho vieme menej. Výnimkou je skladba *Dance of the Yao People* od autorov Liu Thishana a Mao Yuana, vyskytujúca sa ako eklatantná hudobná vzorka čínskej kultúry zavše aj u nás. Vo vehementnej interpretácii Žilincanov sme počúvali atraktívnu pentatoniku

Exotika v podnetoch pokračovala. Kulmináciou a azda aj najväčším prekvapením večera bola premiéra kompozície mladej slovenskej autorky Haimoni Balgavej *Zvuky džungle pre flautu a orchester*. Už z titulu je jasné, čo bolo jej inšpiráciou. Skladateľka sa nechala zlákať sónickým mystériom amerických pralesov a pretlmočila ho v neobyčajne príťažlivej, vyváženej a zrelej hudobnej vízii. Dominovala

v nej flauta ako nesmierne tvárny, zvukovo magicky pôsobiaci zdroj, navyše, s obhajbným využitím nevšedných techník hry. Protagonistkou takto chápaného nástroja je česká flautistka **Hana Hána**, pre ktorú (a s ktorou) autorka skladbu komponovala. Jej part, obohatený o vokálnu kreáciu (obe sólistka zvládla bravúrne), je nositeľom imaginárneho deja: pohybuje sa v hraničných technických rovinách využívajúc maximálne



H. Hána (foto: R. Kučavík)



D. Chaudhuri (foto: R. Kučavík)

už pôvodne oslovení interpreti. Dirigent **Debashish Chaudhuri** pochádzajúci z Indie hosťoval v Žiline už v minulosti, zanechajúc pozitívne echo. Program s neopocúvanými skladbami, navyše s príchutou exotiky, ponúkol aj tentoraz. Aj keď je Čína u nás (najmä cez médiá) prítomná dennodenne, o jej kultúre

podopretú arzenálom bicích, všetko sklbené do útvaru jubilóznej kompozície. Z inej strany dýchla na poslucháča ukážka z Indie, lakonický *Dithyrambus* z *Dravidian Suite* od Victora Paranjotiho. Je sympatické, že dirigent využil príležitosť a predstavil v autentickom tvare hudbu svojej domoviny.

artikulačné limity, netradičné inštrumentálne aj zvukové kombinácie. Päťčasťová skladba je dramaturgicky dôvtipne koncipovaná, v jej priebehu nepríde k bezradnej ploche. Okrem tvárnych sláčikov (v časti *Allegro*, kde striedajú ostinato „šumu“ hrkálkov) dôrazný priestor prenecháva dreveným dychom aj





Dom umenia Fatra po dlhom čase opäť zaplnili poslucháči (foto: R. Kučavík)

sekcii bicích. Ako zvláštne štylistické echo zo zvukovej „fauny“ vyvierajú (v časti *Presto*) náznaky synkop jazzového rytmu. Skladba mladej autorky potešila. Bohatstvom vízií, obsažným priebehom, vyspelým spôsobom nápaditej umeleckej komunikácie. Aj v závere mali slovo európski skladatelia

inšpiračne siahajúci za hranice svojho kontinentu. Rossiniho predohra k opere *Talianka v Alžíri* zaznela v poňatí charizmatického dirigenta so všetkou bravúrou a podmaňujúcou kantabilnosťou. Typické talianske secco pasáže líder akoby zmiernil, zaoblil do viac legátových línií. V závere večera potešil v sólo-

vom parte skvelý klavirista **Peter Pláňavský** vo fantázii pre klavír a orchester *Afrika* od Camilla Saint-Saënsa. Tvoril sústredene a ťažiac z invenciou nasýteného bohatého partu maximum, prezentoval svoju muzikalitu, obdivuhodne komplexnú vybavenosť.

**Lýdia DOHNALOVÁ**

## Jozef Sixta známy – neznámy

Do hudby Jozefa Sixtu sa dá poľahky zamilovať. Ak sa to niekomu stane, bude to zrejme láska na celý život, hodná toho, aby sa v jej mene oboťovalo značné množstvo času a úsilia. Jedným z takto „zasiahnutých“, ktorý čaru Sixtovho skladateľského rukopisu nadobro prepadol, je **Peter Javorka**, skladateľ, klavirista a zároveň dirigent a umelecký vedúci **Ansámblu Asynchronie**, ktorému sa úspešne podarilo v pomerne krátkom časovom slede (nielen vzhľadom na pandemické okolnosti) usporiadať hneď dva koncerty s výlučne sixtovským programom, a tak opäť aspoň trochu narušiť onen nelichotivý mýtus o tom, že ak zomrie slovenský skladateľ, spolu s ním zomiera aj jeho hudba.

Na prvom z týchto koncertov (v Moyzesovej sieni v septembri minulého roka) sa dokonca podarilo zostaviť menší symfonický orchester a popri majstrových komorných skladbách uviesť aj jeho *Tri skladby pre malý orchester*. Na tom druhom, tentoraz v Zrkadlovej sieni Primaciálneho paláca v Bratislave **28. 5.** a v rámci koncertného cyklu Albrechtina – (Ne)známa hudba, zneli Sixtove komorné opusy, teda ťažiskový segment jeho tvorby. Najprv sa umelecký vedúci predstavil sólovo, ako interpret *Piano-Sonaty* (1985), s členmi ansámblu potom buď ako klavirista, alebo dirigent ponúkol ešte mladické *Kvinteto pre flautu, hoboje, klarinet, fagot a klavír* (1961), legendárne *Okteto* (1975) pre štyri páry drevených dychových nástrojov a nakoniec neskorú *Hudbu pre flautu, klarinet a klavír* (1994), ktorej pôvodná verzia zaznela na koncerte v premiére. Ansámbl okrem Javorku tvorili (v poradí od flaut po fagoty) **Eva Hrušková, Zora Mrvová, Alžbeta Struňáková, Peter Ulmann, Barnabás Kollárik, Martina Lišková, Radoslav Práger** a **Nikola Ovčarovi-**

**čová**. Bol to teda prierez Sixtovou tvorbou od mladosti po pozdné obdobie a skvelá ukážka jednak pomerne prudkého štýlového vývoja, ale aj toho, čo pod povrchom tohto procesu ležalo ako nemenná konštanta. Tou je oná prazvláštna, no vynikajúco fungujúca syntéza starej frankoflámskej polyfónie (práca s pármí hlasov, párová imitácia, kontrapunktické techniky...) s wagnerovskou chromatikou. Táto kombinácia je podľa mňa zdrojom tej ťažko opisateľnej príťažlivosti, ktorou sa Sixtova hudba vymaňuje z dobovo módných kompozičných trendov a ktorá jej napriek takmer čistému vonkajškovému formalizmu prepožičiava jej uhrančivú silu. Tá pôsobí rovnako v prísne notovaných aj aleatorických štruktúrach, v apartnom neoklasicizme *Kvinteta* aj štýlovo dokonale vybrúsených a nezameniteľne osobných hudobných tvaroch *Piano-Sonaty* a *Okteta*. A v záverečnej *Hudbe* sa Sixta prejavuje aj ako človek obdarený zmyslom pre vtip – nielen v rýdzo hudobnej rovine, ale možno aj (vďaka sérii citátov z klasiky rôznych štýlových epoch) tej konceptuálnej. Akoby si tu trochu uťahoval z módných „citátových“ postupov vtedy bujnejúcej postmoderny...

Podujatie bolo symbolické aj z inej stránky. Peter Javorka je tiež redaktorom edičného oddelenia v Hudobnom centre a ako prvá publikácia v jeho gescii vyšla sixtovská monografia, *Jozef Sixta – portrét skladateľa*, ktorá tu bola uvedená do života. Pamätný charakter koncertu ešte zvýraznila prítomnosť pani Kvety Sixtovej, skladateľovej sestry, aj bývalých študentov, kolegov, priateľov a známych. Čo je však najdôležitejšie, je pripomenutie hodnoty Sixtovej hudby a to, že ju pre seba objavujú a s nadšením odovzdávajú ďalej mladí interpreti. Takto by to malo byť...

**Robert KOLÁŘ**

## Opustili nás...

21. 5. zomrel skladateľ a dirigent **Svetozár Štúr (1951–2021)**. Bol absolventom VŠMU v triede J. Cikkera (kompozícia) a L. Slováka (dirigovanie). Ako skladateľ bol späť najmä s Činohrou SND, pre ktorú vytvoril rad scénických hudieb. Významnú časť jeho tvorby predstavuje hudba pre film – *Zlaté časy*, *Kosenie jastrabej lúky* (Š. Uher), *Pásla kone na betóne*, *Kára plná bolesti* (S. Párnický), *Pomocník* (Z. Záhon) a i.

Vo veku 79 rokov zomrel 25. 5. hudobný kritik a dlhoročný prispievateľ Hudobného života **Igor Berger (1942–2021)**.

(red)

## Minca, medaila a známka k storočnici SZSU

Sté výročie svojho vzniku si tento roku pripomína **Spevacký zbor slovenských učiteľov**. Pri príležitosti jubilea významného telesa bola vydaná poštová známka, medaila a strieborná zberateľská minca. Národná banka Slovenska uviedla na trh striebornú zberateľskú euromincu autora Zbyňka Fojtu v nominálnej hodnote 10€. Pamätná medaila akademického sochára a medailéra Mariána Polomského zobrazuje symboly hudby, vlastenectva a histórie SZSU a bude používaná aj ako jeho najvyššie vyznamenanie. Autorkou poštovej známky s nominálnou hodnotou 0,65€, ktorá zobrazuje zbor učiteľov spievajúcich nad otvorenou knihou, je Daniela Olejníková. Vedenie SZSU pripravuje online výstavu, kde budú tieto diela odprezentované. Pre nepriaznivú situáciu sa koncerty a oslavy výročia presúvajú do druhej polovice kalendárneho roka a na jar roka nasledujúceho.

(em)

## PRAHA

# Gabriela Beňáčková získala Cenu Antonína Dvořáka

Světově proslulá pěvkyně GABRIELA BEŇÁČKOVÁ obdržela v rámci třetího koncertu jarní série České filharmonie mimořádné uznání za propagaci české hudby u nás i v zahraničí. Cenu Antonína Dvořáka, prestižní ocenění v oblasti klasické hudby, které vyhlašuje v Praze Akademie klasické hudby, získala i s dirigentem Jakubem Hrůšou, který slavnostní koncert ve Dvořákově síni Rudolfiny 14. 4. dirigoval. Večer se kvůli šíření koronaviru v ČR uskutečnil bez diváků, ale přenášen byl živě na ČT art a na sociálních sítích. Sopranistce byla udělena Cena Antonína Dvořáka za r. 2019 a dirigentovi za r. 2020. Oba laureáti dostali skleněnou plastiku violoncella navrženou akademickým architektem Jiřím Pelclem, kterou vyrobili skláři společnosti Moser.

Prestižní ocenění vyhlašuje Akademie klasické hudby od r. 2009. Jejím smyslem je vyzdvihnout osobnosti, umělecké kolektivy či instituce za mimořádné umělecké počiny, významné zásluhy za propagaci a popularizaci české klasické hudby doma i v zahraničí. Od r. 2012 rozhoduje o nominacích a udělení cen Rada akademiků, která je složena z významných osobností klasické hudby a českého kulturního života.

Světově známá pěvkyně měla být cena předána již 21. 4. 2020 u příležitosti mimořádného koncertu, který plánovala realizovat Akademie klasické hudby ve Dvořákově síni Rudolfiny v Praze, ale s ohledem na tehdejší restriktivní opatření v ČR, související se šířením koronaviru, se večer nemohl uskutečnit. Nový termín slavnostního předání Ceny Antonína Dvořáka byl navržen po dohodě s vedením České filharmonie.

„Rada akademiků ocenila paní Beňáčkovou mimo jiné za její špičkovou interpretaci Rusalky, se kterou vystoupila na těch nejprestižnějších světových scénách. Ostatně právě Gabriela Beňáčková se pro řadu milovníků opery stala synonymem této role. Ztvárnila hlavní postavy oper českých skladatelů, zejména i Kátu Kabanovou,“ vyjádřil se v Praze k rozhodnutí Rady akademiků intendant Akademie klasické hudby Jan Simon, který zdůraznil, že Cena Antonína Dvořáka byla sopranistce udělena také za její působení na světových operních scénách včetně Vídeňské státní opery, Královské opery Covent Garden v Londýně a Metropolitní opery New York.

V současné době je světově známá umělkyně prezidentkou Mezinárodní pěvecké soutěže Gabriely Beňáčkové. V zahraničí získala sopranistka titul komorní pěvkyně Vídeňské státní opery a Bavorské státní opery v Mnichově. Z prestižních hudebních cen jí byla udělena např. Zlatá medaile Leoše Janáčka, Cena Arthura Toscaniniho a Zlatá medaile Giuseppeho Verdiho. Album s písněmi Antonína Dvořáka, Leoše Janáčka a Bohuslava Martinů, které natočila v r. 1993 s klavíristou Rudolfem Firkušným pro label BMG Classics/RCA Victor Red Seal, bylo nominováno na Grammy Award v kategorii „Best Classical Vocal Performance,“ ale vítězné ocenění sopranistka nezískala. Britský časopis



J. Hrůša, G. Beňáčková, J. Simon, ČF (foto: P. Hajsáková)

Gramophone ji několikrát zařadil mezi deset nejlepších operních pěvkyní světa, kritici velmi oceňovali její spinto lyrický soprán. G. Beňáčková je držitelkou Medaile za zásluhy a Řádu bílého dvojkráže.

Sopranistka působila v letech 1970–1981 v Opeře Národního divadla v Praze a stala se stálým hostem Bavorské státní opery v Mnichově, Královské opery Covent Garden v Londýně a ve Vídeňské státní opeře, kde z velkých rolí ztvárnila s grácií např. Maddalenu di Coigny v opeře Umberta Giordana *Andrea Chénier*. Titulní roli ztělesnil po jejím boku slavný španělský tenorista Plácido Domingo, s nímž sopranistka vytvořila vynikající pěveckou dvojici. K jejich společným kreacím patřili *Otello* a *Desdemona* v opeře Giuseppeho Verdiho *Otello*. Diváci je mohli vidět i v Metropolitní opeře New York, kde byla Gabriela Beňáčková také obdivovanou představitelkou titulní role opery *Káta Kabanová* Leoše Janáčka. V MET New York, ve Vídeňské státní opeře i v dalších proslulých divadlech okouzila publikum strhujícím ztvárněním titulní role opery *Rusalka* Antonína Dvořáka.

Její nahrávka *Prodané nevěsty* Bedřicha Smetany s Českou filharmonií pod vedením dirigenta Zdeňka Košlera ve spolupráci s Pražským filhar-

monickým sborem z r. 1981 se zařadila k výjimečným interpretacím skladatelovy erbovní opery. Po boku sopranistky Gabriely Beňáčkové zpívali hlavní role světově proslulý tenorista Peter Dvorský (Jeník) a renomovaný basista Richard Novák (Vodník). Cenu Antonína Dvořáka obdrželi v minulých letech i Richard Novák (2016) a Česká filharmonie (2018).

Rada akademiků Akademie klasické hudby v Praze v souvislosti s udělením Ceny Antonína Dvořáka světoznámé sopranistce připomněla citaci renomovaného britského dirigenta Charlese Mackerrase z r. 1998, který vzpomínal na svou spolupráci s umělkyní při natáčení alba opery Leoše Janáčka *Káta Kabanová* s Českou filharmonií a se Sbo-

ND v Praze pro label Supraphon: „*Přirozeně mi velice lichotilo, že chce Gabriela Beňáčková natáčet Kátu Kabanovou výhradně se mnou – je po mnoha stránkách její ideální představitelkou. Někteří lidé o ní říkají, že je trochu chladná, ale já myslím, že se za zdánlivým chladem skrývá opravdová vášně, která se pro Kátu mimořádně hodí.*“

Vedle výjimečných operních výkonů pěvkyně v četných operních domech Evropy a USA je pozoruhodná v její kariéře také rozsáhlá koncertní činnost.

Ve slavné síni Carnegie Hall v New Yorku sklídila úspěchy repertoárem české hudební tvorby nejen v rámci samostatných koncertů, ale i při koncertních provedeních *Libuše*, *Rusalky*, *Její pastorkyně* a *Káti Kabanové*.

Ve své mimořádně úspěšné kariéře spolupracovala Beňáčková i s prominentními dirigentskými osobnostmi jako Claudio Abbado, Leonard Bernstein, Christoph von Dohnányi, John Fiore, James Levine, Sir Charles Mackerras, Václav Neumann, Wolfgang Sawallisch a Giuseppe Sinopoli. Při tvůrčí práci v operních divadlech blíže poznala slavné režisérské kolegy, kterými byli v zahraničí např. Walter Felsenstein, Götz Friedrich a Otto Schenk.

Na sklonku devadesátých let 20. století se začala stahovat z uměleckého života a zdálo se, že její pěvecká operní kariéra končí. Později, např. v r. 2012, vystoupila na prestižních Salcburských slavnostech v roli Hraběnky de la Roche v opeře Bernda Aloise Zimmermanna *Vojáci*. V r. 2018 nastudovala postavu Kabanichy v Janáčkově opeře *Káta Kabanová* v Teatro San Carlo v Neapoli. Její diskografie české hudby je velká. V r. 2019 získala G. Beňáčková v Praze Cenu Thálie za celoživotní mistrovství v opeře.

Markéta JÚZOVÁ



## PRAHA

## Hvězdy v České filharmonii

S ohledem na šíření koronaviru v České republice se na začátku jara nemohly ještě konat koncerty pro diváky v sálech a proto Česká filharmonie iniciovala ve spolupráci s Českou televizí sérii čtyř koncertů v březnu a dubnu pod názvem *Jarní hvězdy s Českou filharmonií*. Pod taktovkou šéfdirigenta a hudebního ředitele ČF Semjona Byčkova a hlavního hostujícího dirigenta ČF Jakuba Hrušá se představili na koncertech ve Dvořákově síni Rudolfiny i prominentní sólisté ze zahraničí.

Generální ředitel **České filharmonie** David Mareček se před konáním hudební série vyjádřil s pozitivním přáním i za hudebníky tělesa: „Chceme prostřednictvím hudby přinést naději a radost tam, kde se jí nedostává, a zároveň znovu vyjádřit podporu zdravotníkům, na které současná krize doléhá nejvíce.“ V průběhu koncertů platila v Rudolfinu bezpečnostní a hygienická opatření, např. se hrálo s většími rozestupy a smyčcové skupiny byly od dechové sekce odděleny paravány z plexiskla. Koncerty moderoval Marek Eben a zájemci je mohli sledovat živě na ČT art a sociálních sítích ČF.

Sérii zahájil dirigent **Jakub Hruša**. Hostem večera 9. 3. byla americká violoncellistka **Alisa Weilerstein**, která přednesla *Koncert pro violoncello a orchestr e moll op. 85* Edwarda Elgara. Skladbu zahrála krásným ténbrem, energicky a virtuózně. ČF jí byla vynikajícím partnerem, dokonce i v prudce emotivních proměnách. *Pohádka léta, hudební báseň pro velký orchestr op. 29* Josefa Suka vyzněla niterně, stylově, s hloubkou a jasně.



N. Szeps-Znaider (foto: P. Hajská)

Dánský houslista **Nikolaj Szeps-Znaider** provedl 25. 3. *Koncert pro housle a orchestr č. 1 g moll op. 26* Maxe Brucha oslnivě, se zářnou tónomabou, s dynamickými odstíny a výjimečnou svítivostí ve vysokých polohách. ČF se **Semjonem Byčkovem** podpořila jeho hru efektně v dramatických proměnách. *Coriolanus, předehra op. 62* a *Symfonie č. 3. Es dur op. 55 „Eroica“* Ludwiga van

Beethovena zněly v mohutných gradacích a ve vrcholných momentech obou skladeb na hraně kultivace příjemného zvuku.

Gruzínsko-německá houslistka **Lisa Batiashvili** předvedla 14. 4. perfektní citění stylu skladatele a pestrou škálu výrazu. V brilantní interpretaci *Koncertu pro housle a orchestr č. 3 h moll op. 61* Camilla Saint-Saëns krásně rozehrála dílo ve velké šíři dynamického spektra. J. Hruša s Českou filharmonií ctil její hru s velkou flexibilitou a dramatickým espretem. Večer se uskutečnilo slavnostní předání prestižních Cen Antonína Dvořáka, které získali pěvkyně **Gabriela Beňáková** a dirigent **Jakub Hruša**. *Variace na Haydnovo téma B dur op. 56a* Johannea Brahmsa a *Symfonické variace op. 78* Antonína Dvořáka působily v dramaturgické linii programu poutavě a byly zahrány efektně vrstevnatě a noblesně.

Ruský klavírista **Kirill Gerstein** završil 29. 4. jarní sérii *Klavírním koncertem a moll op. 54* Roberta Schumanna, ačkoliv ČF v březnu avizovala, že interpret zahraje ve světové premiéře *Koncert pro klavír a orchestr* Thomase Larchera. Schumannovo dílo ctil K. Gerstein výsostně. Skladbu přednesl s nadhledem, lehkostí, bez patosu a v krystalickém znění. ČF byla se S. Byčkovem dobrým partnerem. *Symfonie č. 2 c moll op. 17 „Maloruská“* Petra Iliče Čajkovského byla interpretována s dramatickým leskem.

První testující koncert s diváky mohla ČF uskutečnit až 10. 5. se S. Byčkovem v rámci benefice, kterou přenášela ČT art a sociální síť. Večer měl velký ohlas.

Markéta JÚZOVÁ

NÁDVORIE RADNICE  
TRNAVA

VSTUPNÉ DOBROVOLNÉ

HUDBA  
NA  
RADNICI!  
19. - 20. jún 2021

19.  
JÚN  
19.00

## ROMAN PATKOLO - KONTRABAS

TRNAVSKÝ KOMORNÝ ORCHESTER  
ALŽBETA ŠEVEČKOVÁ - UMELECKÁ VEDÚCA  
ADAM SEDLICKÝ - DIRIGENT  
MIRKO KRAJČI: WALTZISSIMO (PREMIÉRA)  
VÍTAZNÉ DIELO SÚŤAŽE ARCO 2021  
E. H. GRIEG, T. ALBINONI, A. DINICU, A. DVOŘÁK, G. BIZET

## MIKI SKUTA - KLAVÍR

TRNAVSKÝ KOMORNÝ ORCHESTER  
ALŽBETA ŠEVEČKOVÁ - UMELECKÁ VEDÚCA  
ŠTEFAN SEDLICKÝ - DIRIGENT  
S. BARBER, W. A. MOZART, P. ZAGAR, B. BRITTEN

20.  
JÚN  
19.00

ORGANIZÁTORI:



HLAVNÍ PARTNERI:



PARTNERI:



## PRAHA

## „Opera opier“ zo zákulisia

Národné divadlo v Prahe pokračuje v tvorbe počas koronakrízy aj bez divákov v hľadisku. Do repertoáru Opery ND pribudol po *Rigolettovi* nový *Don Giovanni*. Vďaka ČT art, ktorá vysielala premiéru naživo, sa nová inscenácia geniálnej Mozartovej opery dostala k širokému televízному publiku.

Stavovské divadlo a Mozartovho *Dona Giovanniho* spája od svetovej premiéry (1787), dirigovanej v Prahe samotným skladateľom, úzke puto. Aj preto je každé nové naštudovanie konfrontované s dlhoročnou inscenačnou tradíciou. To predchádzajúce v réžii Jiřího Nekvasila z roku 2006, na ktorom sa podieľal oscarový kostýmový výtvarník Theodor Pištěk, bolo replikou úspešnej inscenácie režiséra Václava Kašíka a scénografa Josefa Svobodu z roku 1969. V 2012–2019 sa uvádzalo tiež modernejšie spracovanie česko-slovenského režisérskeho dua SKUTR (Martin Kukučka a Lukáš Trpišovský).

Vedenie ND prvý raz vo svojej histórii zverilo české rodinné striebro medzinárodnému tímu. Inscenácia nórsko-švédskeho, prevažne činoherného režiséra **Alexandra Mørka-Eidema**, dánskeho scénografa **Christiana Friedländera** a kostýmovej výtvarníčky **Jenny Ljungbergovej** sa blysla niekoľkými nápadmi (neraz i vtipnými), ktoré by si však žiadali hlbšie rozvinutie. Scénografia historicky amorfného divadelného tvaru využila charakteristickú architektúru Stavovského divadla, pracovala aj so zadnými stenami kulís, látkovými závesmi, ťahmi z povraziska či vešákmi s kostýmami. Bližšiemu určeniu historickej doby, v ktorej sa príbeh odohráva, bránili štýlovo nesúrodé obleky postáv a rekvizity, akoby náhodne povýberané z rôznych titulov. Genius loci a zákulisná atmosféra dotvorili antiluzívny dojem: ako keby všetko, čo sa deje na javisku za poodtiahnutou oponou, bolo len hrou hercov či ich duchov, ktorí zostali v zavretom divadle a čas lockdownu si chcú vyplniť oprášením starého ikonického titulu. Napriek gýčovitosti viacerých prvkov, preplnenej malej scény a postupom známym z Kašíkovej verzie, tak výsledný tvar pri troche diváckej fantázie ponúkol svojský, i keď nie úplne nový pohľad na osud (ne)potrestaného samopašníka.

Dej sa začína odvíjať na proscéniu pred zeleným závesom, kde je Donna Anna takmer znásilnená Donom Giovanniom. Včas prichádzajúci Komtúr sa v tejto hraničnej situácii energicky postaví z invalidného vozíčka a smrteľne zraní Dona Giovanniho. Titulný hrdina, uvedomujúc si, že mu zostávajú posledné hodiny života, sa snaží využiť svoj čas naplno. No s rastúcou krvavou škrvnou na košeli sa cíti čoraz slabší a unavenejší, čo sa odráža i v jeho utlmených pohyboch a celkovej pasívnosti. Ani v duete s Zerlinou nedáva najavo, že by mu na jej získaní zvlášť záležalo. Koniec ponecháva Mørk-Eidem otvorený. Komtúr síce so sebou odvádzajúceho hriechnika, no ten sa počas po-

sledných taktov moralistického ansámblového finále mihne za chrbtami ostatných postáv, aby im dal jasne najavo, že donjuanovská povaha sa zo sveta zmiest nedá.

V Prahe debutujúci Slovák **Pavol Kubáň** vytvoril presvedčivú kreáciu postavy Dona Giovanniho, ktorá napriek zmiereniu sa so smrťou neprestáva bažiť po živote. Jeho kultivovaný, vyššie posadený barytón znel najmä v mezza voce mätko a vrúčne. Verným Leporellom, dobráckym sluhom i rovnocenným partnerom v dynamických a hudobne šťavnatých recitátoch, mu bol český basbarytonista **Miloš Horák**. **Alžběta Polácková** stvárnila Donnu Elviru, ktorá Dona Giovanniho miluje a nenávidí zároveň, herecky presvedčivo, avšak neprehľadnuteľná křčovitosť jej mimiky bola zrejme viac signálom vokálno-technických problémov než zámerom režiséra. Spevákky sebaistá



M. Horák ako Leporello, P. Kubáň ako Don Giovanni (foto: J. Pohribný)

a presvedčivá **Jana Sibera** ako skôr lyrická Donna Anna zažiarila najmä v koloratúrnych pasážach partu. **Richardovi Samekovi** (Don Ottavio) pomohol činoherný režisér – tak ako všetkým postavám – zbaviť sa prílišnej opernej statickosti, no celkovo ho ponechal v úzadí. Samekovmu príjemnému tenoru nechýbali predovšetkým v nižšej polohe a v recitátoch ľahkosť a farebnosť, no v áriách sa vyskytlo viacero neistých, prípadne nazálne tvorených tónov. Výborné obsadenie sa zišlo v úlohách vidieckych mladomanželov Zerliny a Masetta. Soprán **Lenky Máčíkovej** mal v recitátoch potrebnú mozartovskú ľahkosť, v áriách a ansámblach pôsobil oblo a plasticky. Postavu neuchopila v obvyklom štýle dedinského dievčaťa, ale vystavala ju ako rafinovanú ženu, kto-

rá pozná spôsoby, ako uskutočniť svoje zámery a dosiahnuť vytýčené ciele. Neveľmi výrazný part Masetta obohatil **Lukáš Bařák** mladickou energiou i speváckou istotou. Vďaka jeho systému, nosnému barytónu a prirodzenému výrazu nezaznel ani v živom zbore svadobčanov, čím potvrdil, že neexistujú malé roly. Hlas **Zdeňka Plecha** (Komtúr) má síce príjemnú farbu i adekvátnu pieraznosť, no pre dramatickú postavu prichádzajúcu zo záhrobia by sa hodil skôr sonórnejší bas.

Inscenáciu hudobne naštudoval nemecký dirigent **Karsten Januschke**. Volil prevažne rýchle tempá, no Mozartova sviežosť a pestrosť (v tomto prípade viedenskej) partitúry sa pod jeho vedením aj tak sčasti strácala. (Nedostatočná kvalita zvuku mohla byť do istej miery spôsobená i televíznym prenosom.) Sporným je aj vyškrtanie viacerých čísel, napr. Leporellova ária *Ah, pietà signori miei*, nezostalo ani jeho dueto so Zerlinou či dialógy Dona Giovanniho a Leporella z 1. a 11. scény 2. dejstva. V takom výnimočnom priestore, akým je Stavovské divadlo, sa žiadalo zvoliť skôr pôvodnú pražskú verziu.

Národné divadlo teda dostalo nového *Dona Giovanniho* v podobe „neškodnej“ inscenácie. Nevývoláva búrlivé debaty na sociálnych sieťach ako nedávny *Rigoletto*, no nie je ani zvlášť

hodnotným prínosom do bohatej inscenačnej tradície Mozartovho diela. Svojich divákov si určite nájde – najmä medzi davmi turistov, ktorí si budú chcieť odškrtnúť návštevu Stavovského divadla. Prvá národná scéna by však mala byť meradlom najvyššej kvality, a nielen ďalšou z mnohých atrakcií, ktoré česká metropola ponúka.

**Daniel ŠEVČÍK**

(recenzia vznikla v rámci projektu SC AICT SMARTheatre.sk)

Wolfgang Amadeus Mozart: *Don Giovanni*  
Dirigent: Karsten Januschke  
Réžia: Alexander Mørk-Eidem  
Scéna: Christian Friedländer  
Kostýmy: Jenny Ljungberg  
Televízny prenos premiéry v Stavovskom divadle 24. 4.



# Donizettiho vzácna lyrická tragédia konečne aj na slovenskom javisku

Postava Elisabethy z *Roberta Devereuxa* bola na sklonku famózneho speváckeho kariéry Edity Gruberovej finálnou tour de force. Prvýkrát sa v tejto postave predstavila v Zürichu v r. 1998, v Mníchove sa v marci 2019 v kostýme Donizettiho poslednej tudorovskej regentky rozlúčila s operným javiskom. Dovtedy naštudovala túto belcantovú lahôdku koncertne i javiskovo bezmála desaťkrát. O to väčšie bolo prekvapenie, keď sa Gruberovej meno objavilo v obsadení novej produkcie *Roberta Devereuxa* v košickej opere. Pôvodne na vlaňajší november naplánovaná premiéra sa z dôvodov obmedzení súvisiacich s pandemiou musela odložiť. Zrealizovala sa až v máji, no bez Edity Gruberovej.

Skutočnosť, že sa novému riaditeľovi operného súboru Štátneho divadla Košice Rolandovi Khernovi Tóthovi podarilo presvedčiť Editu Gruberovú obliecť si zrejme už naozaj naposledy v jej kariére divadelný kostým v jednom zo slovenských operných domov, si zaslúži obdiv. Vyššia moc rozhodla, že jej rozlúčka s operným javiskom v Mníchove bola zrejme definitívna. Nemenej obdivuhodné však zostane aj to, za ako krátko sa Košičanom podarilo nájsť dôstojnú náhradu za *primadonu assoluta* i to, že Donizettiho šperk zaznel na Slovensku konečne aj v scénickom naštudovaní a v obdivuhodne kvalitnom speváckom obsadení.

Z dramaturgického hľadiska je *Roberto Devereux* napriek veľkej historickej téme a zboru komorným dielom, ktorému intímny historický interiér Štátneho divadla v Košiciach s pomerne malým orchestriskom nesmierne pristal. Jeho dej sa totiž odvíja od milostného štvoruholníka postáv Elisabethy, Roberta, Sary a Nottinghama. Celú drámu obmedzili Donizetti s libretistom Cammaranom na 48 hodín, počas ktorých vidíme na scéne kráľovnú imaginárneho Anglicka strácajúcu kontrolu nielen nad dvorom, ale aj nad vlastnými citmi. Všetky postavy sa ocitli v nevyriešiteľnom konflikte medzi otvoreným demonštrovaním moci, buržoáznou morálkou (podľa predstáv z polovice 19. storočia) a uspokojením osobných pohnútok a potrieb. Nielen ústredný pár, ale aj Nottingham, Robertov najbližší priateľ, a Sara, ktorá svoju lásku k Robertovi obetovala pre sobáš z rozumu. Historické reálie sú v tejto opere len veľmi približné – ako miesto deja je v partitúre uvedený iba Londýn v r. 1601. V takejto hudobno-dramatickej konštelácii pôsobí snaha o akýkoľvek historický kolorit zbytočne. Ani scéna **Pavla Juráša** sa nesnaží o navodenie atmosféry alžbetinského Anglicka. Projekcie gotických architektonických prvkov na zadnej stene (vyriešené technicky nešťastne frontálnym premietaním cez účinkujúcich) kontrakarikovali obrysy zariadenia domácnosti Nottinghamovcov, v ktorom sme mohli dokonca rozpoznať nádobu s trčiacimi hokejkami. Ich schematickosť ilustrovala deformované manželstvo, podobne ako toxický vzťah Sary a Roberta, ktorý vo finále ich dueta výtvarne vyjadrili zábery poletujúceho rozbitého skla. Takáto plakativnosť ubrala drámu na nástojčivosti podobne ako čierne rúška, ktoré si zbor

držal pred ústami na paličkách ako karnevalové masky. Zbytočne historizujúco však pôsobili kostýmy **Mitzy von Hoffmannovej**, ktoré estetike výpravy vtlačili punc nesúrodosti. Komornému príbehu by svedčal väčší scénografický a kostýmový monochromatizmus a čistejšie línie. Príbeh o manželskej nevere, oklamanej panovníčke, zrade priateľstva i slabosti cha-



E. Bodorová ako Elisabetha, D. Astorga ako Roberto (foto: J. Marčinský)

akteru je nadčasový, a to je dôvod, prečo tak vynikajúco fungoval v abstrahujúco poňatej Loyovej mníchovskej inscenácii bez konkrétneho dobového ukotvenia. Réžia si nevyžaduje veľké gestá, pretože tie sú obsiahnuté v geniálne skomponovaných speváckych partoch, ktoré kladú na interpretov nielen vysoké technické, ale aj výrazové nároky. Režisérovi košického naštudovania **Antonovi Korenčimu** by stačilo dôverovať viac partitúre a hlbšie sa ponoriť do hudobnej dramaturgie diela. Konflikty postáv čerpajú svoj dramatický drajv nielen z vynikajúco napísaného libreta, ale hlavne z melodicky bohatých hudobných partov, v ktorých nie sú ani jedno glissando či kadencia ponechané na náhodu. Ich inscenáciu prekryl Korenčí hlavne v režijnej štúdii Elisabethy zbytočne okázalými gestami, ktoré v detailoch televízneho prenosu pôsobili ako rušivé klišé. Okrem dueta Nottinghama a Sary chýbala toporne statickej réžii monológov i ansámblových scén invencia a celkový dojem oslabilo aj občasné spievanie na rampe.

Opera v Košiciach sa blýsla prominentným obsadením. Spevácke kreácie protagonistov belcantovej opery transportujúcej emócie drámy mimoriadne delikátnym a diferencovaným štýlom sa ani z toho najlepšie vyhotoveného audiovizuálneho záznamu nedajú vyhodnotiť do posledného detailu, a preto sa dajú nasledujúce riadky napísať len s patričnou rezervou. Svetovo známa **Elena Maximova**, ktorá koncom mája zaskakovala vo Viedenskej štátnej opere za Michèle Losierovú ako Carmen, podala postavu Sary s empatiou, citlivou dynamikou a zamatovo ladeným hrudným registrom, aj keď jej mezzosoprán znel vo vyššej polohe ostrejšie a dramatickejšie. **Marián Lukáč**, ktorého hlasový materiál nemá špecifický štýl belcantového barytonistu, sekudoval Maximovej koncentrovanej a technicky dobre zvládnutou kreáciou Nottinghama napriek zužujúcemu sa vysokému tónu. **David Astorga** vykreslil nešťastného a slaboskeho titulného hrdinu opuletným spinto tenorom. Jeho Roberto vynikol najmä otvorenou artikuláciou ponúkajúcou priestor pre farebné nuansy, v príkladnom frázovaní si udržal akcent a expresivitu v každej dynamickej polohe. O role Elisabethy sa Beverly Sills raz vyjadrila, že ju jej hlas stála desať rokov. Sills bola odvážna speváčka, ktorá sa počas kariéry popasovala so všetkými tromi Donizettiho tudorovskými kráľovkami (Elisabetta, Bolena, Stuarda). Interpretovala ich s vervou, ktorá ju posunula do najväčších hĺbok, ktorými tieto postavy napriek krkolomne vysokým kadenciám oplývajú. **Eva Bodorová** vo svojom debute ako Elisabetha presvedčila koncentrovaným a vyváženým tónom vo všetkých polohách. Zo záznamu však vyznela jej kreácia výrazovo plocho, mnohým miestam, najmä strhujúcemu záveru *Non regno, non vivo...* (mimochodom réžiou a choreografiou pripomínal mníchovskú inscenáciu so šedivou parochňou, s paličkou a pádom na zem chrptom k hľadisku) by pristala diferencovanejšia dynamika i dramatickejšie frázovanie, ktoré by výrazu dodali potrebný dramatický nerv. Dúfajme, že talentovaná speváčka s pekne korunovanými koloratúrami a znelymi hĺbkami Elisabethu neodloží a jej interpretáciu bude ciželovať aj naďalej. **Peter Valentovič** naštudoval Donizettiho partitúru s rešpektom k spevákom. Košický operný orchester prečítal hudobný text štýlovo a organicky napriek drobným tempovým a intonačným zaváhaniam.

**Robert BAYER**

Gaetano Donizetti: *Roberto Devereux*  
 Dirigent: Peter Valentovič  
 Réžia: Anton Korenčí  
 Scénografia: Pavol Juráš  
 Kostýmy: Mitzy von Hoffmann  
 Video: Jakub Pišek, Bea Kolbašová  
 Svetelný dizajn: Robert Farkaš  
 Internetový prenos záznamu premiéry v Štátnom divadle Košice 10. 5.

# Primadona mezzosopránu

**Pastelové farby mezzosopránu CHRISTY LUDWIGOVEJ patrili azda k najžiarivejším jej fachu. Na orchestrálnu paletu ich nanášala s hlbokým citom a obrovským porozumením pre architektúru hudobnej textúry či charakteru postáv. Jej kultivované, no súčasne prirodzene znejúce spevácke kreácie plné oduševnenia bez páťosu, zmyselnosti a, áno, aj erotiky, zasiahli každého poslucháča. V apríli sa spustila posledná opona aj za jej životom.**

Ludwigovej hlasový materiál oplýval neobyčajným fluidom, ktorý jej spev na koncertných pódiiach a operných javiskách až zhmotňoval. Vo svojej telesnosti sa bezprostredne dotýkal divákovej duše, v ktorej apeloval na jeho najvnútornejšie emócie. Ludwigovej ikonický výraz a grandiózna umelecká osobnosť dodnes prenikavo znejú aj na jej početných nahrávkach. Stačí si len vypočuť *Erbarne dich* v Bachových *Matúšových paštiach* pod taktovkou Otta Klemperera z r. 1962. Prádivo jej interpretácie tejto árie sa v nekonečne vláčnom legáte nad orchestrom vlní, žiari a úpenlivo prosí o zľutovanie. Nezameniteľná zostane jej postava Maršálky zo Straussovho *Gavaliera s ružou* (Salzburg 1969, dirigent: Karl Böhm) prekypujúca espritom dômyselnej filozofickej reflexie hrdinky zamýšľajúcej sa nad plynúcim časom i koketného sexepílu, ktorým si vedela podmaniť mladučkého Oktaviána. Jeho androgýnnny šarm stvárnila o desať rokov skôr (na nahrávke z r. 1957 pod taktovkou Herberta von Karajana a s Elisabeth Schwarzkopfovou ako Maršálkou). Ikonickými zostanú aj jej fulminantná Fricka z Wagnerovho *Prsteňa* (Bayreuthské slávnosti, MET), famózne furiózna Klytämnestra, úspechy však slávila aj ako Leonore, Dido, Ortrud, Kundry, Waltraute, Venus, Eboli, Amneris, Lady Macbeth, Carmen, Brangäne, Marie či Judith.

„Každá doba má takých spevákov, akých si zaslúži,“ zavtipkovala si ako 90-ročná pri preberaní ceny Echo Opus Klassik v r. 2018. Podľa nej dnes znejú všetky hlasy rovnako, pretože speváckam chýba charakter. Až do svojho vysokého veku zostala Christa Ludwig pozornou, pohotovou a elokventnou komentátorkou diania v opernom biznise. Nikdy si nedávala servítku pred ústa a na neduhy v opere poukazovala decentne klebetným štýlom prifarbeným jej koketným porýnskym akcentom. „*Viete, nechcem, aby to vyznelo pateticky,*“ zašvitorila pred novinármi zhromaždenými v jej suite berlínskeho hotela Bristol, „*ale pri spievaní rozdávam dušu. Spev musí byť zaplavený láskou, inak začne po piatich minútach nudiť.*“ A potom, čo si dopriala pohárik whisky a drobnosť na zahryznutie z hotelového minibaru, dodala: „*Mimochodom, tenor musí mať sexi hlas, ktorého sa dá dotknúť, ktorý zachádza až do brucha alebo aj hlbšie.*“ Nonšalantná subverzívna roztopašnosť kombinovaná so schopnosťou trpezlivoho úsudku bola pre Ludwigovú typická.

Christa Ludwig pochádzala z opernej domácnosti. Rada rozprávala, že ako šesťročná sedávala Karajanovi na kolenách. Jej otec, Anton Ludwig, bol intendantom opery v Aachene,

kde mal Karajan ešte pred vojnou jeden zo svojich prvých angažmánov. Jej matka, altistka Eugenie Besalla, jej bola jedinou a celoživotnou hlasovou pedagogičkou, na rady ktorej nedala dopustiť. Svojej mame vďačí aj za to, že ju do novorodeneckého zoznamu zapísali v r. 1928 v Berlíne. Pretože nechcela, aby mala dcéra ako miesto narodenia uvedený provinčný Aachen, vydala sa v pokročilom štádiu tehotenstva vlakom do Berlína, aby porodila tam. Christa Ludwig bola podľa vlastných slov závislá od opery už od útleho detstva. Pod dohľadom matky spievala, čo jej prišlo pod ruku,



Ch. Ludwig (foto: S. Lauterwasser/DG)

ako osemročná mala už zvládnutú veľkú áriu Kráľovnej noci. Popri škole študovala na konzervatóriu hru na klavíri, violončele a flaute a teóriu hudby. V sedemnástich sa v Gießene predstavila na prvom verejnom koncerte, o rok neskôr debutovala vo Frankfurtskej opere v Straussovom *Netopierovi* ako Princ Orlofsky. Po štáciách v Darmstadte a Hannoveri ju Karl Böhm povolal do Viedenskej štátnej opery, pričom jej oznámil, že u neho bude spievať výlučne Cherubina. Jej hlas však krátko dozrel do svojho prirodzene krásneho zvuku a z nohavicových postáv za pomerne krátky čas vyrástol. Christa Ludwig začala svetovú kariéru ako jedna z najvšestrannejších mezzosopranistiek svojej generácie. Len vo Viedni našťudovala 43 postáv, do konca jej päťdesiatročnej kariéry sa ich nazbieralo zhruba 70. K nim sa pridali obsiahly piesňový repertoár. V jej interpretácii piesní Mahlera, Schuberta či Huga sedel každý detail, farba každého jedného vokálu mala svoj význam. Podobne ako Lotte Lehmann objavila už ako

60-ročná Schubertovu *Winterreise* pre ženský hlas. Bola stálicou Salzburških a Bayreuthských slávností, oslavovanou hostkou v New Yorku, Londýne, Paríži, jej umeleckým domovom však zostala Viedenská štátna opera. Žila v Klosterneuburgu, kúsok za Viedňou.

„Kariéra sa robí hlavou, nie hlasom,“ povedala raz, „hoci my mezzosopranistky dobre zvládame prechod od mladých milencov v nohavicových rolách cez dramatické party až po zlé stareny.“ S hlasom vedela zaobchádzať vždy obozretne, od dirigentov sa nikdy nenechala dotlačiť k vysokodramatickým postavám: „*Moje hlasivky sú len dve tenulinké vlákna, ktoré sa vynikajúco hodia na modulovanie v interpretáciách piesňového repertoáru, ale na vysokodramatické som sa mohla odvážiť len počas nahrávania úryvkov v zvukových štúdiách.*“ Jej zmyselne dýchajúca, intenzívna *Izoldina smrť z lásky*, ktorú nahrala s Ottom Klempererom v r. 1962, nám dáva iba tušiť, akou fenomenálnou Izoldou mohla byť na javisku a nahrávka finálnej scény *Súmraku bohov* dokazuje, akú veľkolepú Brünnhilde musel Karajan

v Salzburgu oželiť po tom, čo na poslednú chvíľu z produkcie predsa len vystúpila. Vzdať sa nechcela akurát Leonory v Beethovenovom *Fideliovi*. Vedela ju podať s neobyčajne agilným a mnohotvárnym činoherným spevom, ktorý ju vďaka bezpríkladnej technike katapultoval často až za hranice jej možností. Vo svojej autobiografii sa priznala, že pred predstaveniami *Fidelie* bývala taká nervózna, že občas musela siahnuť po tabletkách na upokojenie. Po smrti matky v r. 1993 nechala Christa Ludwig všetky angažmány nasledujúcich rokov preformulovať na rozlúčkové vystúpenia. V jednom z neskorších rozhovorov sa priznala, ako veľmi ju zasiahla matkina smrť. Začala si uvedomovať svoje limity i vek. S publikom sa rozlúčila 14. 12. 1994 postavou Klytämnestry vo Viedenskej štátnej opere. Svoje bohaté skúsenosti odovzdávala na majstrovských kurzoch. Mnohé z jej nahrávok zostali dokumentmi pre večnosť, do ktorej sa odobrала 24. 4. vo veku 93 rokov.

Robert BAYER



Slovenská sekcia ISCM predstavuje  
svoj príbeh v publikácii

# Sloboda a otvorenosť. 25 rokov Slovenskej sekcie ISCM

a pozýva vás na svoj nový web  
[www.iscm-slovakia.org](http://www.iscm-slovakia.org)

*Mnohé projekty slovenskej sekcie ISCM  
vznikli z túžby nechať naživo znieť novú hudbu  
a z túžby podieľať sa na jej znení. Chceli sme ju  
počuť a chceli sme ju hrať. Jedinou cestou bolo  
organizovať vlastné koncerty a festivaly, ktoré  
budú priestorom pre takúto hudbu.*

Vytvorenie publikácie a webovej stránky podporil z verejných zdrojov ako hlavný partner  
Fond na podporu umenia. Činnosť Slovenskej sekcie ISCM podporujú SOZA a Hudobný fond.

**u.** fond  
na podporu  
umenia

**H** Hudobný fond  
Music Fund Slovakia

**SOZA**

Sociálny  
Kultúrny  
Fond  
**SOZA**

**hudobný život**

## „Naša práca musí mať predovšetkým zmysel“

(foto: J. Grajewski)

Mohlo by sa zdať, že dirigent, ktorý s orchestrom spolupracuje viac než 10 rokov, už príliš neprekvapí. DANIEL RAISKIN však na post nového šéfdirigenta Slovenskej filharmónie vstúpil s veľkým nasadením počas vrcholiacej pandémie, s koncepčne zmysluplnými programami a navyše s vysokou frekvenciou nasadzujúc diela domácich autorov. Stretli sme sa v Redute medzi jeho dvomi aprílovými koncertami a dlhá debata vyplavila množstvo inšpiratívnych názorov nielen na dirigentskú profesiu, vzťah zahraničného dirigenta k miestnej hudobnej kultúre, ale aj na nevyhnutnosť vstupu nových prvkov do európskeho systému podpory umenia.

Pripravila **Andrea SEREČINOVÁ**

### ■ Často zvyknete zdôrazňovať, že dirigovanie nie je práca, ale poslanie. Pociťovali ste to intenzívnejšie počas pandémie?

Netýka sa to len dirigovania, ale všeobecne faktu, že som hudobníkom, umelcom. Profesiou hudobníka nevnímam ako súbor zručností, je to pre mňa životný štýl, neustála interakcia s tým, čo ma obklopuje. Pre mňa bola preto najväčším bremenom – najmä počas prvej vlny pandémie, keď sme nemohli robiť koncerty ani bez publika – nemožnosť zdieľať radosť z hudby s druhými. Je to neoddeliteľná súčasť môjho bytia.

### ■ Pre dirigenta musí byť frustrujúce stráviť taký dlhý čas bez kontaktu s orchestrom. Suplovali ste si dirigovanie inou hudobnou aktivitou, napríklad hraním na viole, ktorá je vašim pôvodným nástrojom?

Áno, aj nie. Je pravda, že po tom, čo som sa už roky nevenoval viole, vrátil som sa k cvičeniu. Ale nemôžem povedať, že by som sa počas pandémie zameriaval predovšetkým na to, ako nahradiť prerušené hudobné aktivity. Lebo hudobníkom neprestávate byť ani v takýchto chvíľach – to sa proste nestratí, je to vnútri, vo vás. Veľa času mi zabrali pokračujúce záväzky voči telesám, s ktorými spolupracujem – či už je to Slovenská filharmónia, Winnipeg Symphony Orchestra, alebo Belehradská

filharmónia. Najmä v severoamerickom prostredí, kde hudobníci nie sú podporovaní štátom, bolo v týchto náročných časoch veľa organizačnej a administratívnej práce. Najviac si však cením, že som mal dovtedy nevidanú možnosť tráviť čas s rodinou, so svojimi dvomi už dospelými deťmi. Dovtedy som býval bežne 9-10 mesiacov mimo domova a teraz to bolo naopak. Veľa sme toho dobehli... Každé ráno raňajky s celou rodinou, po taký dlhý čas, to je za posledných 25 rokov môjho profesionálneho života niečo nevidané a pre mňa dôkaz, že z každej náročnej situácie sa dá vyabstrahovať niečo pozitívne, niečo, čo v spomienkach vytlačí tie problematickejšie udalosti.

### ■ Dovoľte mi zostať ešte chvíľu pri viole. Do akej miery bola skutočnosť, že ste začínali ako violista, nápomocná pri štarte vašej dirigentskej kariéry, a ťažíte z toho aj dnes?

Jednoznačne áno. Zaujímavé je, že moje rozhodnutie venovať sa dirigovaniu veľmi úzko súvisí s prechodom z huslí – ktoré mi ako vysokému chlapcovi boli „nedostačujúce“ – na violu. Keď som ju začal študovať v Petrohrade na vysokej škole, zásadne ma ovplyvnil pedagóg orchestrálnej hry a dirigovania a nadchol ma pre dirigovanie. Takže som nakoniec skončil štúdium aj ako dirigent. Ako violista som

zbieral skúsenosti nielen v sólovej komornej hre, ale niekoľko rokov aj v orchestri ako vedúci violovej skupiny. Presne som sa naučil, čo by dirigent nemal robiť, získal som cenné skúsenosti. Aj keď, nedá sa povedať, že skúsenosť so sláčikovým nástrojom je tá najdôležitejšia a že nie sú vynikajúci dirigenti, ktorí nikdy v orchestri nehrali. Tí, čo boli predtým výbornými klaviristami, majú výhodu pohotovej hry partitúr za klavirom a lepšiu schopnosť vertikálneho harmonického čítania. Ale aj tak si myslím, že akákoľvek vlastná skúsenosť v orchestri, alebo aspoň s orchestrálnym nástrojom – sláčikovým či dychovým – je najmä pre začínajúceho dirigenta výhodou. Veľký rozdiel je napríklad v spôsobe, ako zaznie tón vyludzovaný stlačením klávesu a ako sa tvorí na sláčikovom alebo dychovom nástroji, kde tvorbu tónu predchádza dlhší čas a iná „psychológia“. Vnútri orchestra zistíte aj to, ako „funguje“, pochopíte, akým situáciám sú napríklad vystavené posledné pulty huslí v súhre s tubou, alebo posledný pult violončiel v súhre s tympanmi. Alebo to, že reakčná doba hráčov pri prvých pultoch je iná ako tých na konci pódia... Som presvedčený, že hudobníci cítia, že mám osobnú znalosť problematiky a dodnes mi to veľmi uľahčuje komunikáciu s orchestrom.

Ale dirigent potrebuje, samozrejme, aj iné skúsenosti. Dnes sa mladí dirigenti krátko po dvadsiatke stávajú lídrami svetových orchestrov a nahrávajú Mahlerove symfónie. To nebolo možné v prostredí, z ktorého som vzišiel, a dnes to cítim tak aj ja – ak máte správne interpretovať všetky tie emócie: pocity lásky a nenávisti, priateľstva a zrad, radosti a bolesti, tak je nevyhnutné, aby ste mali za sebou dostatok vlastných podobných skúseností, množstvo prečítaných kníh, videných umeleckých diel a precestovaných veľa miest. A na to treba čas.

### ■ Už viac než 10 rokov spolupracujete so Slovenskou filharmóniou. Spomínate si na atmosféru prvého stretnutia?

Pamätám si to veľmi dobre, náš prvý koncert sa konal v marci 2010 v Slovenskom národnom divadle kvôli vtedajšej rekonštrukcii Reduty tesne pred našim spoločným turné v Nemecku. Na programe bol Beethovenov *Coriolan* a 4. klavírný koncert a na záver Čajkovského *Piata symfónia*. Spomínam si na pocit na prvej skúške. Myslím, že sa mi vtedy podarilo v hudobníkoch vzbudiť zvedavosť v takom bežnom repertoárovom kuse, akým je Čajkovského symfónia, že sa nechali nahovoriť na akýsi reštart, aby sa nespoliehali len na rutinu... A ten prvotný pocit dôvery postupne prerástol do nášho súčasného vzťahu, za ktorým je množstvo koncertov nielen v Bratislave, ale aj v zahraničí. Asi po dvoch rokoch od nášho prvého kontaktu som zatúžil byť šéfdirigentom SF, no dnes som rád, že k tomu prišlo až teraz, práve z tých dôvodov, o ktorých som pred chvíľou hovoril – kvôli nevyhnutným skúsenostiam, zrelosti. Teší ma, že tých desať rokov sme mali možnosť spolu rásť. Prišlo aj



k niektorým generačným výmenám, máme tu viacerých mladých hráčov, aj to vnímam veľmi pozitívne.

■ **Ktoré z diel, ktoré budete s orchestrom pripravovať, majú šancu posunúť ho ďalej, povedzme z technickej stránky?**

Myslím, že aj program našich aprílových koncertov je taký. Na oboch sú zaradené na Slovensku málo hrávané diela – *Prvá symfónia* Glazunova, *Druhá symfónia* od Nielsena, ktorú hral orchester dokonca prvýkrát vo svojej histórii. Keď spolu objavujeme hudbu, s ktorou sa orchester stretáva po prvýkrát, nie sú tu žiadne predsudky, jasné očakávania, všetko je nové – tabula rasa... Vtedy sa vieme sústrediť na detaily, partitúru. Ťažšie to ide pri často hrávaných dielach, ako sú Dvořákové, Brahmsove či Čajkovského symfónie, tu je problematickejšie dosiahnuť, aby hudobníci zapli všetky radary a prijímače, aby sme z interpretácie zotreli prach. S Nielsenom sa orchester najprv zoznamoval, spočiatku to bolo trochu hrboľaté, no na každej skúške sa to zlepšovalo a videl som, ako ich postupne hudba začína zaujímať, ako ich vtáhuje. A potom je tu slovenská klasika: úžasná huslová *Fantázia a Burleska* Eugena Suchoňa a na ďalšom koncerte úplne iný, voči Suchoňovej kontemplatívnej kontrastný štýl Cikquera v jeho klavírnom *Concertine*. Napokon, aj Dvořáková predohra *Môj domov* patrí k autorym neznámym predohram, poznáme skôr

autori, a to nielen „hity“ Lutosławského či Szymanowského, ale aj menej známe mená ako Tansman či Kurpiński, mnohé diela sme nahrali vo svetových premiérach. To isté sa deje aj na Slovensku. Suchoňa či Cikquera som, samozrejme, poznal, najmä Suchoňa hrávali v Sovietskom zväze v 70. rokoch, keď som študoval. Potom, čo som sa zoznámil so Su-

*Vzťah k miestnej hudobnej kultúre nie je o vynášaní súdov, je o jej poznaní a uvádzaní na tej najvyššej možnej úrovni. Pretože akékoľvek neznáme dielo môže znemožniť nedostatočná interpretácia.*

choňovou *Fantáziou a Burleskou*, a Cikkerovým *Concertinom*, nabalovali sa ďalšie informácie o ich hudbe, prišlo poznanie, že tu bol človek ako Alexander Moyzes... V budúcej sezóne chystáme uvedenie Cikkerovej *Ódy na radosť*. Je to nekonečný proces. Momentálne však objavujem hudbu Jána Levoslava Bellu. Poznal som síce základné fakty o ňom, že bol otcom slovenskej opery, že si písal s Richardom Straussom, ale jeho hudba je pre mňa veľkým prevrpením. Nedávno sme nahrali pôvodnú verziu symfonického básne *Osud a ideál* a v uvádzaní jeho hudby budeme pokračovať v lete. Takže, vzťah k miestnej hudobnej kultúre nie

**v tomto čísle Hudobného života Agata Schindler. Skladateľ a dirigent pôvodom z Československa bol prvým, zakladajúcim hudobným riaditeľom orchestra, ktorý je vaším druhým dôležitým pôsobiskom. Žije tu ešte jeho odkaz?**

Samozrejme. Kaufmannove diela orchester z času na čas uvádza. Najmä jeho nástupca

Victor Feldbrill, ktorý zomrel len minulý rok vo veku 90 rokov, udržiaval Kaufmannov odkaz a často hrával jeho diela. Pre mňa je Walter Kaufmann veľmi zaujímavou osobnosťou – jednak svojim zaujatím pre mimoeurópsku, najmä indickú hudbu, ale aj ako reprezentant gene-

rácie tzv. Entartete Musik, teda hudobníkov, ktorých osudy poznačil nacizmus. Sám mám židovský pôvod, časť z našej rodiny pochádza z poľskej Lodže a mnohí neprežili 2. svetovú vojnu, takže téma sa ma osobne dotýka. Zúčastnil som sa na projektoch s témou českých reprezentantov tejto generácie, s hudbou Pavla Haasa, Gideona Kleina či Hansa Krásu a rád by som preskúmal aj partitúry Waltera Kaufmanna. V roku 2023 budeme oslavovať vo Winnipegu 75. výročie vzniku orchestra – tak ako tu, v Slovenskej filharmónii – a verím, že to bude príležitosť opäť sa vrátiť ku Kaufmannovej hudbe. Možno niekedy aj na Slovensku.



Zo skúšok so Slovenskou filharmóniou (foto: A. Trizuljak)

jeho *Karneval*. Práve takáto pártýždňová práca na novom repertoári dokáže orchester prebudiť, držať ho v pozornosti, mimo rutiny. To je veľmi zdravé.

■ **Spomínate slovenskú hudbu. Zahraničných dirigentov sa často pýtame na našu hudbu a chápem, že je prirodzené sa k nej vyjadrovať pozitívne. Ale ktoré zo slovenských diel sú podľa vás schopné zaujať aj na zahraničných pódiiach?**

V prvom rade – vždy keď mám s nejakým orchestrom dlhodobý vzťah, venujem veľa času a energie objavovaniu hudby danej krajiny. Bolo to tak napríklad aj v Lodži, kde asi 30 percent môjho repertoáru tvorili poľskí

je o vynášaní súdov, je o jej poznaní a uvádzaní na tej najvyššej možnej úrovni. Pretože akékoľvek neznáme dielo môže znemožniť nedostatočná interpretácia. Keď sa dôkladne zoznámim so slovenskou hudbou a budem mať pocit, že som pripravený, nebude mi nič brániť v tom, aby som partnerom namiesto Dvořáka či Smetanu, navrhol napr. Cikquera alebo Suchoňa. Vo Winnipegu sa mi už podarilo vybudovať veľký repertoár kanadskej hudby, ktorá je v Európe totálne neznáma a začínam ju postupne ponúkať aj v zahraničí.

■ **K Winnipegu a kanadskej hudbe sa viaže aj meno Walter Kaufmann, ktorého práve kanadské pôsobenie mapuje**

■ **Ako sa líšia vaše povinnosti v Slovenskej filharmónii s náplňou hudobného riaditeľa vo Winnipegu?**

Na jednej strane je to vlastne všade to isté, či už pracujete tu, alebo v Nemecku, v Poľsku či v Kanade: budujete si s hudobníkmi dôveru, vytvárate radosťnú pracovnú atmosféru, udržiavate hudobníkov v pozornosti a zvedavosti, nesmiete ich unavovať nekonečným skúšaním, ponížovať... proste cieľom je, aby sa všetci tešili na skúšky i koncerty. Na druhej strane, fungovanie orchestrov v Európe a v Severnej Amerike je diametrálne odlišné. V Kanade sa oveľa viac venujem náplni, ktorá nemá nič spoločné s hudbou: administratívne, fundraisingu, vzťahom

→ v komunite. V Európe ťažíme z dlhšej tradície symfonických orchestrov. Najmä v prípade prvého orchestra v krajine, akým je Slovenská filharmónia, sa berie ako samozrejmosť jeho existencia a verejná podpora. No v Severnej Amerike to tak nie je, priaznivejšia situácia je v Kanade, kde sa štát predsa len trochu snaží, no aj tak väčšinu zdrojov orchestra tvorí vstupné a fundraising. Komunikácia s nadáciami, ktoré môžu orchester podporiť, alebo s bohatými jednotlivcami, je na pleciah umelcov. Sponzori sa nebudú rozprávať s človekom z administratívy, chcú vidieť osobnosť, ktorá stelesňuje to, na čo by mali poskytnúť svoje prostriedky. A ani mne to nejde ľahko, lúsknutím prsta. Vzťahy s významnými sponzormi sa niekedy budujú roky a výlučne na báze osobného kontaktu.

### **certu s ľuďmi so psychickými problémami vyvoláva často neprijemné otázky. Ako to riešite vo Winnipegu?**

Uvedomujeme si obrovskú zodpovednosť voči publiku, ktoré sa z rôznych dôvodov nemôže zúčastniť na bežných koncertoch. Aj v tejto oblasti je dôležitá komunikácia a vzdelávanie, pretože ide o citlivú tému. Na jednej strane sú tu pravidelní podporovatelia, bohatí donori, ktorí si chcú raz za týždeň dopriať relax pri Brahmsovej symfónii a za vstupenku zaplatili 150 dolárov. Ťažko sa im vysvetľuje, že pri nich bude sedieť návštevník s Tourettovým syndrómom. Na druhej strane nám iná návštevníčka vysvetľuje, že je tiež členkou komunity a pre jej syna s duševnou poruchou klasická hudba veľa znamená, no chce sa vyhnúť na koncerte neprijemným

vieme, veľmi citlivá kapitola americkej i kanadskej histórie. Tento pôvodne venezuelský program má svoj politický podtext, ktorý je mi cudzí, no ak ho vnímame ako spôsob pre získanie sociálnych zručností, pocitu kolektívnej zodpovednosti či skúsenosti s tým, že počúvam a zároveň som počutý – potom má svoju veľkú hodnotu pre deti, ktoré sa vo vylúčených komunitách nemajú šancu rozvíjať, neprospeievajú v školách, trávajú čas na ulici, v gangoch... Na začiatku to vôbec nie je o nejakej hudobnej kvalite, ale o základnej možnosti, schopnosti spolupracovať v rámci skupiny 10-20 detí, o príležitosti integrovať sa.

### **Ako to konkrétne funguje?**

Deti majú individuálne hodiny a postupujú najprv od menších sláčikových alebo dycho-vých súborov až do veľkého orchestra – hudbe sa venujú vo svojej škole každý deň po vyučovaní. Už počas prvého pol roka našej doteraz už 10-ročnej činnosti sa ukázalo, že deti si zlepšili známky v školách v rôznych predmetoch. Je to preto, lebo sa prosto naučili organizovať si čas, uvedomiť si zodpovednosť za seba i ostatných. Už len taký jednoduchý fakt, akým je nevyhnutnosť včasného príchodu na skúšku orchestra, má na tieto deti veľký vplyv, pretože si uvedomujú, ako svojím správaním môžu ovplyvniť chod celej skupiny, komunity. Sú to bežné veci, ktoré sa väčšina z nás naučí v ranom detstve v rodine, no ak ste z prostredia, kde podobný príklad chýba, takáto aktivita je kľúčová. Ukáže vám príklad, ako sa môžete integrovať do normálnej spoločnosti. Samozrejme, podstatné je, že deti majú všetko zdarma – hodiny, orchester, ale aj nástroje. V tomto zohráva zásadnú úlohu spolupráca Winnipeg Symphony Orchestra a základných škôl, na ktorých pôde sa program realizuje. Každý rok vyzbierame v rámci fundraisingu množstvo peňazí na tento projekt. Práve včera som dostal správu, že od začiatku tohto roka sa nám podarilo získať 250 tisíc dolárov a spolu, od začiatku trvania projektu, je to už okolo 10 miliónov dolárov.

### **Koho myslíte tým „my“?**

Náš winnipejský orchester. My vyvíjame iniciatívu smerom k sponzorom Systemy a z peňazí platíme pedagógov, notový materiál, nástroje. Na konci roka sa organizuje veľký koncert, ktorý dirigujem ja ako hudobný riaditeľ WSO. Spoluprácu so sponzormi umožňuje systém daňových úľav, ktorý veľmi dobre funguje v USA a v Kanade, a je v kontraste s realitou nielen na Slovensku, ale v mnohých európskych krajinách. Štát motivuje bohatých ľudí, aby podporovali projekty zo sociálnej a umeleckej sféry, uvedomujúc si, že sa mu oplatí menej vybrať na daniach bohatých ľudí, ak sa financie presmerujú napríklad na riešenie problémov s mládežou, ktorá má sklony k drogám a násiliu. A je tu jasné povedomie o priaznivých účinkoch kontaktu s umeleckými aktivitami. Áno, Kanada je najmä hoke-



(foto: A. Trizuljak)

Ďalšou úlohou hudobného riaditeľa v Severnej Amerike je komunikácia s publikom. Prakticky neustále niečo rozprávam a vysvetľujem: na stretnutí s publikom pred koncertom, počas koncertu, cez prestávku, napríklad aj informáciu o predaji vstupeniek na ďalší koncert... A musí to byť veľmi prirodzené, žiadne čítanie z papiera. Potom sú tu rozhovory pre médiá, veľmi často chodím do rozhlasu. Publikum oceňuje, keď sa mu nenútenou formou priamo prihovára dirigent alebo hudobný riaditeľ. V Európe je to iné, cítiť istý odstup, no tiež sa to pomaly mení a rád by som niečo podobné robil aj na Slovensku, aby mali návštevníci pocit skutočného osobného kontaktu.

■ **Pri pohľade na stránku Winnipeg Symphony Orchestra ma zaujalo množstvo komunitných programov. Napríklad tzv. Relaxed Performances, séria pre publikum so zdravotným znevýhodnením vrátane psychických ochorení a porúch. Myslím, že to je skupina, na ktorú zatiaľ u nás dostatočne nemyslíme. Sme pripravení na publikum s fyzickým znevýhodnením, riešime bezbariérové prístupy, špeciálne miesta, ale spoločné zdieľanie živého kon-**

pohľadom „normálneho“ publika. Keď ponúknete zdravé riešenie, ľudia ho prijímajú s rešpektom. Preto tu máme „Uvoľnené koncerty“, na ktoré sa snažíme presmerovať takto znevýhodnené publikum. Samozrejme, ak niekto trvá na tom, že chce ísť na bežný koncert, nikto mu to nezakáže, nevykáže ho zo sály... Uvoľnené koncerty nerobíme každý týždeň, len asi šesťkrát za sezónu, dopoludnia, so skráteným formátom a v obmedzenej kapacite pre obsadenosť sály. Hudobníci vedia, že v publiku môže niekto začať pospevovať, občas vykriknúť, gestikulovať alebo sa prechádzať po sále. A publikum vie, že si môže hudbu užiť po svojom a nikoho tým nebude vyrušovať. Je to riešenie, z ktorého ťažia všetky strany.

### ■ **Ďalším projektom je Sistema, inšpirovaná známym venezuelským programom...**

Sistema supluje absenciu systematického verejného hudobného vzdelávania, ktoré má tradíciu v Európe a najmä v krajinách východnej Európy veľmi dobre podporuje deti už od predškolského veku. Projekt je nasmerovaný na deti zo sociálne vylúčených skupín, v Kanade ide najmä o prisťahovalecké komunity a potomkov pôvodných obyvateľov, čo je, ako



jovou krajinou a cez šport ide veľa podpory smerom k deťom zo sociálne slabších skupín. Lenže koľko detí môže hrať hokej? Všetky určite nie, no niektorý z hudobných nástrojov zvládne určite hocikto.

■ **Miera angažovanosti severoamerických orchestrov do služby komunite je z diaľky našej európskej optiky ťažko pochopiteľná. Má to okrem tých altruistických aj nejaké vyslovene praktické motivácie?**

Jednoznačne. Len komunita garantuje americkým orchestrom ich existenciu, a to doslova finančne. Na rozdiel od Európy, kde je silná tradícia verejnej podpory a orchestre sa spoliehajú na príjem z predaja vstupeniek len vo výške 10-15 percent svojich rozpočtov, v USA sú tie pomery opačné: verejná alebo štátna podpora tvorí len 5 percent, 40-45 percent tvorí predaj vstupeniek a zvyšných 50 percent musí vykryť fundraising, teda príspevky od súkromných darcov, nadácií. Kanada je niekde medzi európskym a americkým modelom, ale blízko k americkému. V Európe delegujeme systém podpory umenia a zodpovednosti za ňu na zástupcov volených vo voľbách, ktorí prerozdeľujú financie z našich daní – v Severnej Amerike je to naopak. Až polovicu prostriedkov si musíme zohnať v „komunite“, obrátiť sa na ňu so žiadosťou o podporu.

■ **U nás sa však často stretávame s nezáujmom o podporu umenia v súkromnom sektore. Aké mechanizmy – okrem systému spomínaných daňových úľav – motivujú komunitu k podpore symfonického orchestra?**

*Doba praje elegantným hybridným riešeniam. A tak, ako sa v Kanade, na rozdiel od USA, zvyšuje verejná podpora, tak si myslím, že aj do strednej a západnej Európy prídu niektoré zo spomínaných prvkov. Že jednotlivci budú viac podporovať kultúrne inštitúcie a že im to vlády umožnia.*

Potvrdzujú to prieskumy v San Franciscu, Los Angeles či v Detroite – a v Kanade som si to všimol aj ja osobne –, že mnohí bohatí donori na koncerty nechodia. Vo výške 800 tisícovom Winnipegu je asi 20 tisíc záujemcov o klasickú hudbu, ale finančné príspevky nám dá oveľa viac ľudí. Dokonca teraz, počas pandémie sme vyzbierali viac než kedykoľvek predtým, pretože komunita si uvedomuje, že ak nás nepodporia v ťažkých časoch, o dva roky tu už možno nebudeme. Ľudia majú evidentne aj iné motivácie podporiť kultúru než len tie vlastné, osobné. Chápu, že spoločnosť je istým ekosystémom, s rôznymi článkami. Ak chcú žiť v dobrom zdravom meste, musí v ňom fungovať dobrý vzdelávací systém, školy... a aj orchestra.

■ **To znie ako poučka z oblasti sociológie. Prečo tomu však rozumie „bežný“ majetný občan USA alebo Kanady?**

Veľmi dobre si uvedomuje, že kvalita jeho života je prepojená s kvalitou ľudí, ktorí nedisponujú takými prostriedkami ako jeho rodina. Že napríklad isté veci môžu znížiť kriminalitu v meste, v ktorom sa pohybujú jeho deti. Takže podporí symfonický orchestra, ktorý má kvalitný komunitný program, aj keď práve nie je fanúšikom klasickej hudby. Pred niekoľkými rokmi vyšla v Nemecku – ktoré má najvyššiu hustotu orchestrov a operných domov na svete – štúdia, ktorá ukázala, že mestá s fungujúcou kultúrou lepšie prosperujú. Čo urobí lekár, právnik, učiteľ... alebo ktokoľvek, kto si po náročnom týždni chce ísť oddýchnuť do filharmónie alebo opery a v jeho meste tieto inštitúcie nie sú? Túto potrebu mu predsa nenahradí golf alebo návšteva nákupného centra. Jednoducho sa nakoniec presťahuje do mesta s kultúrou. A pôvodné mesto postupne stratí silnú bohatšiu vrstvu, ktorá ho bola schopná podporovať, a chradne.

■ **Môžeme teda o podpore umenia hovoriť ako o princípe vzájomnej výhodnosti medzi umelcami a bohatými ľuďmi?**

Nielen. Bolo by totiž veľkou chybou myslieť si, že v systéme podpory ide len o bohatých. Pár ľudí podporí orchestra naozaj veľkými sumami, ale príspevky tisícok zvyšných sa pohybujú medzi 500 až 1 000 dolármi, niektorí nám pošlú 25 dolárov. Naozaj každý príspevok sa ráta. Spomínal som, že ide o úplne iný systém ako v Európe, ne myslím si, že vývoj aj k nám prinesie mnohé z týchto prvkov. Doba praje elegantným hybridným riešeniam. A tak, ako sa v Kanade, na rozdiel od USA, zvyšuje verejná podpora, tak si myslím, že aj do strednej a západnej Európy prídu niektoré zo spomínaných prvkov. Že jednotlivci budú viac podporovať kultúrne inštitúcie a že im to vlády umožnia. Nič sa však nedá

riešiť izolovane, je to komplexný problém a vec určitého vývoja – umožniť daňové úľavy, budovať v spoločnosti povedomie o potrebe a tradícii kultúrnych inštitúcií. Výsledkom bude, že štát získa sice menej z daní bohatých, no bude môcť znížiť vlastné dotácie na financovanie kultúrnych inštitúcií. Priamym vstupom jednotlivcov do systému podpory sa posilní zdravý neformálnejší vzťah k inštitúciám. Som presvedčený o tom, že posilnenie vzťahu s komunitou posilní aj pocit zmysluplnosti práce vnútri orchestra. Lebo pocit radosti z práce nie je v prípade orchestraálneho hráča donekonečna podmienený len priamou úmerou vo vzťahu k zvyšovaniu jeho platu. Tak to proste nefunguje. Naša práca musí mať predovšetkým zmysel. ✕



(foto: A. Trizuljak)

**Daniel RAISKIN** sa spočiatku venoval hre na viole. K dirigentskej profesii ho inšpirovala najmä osobnosť vynikajúceho pedagóga Leva Savicha, ako aj majstrovské kurzy s dirigentmi ako Mariss Jansons, Neeme Järvi, Milan Horvat, Woldemar Nelsson a Jorma Panula. Dirigovanie študoval na petrohradskom Konzervatóriu, v Amsterdame a vo Freiburgu. Pôsobil ako hlavný hosťujúci dirigent v Orquesta Sinfónica de Tenerife, šéfdirigent Staatsorchester Rheinische Philharmonie v Koblenzi a šéfdirigent Filharmónie Artura Rubinsteina v Lodži. Pravidelne spolupracuje s Aténskym štátnym orchestrom, Kodanskou filharmóniou, Düsseldorfskými symfonikmi, Islandským symfonickým orchestrom, s Japan Century Symphony Orchestra, Symfonickým orchestrom Malmö, Orchestrom Mariinského divadla, Moskovskou filharmóniou, Orchestrom Mozarteia v Salzburgu, Národným symfonickým orchestrom Taiwan, s NDR Radiophilharmonie Hannover, Vroclavskou filharmóniou NFM, Belgickým národným orchestrom, Národným orchestrom Lyon, Národným symfonickým orchestrom Mexika, Filharmóniou Osaka, s Residentie Orkest, so San Antonio Symphony, Petrohradskou filharmóniou, Švédskym komorným orchestrom a s Tonkünstler-Orchester. Objavuje sa aj v operných produkciách. Spolupracuje s poprednými sólistami ako E. Ax, R. Fleming, N. Freire, M. Fröst, A. Gerhardt, V. Gluzman, N. Gutman, K. Krikkku, S. Lamsma, L. Lang, F. Leleux, A. Lubimov, D. Müller-Schott, O. Mustonen, J. Rachlin, B. Schmid, A. Vinnitskaya či A. Volodin.

Kritikou boli vysoko hodnotené jeho nahrávky Mahlerovej *Symfónie* č. 3 a Šostakovičovej *Symfónie* č. 4 (AVI). Jeho nahrávka violončelových koncertov E. W. Korngolda, E. Blocha a B. Goldschmidta s Julianom Steckelom (AVI) získala v r. 2012 ocenenie Echo Klassik.

Od sezóny 2020/2021 je Daniel Raiskin šéfdirigentom Slovenskej filharmónie. Zároveň je od r. 2018 hudobným riaditeľom Winnipeg Symphony Orchestra a od sezóny 2017/2018 hlavným hosťujúcim dirigentom Belehradskej filharmónie.

## Za Soňou Burlasovou (23. 6. 1927–3. 5. 2021)

Tretieho mája opustila tento svet etnomuzikologička Soňa Burlasová, dlhoročná pracovníčka niekdajšieho Národopisného ústavu SAV (dnes Ústavu etnológie a sociálnej antropológie SAV), pedagogička na Katedre etnológie Filozofickej fakulty Univerzity Komenského a jedna z popredných osobností v oblasti výskumu ľudovej piesňovej tradície na Slovensku.

Pani doktorka Soňa Burlasová, rodená Sláviková, sa narodila 23. 6. 1927 v Horných Otrokovciach. Zmaturovala v r. 1947, aby sa vzápätí zapísala na Filozofickú fakultu Univerzity Komenského, kde študovala slovenčinu, francúzštinu a hudobnú vedu. Štúdium úspešne ukončila v r. 1953. Hudobná veda určila jej širší záujem o hudobnú kultúru v ďalších rokoch. Počas vysokoškolského štúdia, ale ešte aj dva roky po jeho ukončení, bola členkou Speváckeho zboru Československého rozhlasu v Bratislave. Už ako poslucháčka hudobnej vedy u prof. Kresánka spolupracovala na príprave tretieho zväzku *Slovenských ľudových piesní* a odborný záujem o ľudovú pieseň naplno uplatnila vo svojej ďalšej vedeckej práci. V SAV pôsobila od r. 1954 až do odchodu do dôchodku v r. 1989.

bežiacie prístupy, teda štúdium textu a melódie, ktoré oddelene skúmala buď hudobná veda, alebo slovesná folkloristika. Nezostávala v tradicionalistických liniách výskumu folklórnej tradície, ale s odhodlaním sa pustila aj do celkom nových tém: výskumu novovznikajúcej piesňovej tvorby spojenej s tematikou SNP, kolektivizáciou poľnohospodárstva a prenikaním socialistického diskurzu do rôznych úrovní spoločnosti. S odstupom času, čítajúc viaceré jej metodologické štúdie, možno konštatovať, že táto vzrastom drobná žena sa nebála v časoch normalizácie konštatovať, že na výskum netradičných foriem folklóru folkloristom chýba analytický aparát, aj to, že je potrebné celkom zmeniť tradičnú metodológiu terénneho výskumu. Jej mimoriadne vytrénený zmysel pre vedeckú poctivosť



S. Burlasová (foto: archív UESA SAV)

svojej praxe napísala celý rad kľúčových diel: spomeňme aspoň *Ľudové balady na Horehroní* (1969), *Ej prišli sme, prišli na pole družstevné* (1980), *V šírom poli rakyta, I., II.* (1982-83). Soňa Burlasová sa podieľala na viacerých kolektívnych výskumných projektoch, ktorých výsledkom sú lokálne či regionálne monografie (Žakarovce, Horehronie, Hont, Uhrovska dolina) a bola spoluautorkou viacerých základných syntetických diel slovenskej etnológie (*Slovensko – Ľud*, *Encyklopédia ľudovej kultúry Slovenska*). Doktorka Burlasová viac rokov externe prednášala na FFUK v Bratislave (Úvod do etnomuzikológie), pričom sa ako školička podieľala aj na výchove budúcich vedcov, z ktorých na jej vedecké výsledky nadviazali A. Sulitka, E. Krekovičová či H. Urbancová. Bola aktívnou členkou



S manželom Ladislavom Burlasom (foto: archív UESA SAV)



Nadväzovanie kontaktov počas výskumu v teréne, Hont 1971 (foto: súkromný archív)

Soňa Burlasová patrí k najvýznamnejším predstaviteľom slovenskej etnomuzikológie 20. storočia, pričom je potrebné vnímať ju aj v európskom rozmere tejto disciplíny. Jej diela ani po niekoľkých dekádach, zmene režimu a inováciách v metódach výskumu nestrácajú na kvalite a aktuálnosti a možno ich rátať k základnej literatúre, k tzv. vedeckému gruntu etnomuzikológie, ako aj folkloristiky na Slovensku.

Výnimočnosť Burlasovej prístupu k predmetu výskumu spočívala v komplexnosti. Možno vďaka tomu, že študovala hudobnú vedu v kombinácii s jazykmi, jej bolo prirodzené skúmať ľudovú pieseň ako celok, teda nielen jej hudobnú, ale i textovú zložku. Spojila v tomto ohľade dva dovtedy často paralelne

dokladá aj upozornenie na potrebu výskumu tzv. „proto-folklóru“, pod ktorý zaraďovala jednorazové spevné útvary. Doktorka Burlasová tak už pred polstoročím veľmi exaktne priblížila a pomenovala aj dnes stále aktuálny princíp inovácie, ktorú vnímala napríklad aj ako proces postupnej aktualizácie tradičného piesňového základu alebo, na druhej strane, ako proces folklorizácie piesní nefolklornej proveniencie.

Jej vedecký prístup celkovo charakterizuje snaha o komplexné uchopenie sledovaných problémov z etnologického, etnomuzikologického a historického hľadiska, výsledkom čoho je temer tristo bibliografických jednotiek – autorkiných samostatných publikácií, štúdií, odborných príspevkov a recenzií. Počas

redakčnej rady Slovenského národopisu zakladateľka a čestná členka Národopisnej spoločnosti Slovenska. Bola dlhoročnou členkou Zväzu slovenských skladateľov.

V Národopisnom ústave SAV založila dva základné archívy: Rukopisný archív ľudových piesní, ktorý k dnešnému dňu obsahuje vyše 15 000 piesňových jednotiek, a Archív slovenských naratívnych piesní, ktorý je výsledkom celoživotnej práce pani doktorky. Sústredila rozsiahly dokumentačný materiál z vlastných terénnych výskumov na Slovensku a v Slovákov v bývalej Juhoslávii, Rumunsku a Maďarsku.

Soňa Burlasová má za sebou aj úspešnú prezentáciu slovenskej vedy na zahraničných kongresoch a sympóziách, jej pravidelná účasť na



slavistických kongresoch sa stretávala s uzná-  
ním a pozitívnym ohlasom.  
Počas svojho pôsobenia v Národopisnom  
ústave bola vyznamenaná viacerými cenami,  
spomeňme len Cenu Slovenského hudobného  
fondu (1974), Pamätnú medailu SAV (1978)  
a Zlatú plaketu Ľ. Štúra, ktorú udeľuje Pred-  
sedníctvo SAV za zásluhy v spoločenských  
vedách (1987).



„Nebýva vždy pravidlom, aby erudovaný teoretik bol zároveň usilovným zberateľom v teréne. S. Burlasová je výnimkou a túto rovnovážnosť pripisujem je harmonickej povahe“ (Leščák, 1987).  
Pripomeňme niekoľko ďalších spomienok:  
„Veľmi dobre si spomínam na svoje prvé stretnutie s Dr. Burlasovou ako svojou školiteľkou, keď som k nej nastúpila na internú vedeckú aspirantúru. Pani doktorka mi vtedy dala do ruky knihu. Nebola

nou črtou S. Burlasovej...“ (Leščák, 1987).  
Vypočítaním cien, monografií, štúdií a iných aktivít pani doktorky sme síce plasticky priblížili jej vedecký profil a osobnosť, ale myslím, že je namieste spomenúť aj ľudské uznanie kolektívu i širšieho okruhu spolupracovníkov, s ktorými 35 rokov svojho života s chuťou pracovala a ktorí si ju budú pamätať ako vedkyňu a človeka, ktorý po sebe zanechal hlbokú ľudskú stopu a ostáva v našich myšliach i srdciach ako večne usmiate drobná žena s bystrým úsudkom, prenikavými očami a láskavým, objímajúcim pohľadom. ✕

**Tatiana ZACHAR PODOLINSKÁ**

Ústav etnológie a sociálnej antropológie SAV

Personálna bibliografia Sone Burlasovej je dostupná na: [https://uesa.sav.sk/files/burlasovej\\_biografia.pdf](https://uesa.sav.sk/files/burlasovej_biografia.pdf)

#### Poznámky:

Leščák, M. (1977). Životné jubileum PhDr. Sone Burlasovej, CSc. *Slovenský národopis*, 25(4): 609-610.  
Leščák, M. (1987). K životnému jubileu PhDr. S. Burlasovej, CSc. *Slovenský národopis*, 35(4): 644-645.  
Krekovičová, E. (1997). K jubileu PhDr. Sone Burlasovej, DrSc. (23. 6. 1827). *Slovenský národopis*, 45(2): 223-226.  
Krekovičová, E. (2007). K významnému životnému jubileu PhDr. Sone Burlasovej, DrSc. *Slovenský národopis*, 55(3): 361-363.  
Krekovičová, E., Potančok, V. (Eds.): *Personálna bibliografia PhDr. Sone Burlasovej, DrSc.* Bratislava: Eterna Press, s. r. o., 2013.

Doktorka Burlasová patrila ku generácii vedcov, ktorých možno označiť ako „komplexný vedec“: prenikavý analyticko-teoretický pohľad, odvaha pri načrtávaní možných problémov, syntetizujúci princíp, talent a láska k práci v teréne a k tomu hodiny a hodiny každodennej usilovnej práce. Ako poznamenal M. Leščák v laudatii pri príležitosti jej 50. narodenín:

vôbec o ľudovej piesni, spevnosti či folklóre. Bola to kniha o záhadách vedy, ktorá pre mňa predstavovala posolstvo: Veda je reholá. Alebo sa jej oddáš naplno a venuješ jej všetky svoje sily, alebo ju nerob vôbec.“ (Krekovičová, 2007).  
„Veľmi dobrý vzťah k spolupracovníkom, nepredstieranú skromnosť a najmä vrodenuú taktnosť a ženský jemnocit, ktorý je hádam najvýraznejšou osobnosťou

# Hudobné PO<sup>la</sup>HODY v Divadle VIOLA

## Jún 2021

**8. jún / utorok 18.00** *Recitál svetových premiér 2*  
Peter Katina / akordeón  
vstup voľný

**11. jún / piatok 19.00** *Vilecou Prešov*  
Milan Paľa / husle, Katarína Paľová / klavír  
vstupné: 3 €

**27. jún / nedeľa 19.00** *Československý koncert*  
Opera trio / hoboje, violončelo, klavír  
vstup voľný

**28. jún / pondelok 19.00** *O hudbe s jej tvorcami*  
Juraj Vajó a kol. / skladateľský večer  
vstup voľný



u. fond na podporu umenia  
hudobný život

Divadlo VIOLA, Prešov, Tkáčska 2

## Odchody osobností košického Konzervatória

**Agnesa Čuchranová (19. 1. 1942 – 7. 2. 2021)**

Začiatkom februára nás opustila akordeonistka a charizmatická hudobná pedagogička Agnesa Čuchranová.

V r. 1956 bola prijatá na Vyššiu hudobnú školu v Žiline do akordeónovej triedy Milana Seidla, ale pre uzatvorenie školy pre daný školský rok bola preradená na štúdiá do Košíc. Tu študovala v triede Imricha Škripku; absolvovala v ročníku spolu so svojím budúcim manželom Vladimírom Čuchranom v roku 1961. Počas štúdiá sa zúčastnila na viacerých celoštátnych (vtedy ešte československých) súťažiach, na ktorých ako akordeónové duo s V. Čuchranom získali v Brne 2. cenu (1960) a v Bratislave 1. cenu (1961). Dráhu hudobnej pedagogičky začala na Ľudo-

vej škole umenia v Považskej Bystrici, neskôr sa vrátila do Košíc. Tu učila najprv na ĽŠU na Kováčskej ulici a od r. 1967 sa stala externou pedagogičkou na košickom konzervatóriu, kde si súčasne v tomto období doplnila odborné vzdelanie o absolútórium Konzervatória. Interne na škole pôsobila v r. 1972–1998 (v r. 1980–1989 bola vedúcou akordeónového oddelenia). V jej triede absolvovalo vyše 40 študentov v odbore hra na akordeóne (medzi inými Peter Celec, Jozef Demjan, Martin Franek a iní). Bola členkou mnohých súťažných porôt a spoluautorkou Návrhu učebných osnov hry na akordeóne.

Češť jej pamiatke.

Júlia BUKOVINSKÁ



A. Čuchranová (foto: archív)

**Bartolomej Buráš (20. 11. 1951 – 11. 2. 2021)**

Jedenásteho februára ukončil svoju pozemskú púť jeden z predstaviteľov košického hudobného života, dirigent, riaditeľ košického Konzervatória, hudobný pedagóg a folklorista Bartolomej Buráš.

Hudbe sa začal venovať prostredníctvom hry na akordeóne na Ľudovej škole umenia vo Vranove nad Topľou. Na košickom Konzerva-

koncetoval na Ukrajine, v Maďarsku, Poľsku, Rakúsku, vo Fínsku, v Grécku, Španielsku, Taliansku, vo Švédsku, v Mexiku, ako i v ďalších krajinách. S akordeónovým orchestrom a orchestrom dychových nástrojov úspešne reprezentoval konzervatórium v Mexiku a Japonsku. Pôbil aj ako zborník Košického speváckeho zboru učiteľov, Ženského komor-

univerzity v Ružomberku. Nespornú zásluhu má na pokojnom a rýchлом vyriešení navrátenia budovy školy (ktorá sídlila na Hlavnej ulici) do majetku cirkvi, čím Konzervatórium v zmysle reštitučného zákona uvoľnilo priestory pre kňazský seminár. Súčasne zabezpečil presídlenie školy na Timonovu a Moyzešovu ulicu.

Do poslednej chvíle svojho života sa venoval svojím dvom koníčkom – včelám a folklórnej činnosti. Folklór mu bol veľmi blízky a prepíjal ho



Koncert symfonického orchestra košického Konzervatória, na ktorom poslednýkrát stál za dirigentským pultom B. Buráš v r. 2019 (foto: J. Laš)



B. Buráš (foto: archív školy)

tóriu študoval hru na fagote v triede Róberta Krajču (1968–1973). Štúdiá na pražskej AMU absolvoval v dvoch odboroch – hra na fagote a dirigovanie.

Od roku 1979 pedagogicky pôsobil na Konzervatóriu v Košiciach – od r. 1991 ako zástupca riaditeľa školy a v r. 1994–2019 bol vo funkcii riaditeľa školy. Na škole vyučoval istý čas hru na fagote, viedol symfonický a komorný orchester a sporadicky dirigoval aj akordeónový orchester. So spomínanými telesami

ného zboru učiteľiek a Zboru sv. Cecílie a ako dirigent sa predstavil aj s orchestrom Štátnej filharmónie Košice. Po nežnej revolúcii sa Bartolomej Buráš zaslúžil o vznik nového študijného odboru na konzervatóriu, a to cirkevná hudba s cieľom odborne pripravovať organistov pre cirkev. Pedagogicky pôsobil v Kňazskom seminári v Spišskej Kapitule, kde niekoľko rokov vyučoval liturgický spev, následne v tejto činnosti pokračoval na Teologickej fakulte v Košiciach Katolíckej

s prácou dirigenta mužskej folklórnej skupiny Košickí parobci. Autorsky sa podieľal na vydaní publikácie *V richtárovej studni* – výbere najobľúbenejších slovenských ľudových piesní.

Za umeleckú činnosť získalo Konzervatórium pod jeho vedením Cenu primátora mesta Košice a v r. 2015 získal Bartolomej Buráš osobné ocenenie Fra Angelico za kresťanský prínos do kultúry.

Berci, nezabudneme...

Júlia BUKOVINSKÁ



## Z ORGANOVÉHO KOKPITU



### Čas, ktorý nám patrí

Jedným z leitmotívov v debatách nás organistov býva, kedy a koľko cvičných hodín na registrovanie sme dostali pred koncertom. Bolo by to na hodiny rozprávania... Potrebujeme čas na pochopenie akustiky, priestoru a to najdôležitejšie: prispôbiť úhoz danému nástroju. Nemáme to jednoduché. Ako študentka som celú jednu sezónu spolupracovala s Orchestre National de France. Všetky organové party boli na mne. O to, či bude v sále číslo 104 v budove Radio France čas na registrovanie, sa však staral málokto. V zákulisí som závistlivo hľadala na iných in-

štrumentalistov, ako do poslednej chvíle môžu rozmaznávať svoj nástroj, kontrolovať klapky, prefukovať či pobrnkávať pod pazuchou na strunách. My nemôžeme...

V decembri 2018 mi koncertná sála MŮPA v Budapešti oznámila, že sa môžem na koncert pripraviť v čase od 23.00 do 5.00 ráno, vlastne teda v deň koncertu. Išlo o prípravu na 110-minútový sólový recitál plus repertoár na skúšku so zborom. Vraj pokoj, zbor príde až o desiatej ráno. Tak to máme cca 3 hodiny spánku, pomyslela som si nadšene... Mal to byť maratón, ktorý nedával zmysel. Nakoniec som prehovorila klaviristu Piotra Anderszewského, ktorý hral deň predo mnou, aby sa išiel naobedovať, a ja som sa dostala k organu aspoň na chvíľu ešte pred plánovanou nočnou ťichtou. Manažment MŮPA robil, čo mohol, boli mimoriadne profesionálni, ale problém prenájmu priestoru inými inštitúciami bol mimo ich kompetencií, vládli tu financie. Virtuóz Piotr sa už nevrátil, za čo som mu bola vďačná, verím, že sa vynikajúco naobedoval. Prípravu som teda mohla dokončiť v „normálnom“ čase.

Niekedy však jednoducho neuspějete. Raz mi kolega spomínal, že mu v Poľsku dali na registrovanie 30 minút. Nesúhlasil, ale inak sa nedalo. Po skončení koncertu mu tamjší kňaz povedal: „No vidíte, že to vyšlo! Nabudúce sa pripravte tak, aby vám stačila len tá polhodinka...“ Skvelé.

Keď som v septembri 2018 vkročila do Franziskanerkirche vo Viedni, kde sa nachádza jeden z najvýnimočnejších organových šperkov – nástroj Wöckherl z r. 1642, chcela som tam zostať celé hodiny. Prívetivý kolega Johannes Ebenbauer sa ma pýtal na moje cvičné požiadavky. Povedala som minimum 4 hodiny. „Muss das sein?“ vyľakal sa. Nakoniec sme sa predsa len na niečom dohodli, ale bolo to skutočné minimum. Vzápätí som pochopila jeho komplikovanú pozíciu. Napriek tomu, že pre rekonštrukciu tohto nástroja tak veľa urobil, napriek tomu, že je aj dramaturgom festivalu, má tu len obmedzený prístup. Koncert nahrávalo Radio Klassik Stephansdom. Zvukového majstra nepustili dnu dostatočne včas, aby všetko dôsledne pripravil. Niekoľko minút pred koncertom lietali káble hore dole, ale stihlo sa to.

Nakoniec sa koncert stal veľmi peknou spomienkou aj vďaka atmosfére vynikajúceho publika, kde sa objavili nielen moji bývalí spolužiaci z Viedne, ale aj kolegovia a priatelia zo Slovenska.

Čo dodať. Že nejde o život? A nie je to skôr tak, že ho žijeme lepšie, intenzívnejšie práve vtedy, ak sa snažíme robiť veci pokojne a venujeme im dostatočný čas?

**Monika MELCOVÁ**

**6. jún / 19.00 nedeľa**

#### NEUZNANÍ V OBJATÍ VARIÁCIÍ

Katedrála sv. Šebastiána, Krasňany  
**Marek Štrbák**, organ  
(J. Brahms, J. Rosinský, F. M. Bartholdy, Ch. H. Rinck, J. Grešák)

dobrovoľné vstupné

**10. jún / 19.00 štvrtok**

#### EURÓPA BEZ HRANÍC

Kaplnka Sedembolestnej Panny Márie, Bratislavský hrad  
**František Beer**, organ  
(G. Muffat, E. Arro, D. Buxtehude, J. S. Bach, F. Beer, G. Frescobaldi, J. M. Michel)

7 / 5 €

**13. jún / 19.00 nedeľa**

#### PÍŠTALY A STRUNY

Katedrála sv. Šebastiána, Krasňany  
**Marcel Kapala**, organ  
**Barbora Kapalová**, husle  
(A. L. Vivaldi, J. S. Bach, J. S. Svendsen, F. Liszt, G. Fauré, Ch. M. Widor)

dobrovoľné vstupné

**18. jún / 19.00 piatok**

#### BLUE TOCCATA

Kaplnka Sedembolestnej Panny Márie, Bratislavský hrad  
**František Báles** ansámbl, klavír, organ, spev, kontrabas, saxofón, gitara, bicie  
(zhudobnení slovenskí básnici z autorskej dielne F. Báleša v neopakovateľných aranžmánoch)

7 / 5 €

**20. jún / 19.00 nedeľa**

#### DÁMA A KRÁL

Katedrála sv. Šebastiána, Krasňany  
**Mária Magyarová-Plšeková**, organ  
**Adriana Antalová**, harfa  
(P. Kolman, O. Ravanello, R. Schumann, P. J. Blanco, S. K. Elert, M. Grandjany, J. Rheinberger, A. Wammes)

dobrovoľné vstupné

## BRATISLAVSKÝ ORGANOVÝ FESTIVAL

BRATISLAVA  
ORGAN  
FESTIVAL

6.

20. jún  
2021

bof

Festival z verejných zdrojov podporil Fond na podporu umenia

u. fond na podporu umenia

S finančným príspevkom Hudobného fondu

Hudobný fond Music Fund Slovakia

Spoluorganizátori

Partneri

Ordinariát ozbrojených síl a ozbrojených zborov SR

rtv. rozhlas a televízia

RADIO DEVÍN

hudobnj@vrt

in.ba

usporiadateľ/organizér: ORGANBOF

festivalbof.sk



## Hudba má spievať a tancovať...

**Jozef Podprocký**  
(10. 6. 1944–31. 3. 2021)

(foto: archív)

V polovici marca som sa rozhodla napísať môjmu bývalému pedagógovi hudobnej teórie z košického Konzervatória s prosbou o rozhovor do Hudobného života. Odpoveďou mi bolo pár srdečných viet od profesorovej manželky, že skladateľ je už niekoľko mesiacov vo veľmi vážnom stave a pomaly odchádza. Začali sa vynárať spomienky...

Jana ZELENKOVÁ

Práve hodiny hudobnej teórie a najmä analýzy skladieb s Jozefom Podprockým boli pre mňa hlavným impulzom k štúdiu hudobnej teórie na VŠMU. Často sa vraciam k poznámkam z jeho hodín. Najlepšie práce, z ktorých sa ešte aj dnes vyučuje hudobná teória, pochádzajú z pera teoretikov, ktorí boli zároveň aj skladateľmi (E. Suchoň, M. Filip, J. Kresánek, I. Hrušovský a mnohí ďalší). Vyvážený prístup k hudbe – k teórii aj kompozičnej (i interpretačnej) praxi, vzniká práve syntézou oboch pohľadov – skladateľského a analytického. V tom bol Jozef Podprocký naozaj majstrom, čo potvrdia mnohí jeho žiaci, nielen skladatelia, dirigenti, organisti, ale aj interpreti, s ktorými spolupracoval a ktorí ho prosili o rady k interpretácii (jeho) diel.

### Skladateľský „rodostrom“ a vplyvy

Sám skladateľ v jednom z rozhovorov úsmevne priblížil hierarchiu svojich pedagógov takto: „Juraj Hatrik, ktorému vďačím za veľa, ale najmä za veľmi dobré základy zo skladby, hudobnej teórie, inštrumentácie, založil prvú kompozičnú triedu na Konzervatóriu v Košiciach a je vlastne mojím iba o tri roky starším kolegom-rovesníkom. Alexander Moyzes, u ktorého sme obaja študovali skladbu na VŠMU v Bratislave, je teda našim skladateľským otcom. Keďže obaja moji profesori (J. Cikker, A. Moyzes) boli poslucháčmi českého skladateľa Vítězslava Nováka na Majstrovskej škole v Prahe, ten je v tom prípade mojím skladateľským dedom. A na pokon jeho učiteľom bol samotný Antonín Dvořák,

ktorý uzatvára tento skladateľský „rodostrom“ ako môj pradedo. Táto hierarchia viacerých generácií slovenských skladateľov vtipne dokumentuje česko-slovenské kompozičné väzby.“

Podprocký sa nikdy nesnažil o experimentovanie či originalitu za každú cenu. Uprednostňoval syntézu toho, čo bolo (najmä diela prvej polovice 20. storočia) a čo sa deje momentálne, s jediným cieľom: osloviť poslucháča pravdivosťou svojej výpovede o živote. Na začiatku Podprockého tvorby stálo množstvo podnetov a vplyvov, ktoré pôsobili mnohokrát aj kontroverzne. Autor spomína: „Kým u Cikkera dominovala, a teda aj na mňa vplývala jeho dominantná emotívnosť a priam romantická expresivnosť a melodika, u Moyzesa to bol najmä nekompromisný zmysel pre poriadok a kompozičnú disciplínu, precíznosť v práci s rytmom a motívom, majstrovská inštrumentácia a precíznosť notového zápisu.“ Silný vplyv na formovanie Podprockého hudobného prejavu mala Debussyho farebnosť, Hindemithov systém a polyfónia, Bartókovo harmonické myslenie, rytmus i formové postupy, Honeggerova pregnanťnosť a galantnosť, Stravinského barbarskosť a bizarnosť výrazu, Šostakovičov heroizmus i tragika, novátorská aleatorika poľskej školy, ale predovšetkým dodekafónia a serializmus 2. viedenskej školy a jej nasledovníkov, spolu s Novou hudbou 50. a 60. rokov (Hudba dneška, Varšavská jeseň). Svojim žiakom vždy rád pripomínal a zdôrazňoval Stravinského zásadu, že „hudba má predovšetkým spievať a tancovať“, čiže má disponovať najmä melosom a rytmom.

Nedá sa opomenúť Podprockého neustály kontakt s folklórom, ktorý od detstva vnímal aj interpretoval. Miloval slovenský folklór, najmä ten z rodného východoslovenského regiónu. Považoval ho za neobyčajne melodický, svieži i osobitý, podmienený tunajším dialektom. V jednom z rozhovorov skladateľ o folklóre poznamenal: „Ak doň preniknete, pochopíte jeho vnútorné metrorytmičné deklamačné väzby a porozumíte tomu, prečo je tu ľahká doba na ťažkej a inde naopak. Zistíte, že sú v ňom zakódované jednoducho originálne a neopakovateľné „zákony“ tunajšieho nárečia.“

K folklóru Podprocký vždy pristupoval ako k špecifickému krehkému materiálu, s ktorým treba narábať veľmi delikátne a s rešpektom. Vždy dbal na to, aby folklóru „neublížil a komunikoval s ním na „rovnocennej“ báze“.

### Komorná tvorba

Skladateľova tvorba pre štvoricu sláčikov odštartovala v r. 1964 počas posledného ročníka na Konzervatóriu *Variáciami pre sláčikové kvarteto op. 3*. Sláčikové kvarteto bolo preňho „kompozičným laboratóriom“. V ňom si odskúšal niektoré kompozično-technické postupy, ktoré neskôr uplatňoval v orchestrálnych skladbách.

Uvedenia prvých štyroch sláčikových kvartet sú späté s Košickým kvartetom, ich premiéry odznali v r. 1973, 1977, 1982 a 1994.



Blízko k Podprockého komornej tvorbe má aj violista Peter Zwiebel: „Počas štúdia na VŠMU sme s mojím bratom Marekom, Petrom Mosorjakom a Andrejom Gálom založili Zwiebelovo kvarteto, ktoré umelecky rýchlo napredovalo. Vďaka Ivanovi Buffovi, ktorého sme poznali ešte z „košických čias“, sme sa s Jožkom prvýkrát osobne stretli práve v období, keď sme študovali jeho Kvarteto č. 4 a neskôr aj Kvarteto č. 1. Takto sa začala spolupráca s týmto, pre mňa zaujímavým, vtipným a pri tom jednoduchým človekom aj v zmysle hudobného myslenia. Všetko v jeho partitúre malo svoj význam, ani nota navyše. Vplyv východoslovenského folklóru nám bol blízky. S Petrom Mosorjakom sme si dokonca vybrali za tému diplomovej práce Jožove Sláčikové kvartetá; Peťo č. 1 a 2, ja č. 3 a 4 (v čase písania práce, v roku 2005, ich mal dokončené štyri). Piate sláčikové kvarteto „In memoriam Ivan Sokol“, ktoré napísal po smrti svojho priateľa, organistu I. Sokola, sme premiérovali v novembri 2006.“

Podprockého posledné, 6. kvarteto „Metamorfózy“ op. 62 bolo prvýkrát uvedené počas autorského večera v košickom Kulturparku pri príležitosti skladateľových 70. narodenín. Niektoré Podprockého diela boli napísané pre súbor Quasars Ensemble, kde Zwiebelovo kvarteto tvorilo základ sláčikovej sekcie. Peter Zwiebel ďalej spomína: „Po štúdiách a založení Quasars Ensemble v roku 2008 boli už naše spoločné stretnutia pravidelné, Jozef spolu so svojou pani manželkou navštevovali všetky naše koncerty v Košiciach. Jožo ako človek bol veľmi vtipný, podobne ako veľa jeho motívov v skladbách. Mal jasnú hudobnú predstavu,

## Orchestrálna tvorba

Dôležité miesto v Podprockého tvorbe zastáva symfonická hudba. Medzi rokmi 1987–2014 skomponoval štyri symfónie. V bulletine k premiére prvej symfónie v r. 1987 autor napísal: „Svoju prvú Symfóniu v dvoch častiach op. 30 som napísal na počesť obetí nášho národoslobodzovacieho boja a dedikoval som ju pamiatke mojich rodičov. Chcel som v nej hudobnými prostriedkami vyjadriť na jednej strane pocity smútku a žiaľu nad tými, ktorí obetovali seba pre lepšiu budúcnosť ďalších generácií (1. časť „Nénie“), na strane druhej bohatstvo premií, ktorými prešla spoločnosť v posledných štyroch desiatkach rokov (2. časť „Metamorfózy“). Celú symfóniu som koncipoval teda v dvoch



Po premiére *Metamorfóz* spomíenok v ŠFK v júni 2019 (foto: archív ŠFK)



Po premiére 1. sláčikového kvarteta s Košickým kvartetom (foto: archív)

bol veľmi dôsledný. Interpreta nasmeroval presne na to, čo chcel hudobne vyjadriť. Nezabudnuteľné ostanú spomienky na stretnutia, keď sme sa s Jožom a mojím bratom Marekom rozprávali o hudbe, interpretácii a celý večer s veľkým nasadením a radosťou analyzovali Sonátu pre sólové husle Sz. 117 Bélu Bartóka, ktorú Marek práve študoval... Bartókova hudba mu bola veľmi blízka.“

Pre Quasars Ensemble bolo skomponované napr. aj *Rozmarné interlúdium* op. 56, v ktorom skladateľ dôsledne uplatnil dvanástónový princíp a techniku heterofónie.

kontrastných častiach, vytvorených na základe dvanástónového radu, z ktorého vyrastajú takmer všetky netematické, motívické i harmonické postupy.“

Na jednočasťovej Symfónii č. 2 „Ecce homo“ op. 39 pracoval s prestávkami od r. 1994 a dokončil ju vo februári 1997. Pilátovo zvolanie „Ecce homo“ z Jánovho evanjelia v podtitule symfónie chápal nielen ako symbolické východisko, ale skôr ako „idée fixe“ celej skladby. Autor o diele napísal: „Človek na konci 20. storočia, ktorého cesta životom bola a stále je často v mnohom podobná ceste na Golgotu, je teda ústrednou „témou“ mojej symfónie.

Venoval som ju všetkým trpiacim ľuďom. Nech je pre každého poslucháča mementom a impulzom na zamyslenie sa. Prototypom formového riešenia celej tejto, symfonickej fresky je viac-menej fabula krížovej cesty, ktorú som vnímal ako priliehavú alegóriu či metaforu o nelahkom osude trpiaceho človeka a jeho pocitoch. O človeku, kráčajúcom za svojim cieľom cez rôzne prekážky, katastrofy a bolestné skúšky, ktorý často padá a znovu vstáva, napredujúc po ceste bez ruží a slávobrán...“

Symfónia č. 3 vznikla pri príležitosti 15. výročia úmrtia bardejovského skladateľa Jozefa Grešáka, dlhoročného priateľa a kolegu, ktorého nedokončená opera *S Rozárkou* bola pre Podprockého podnetom na vytvorenie orchestrálnej suity s rovnakým názvom (op. 54). Jednotiacim

prvkom celej symfónie je štvortónový motív – hudobný kryptogram mena Grešák (G, D, Es, A = Ge, RE, eS, A/k) –, ktorý je prítomný samostatne (v melodickom i harmonickom tvare) alebo v rôznych kontrapunktoch ako symbol alebo leitmotív a tón G je zároveň tónovým centrom celej hudobnej výpovede.

O desať rokov neskôr skladateľ zhmotnil svoje vnútorné pocity

i životné peripetie v Symfónii č. 4 op. 64. Podobne ako vo väčšine jeho skladieb, aj tu uplatnil modálny princíp, v ktorom dominuje polyfonické štruktúrovanie hudobného procesu s dôrazom na využitie rôznych kontrapunktických techník a postupov s cieľom vykresliť „...hľadanie takých nevyhnutných atribútov života, akými sú pravda, pokoj, šťastie i vzájomné porozumenie, ktoré sa nikdy nekončí (ad infinitum).“

Na objednávku festivalu Melos-Étos pre súbor Melos Ethos Ensemble skomponoval v r. 2007 skladbu *Quasi a fantasia – metamorfózy pre komorný orchester* op. 53. Skladba predstavuje dialógy štyroch kvintet: piatich drevených, piatich plechových, piatich sláčikových a piatich bicích nástrojov.

Polstoročné jubileum Štátnej filharmónie Košice v r. 2019 podnietilo skladateľa k poslednému orchestrálnemu opusu s názvom *Premeny spomienok – Fantázia pre symfonický orchester* op. 71. : „Uplatnil som v nej niekoľko metamorfovaných motívických i tematických prvkov z niektorých mojich skladieb, ktoré v minulosti premiérovu uviedla práve Štátna filharmónia.“

## Koncertantná tvorba

„Počas štúdia na Konzervatóriu v Košiciach som v roku 1964 na podnet niektorých spolužiakov (dychárov) pôvodne zamýšľal napísať cyklus „rozhovorov“ pre jednotlivé dychové nástroje s orchestrom, z ktorých sa nakoniec zachoval a bol vtedy dokončený iba Dialóg pre

→ lesný roh a sláčikový orchester s harfou op. 2.“ Jeho pôvodná verzia bola premiérovaná v r. 1977, obnovená premiéra sa konala v rámci Festivalu súčasného umenia v novembri 2004. Zaujímavý príbeh má za sebou *Concertino pre husle a sláčikový orchester op. 11*, ktoré bolo skladateľovou absolventskou prácou na VŠMU v Bratislave v r. 1970. „Na podnet profesora Moyzesa som už vtedy túto skladbu písal pre warchalovcov, avšak aj vďaka bujnejúcej normalizácii (napätej atmosfére na škole, nepriaznivej celospoločenskej klíme i narušeným medziludským vzťahom) sa jej verejné uvedenie neuskutočnilo. Keďže hudobný svet si v tom roku pripomínal 220 rokov od smrti J. S. Bacha, snažil som sa v tejto skladbe aplikovať „neobarokový“ sloh a v poslednej časti som použil aj jeho známy anagram – BACH.“. Prvé uvedenie pôvodnej verzie skladby sa uskutočnilo až o trinásť rokov neskôr v Košiciach (sólita O. Lewit, orchester ŠFK). Pri jej revidovaní skladateľ rozšíril prvú i druhú časť a v spolupráci so sólistom Mare-



S hudobnou historičkou M. Potemrovou (foto: archív)

kom Zwiebelom korigoval väčšinu sólových kadencií. Skladbu venoval po 35 rokoch pôvodnému „adresátovi“ – Slovenskému komornému orchestru Bohdana Warchala. V súvislosti s triptychom sólových koncertov Peter Zwiebel spomína: „Keď skomponoval Koncert pre husle a orchester op. 55, ktorý

ušil takpovediac Marekovi na mieru a Koncert pre klavír a orchester op. 60 na podnet Ivana Buffu, som sa ho raz po jednom z koncertov Quasars Ensemble opýtal, či sa chystá napísať aj violový koncert. Keď sa mi po nejakom čase ozval, že má hotovú prvú časť a predstavu o druhej a tretej časti, veľmi som sa potešil. Navštívil som ho a on mi ukázal partitúru. Bol som nadšený. Konzultovali sme niektoré pasáže a onedlho prišla ponuka uviesť premiéru jeho nového Koncertu pre violu a orchester op. 69 na festivale

ARS NOVA v Košiciach v novembri 2016. Dramaturgia koncertu s názvom *Pocť profesorom*, pod taktovkou Petra Breinera, bola vytvorená z diel troch skladateľských generácií: Breinera, Podprockého a Alexandra Moyzesa (keďže Podprocký študoval u Moyzesa a Breiner u Podprockého a neskôr bol aj posledným žiakom Moyzesa). Počas našťudovania partitúry som

## Dve spomienky

Mal som to šťastie stretnúť sa s ním, hoci som bol vlastne od neho len trochu starší, kým on vlastne dozrieval už na hotového skladateľa... Obaja mi padli takpovediac „do lona“ – Vlado Rusó spolu s Jožkom – ako „hotoví“ ľudia, mladí umelci. Bolo treba iba trochu načúvať a človek počul tú zrelosť, ten neodškriepiteľný základ a potenciál. Preto sme od začiatku boli vlastne partner-

prispôsobenia, pokory a empatie. V nej som dostal od Jozefa tvrdú školu: ja som vtedy vlastne zakladal nový predmet – „skladba“ –, kde popri kompozícii boli ešte predmety hra z listu a improvizácia, klavírny sprievod, bicie nástroje, hra z partitúr, akustika či základy dirigovania... K Jozefovi a Vladovi pribudli Tibor Harakály aj A. Martinková. To bol školský rok 1963/1964. Vo štvrtom, maturitnom ročníku sa toto rozširovanie završilo a v centre pozornosti sa ocitol predmet Úvod do hudobnej

skladby, ktorý vtedy dostal najmä analýzu a, samozrejme, všetko, čo som vtedy považoval ako dobrý základ pre kompozičnú činnosť.

Jozef si v jednom z príležitostných textov na toto obdobie krásne a presne zaspomínal: „Dobre si pamätám tvoju zásadu, ktorú si nám vtedy predložil, že pri

skladbe je potrebné disponovať dobrými a praktickými hudobno-teoretickými vedomosťami a postupovať vždy od analýzy k samotnej kompozícii. Touto zásadou, spolu s niektorými ďalšími tvojimi metodickými a didaktickými postupmi a zásadami pri kompozičnej edukácii, som sa neskôr riadil a uplatňoval ich aj vo svojej pedagogickej praxi – najmä v kompozičnom oddelení, ktoré som osem rokov po tvojom odchode do Bratislavy založil či obnovil v roku 1974. Pri samotnej kompozičnej edukácii mojich žiakov som teda vychádzal (podobne, ako si to praktizoval ty) predovšetkým z vlastných skúseností a poznatkov, pričom som sa stále riadil niekoľkými metodickými zásadami. Na prvom mieste to bol vždy individuálny prístup k žiakom, pretože každý z nich

disponoval inou dávkou talentu a hudobnej inteligencie. Podobne ako ty, aj ja som sa vždy pritom snažil viesť žiakov: od analýzy skladieb k vlastnej skladbe, od jednoduchších skladieb k zložitejším, od tonálnych k atonálnym a od malých hudobných foriem k väčším. Mojou prvoradou požiadavkou pritom bolo neustále dodržiavanie kompozičnej disciplíny...“

Takto sa Jozef dopracoval k mnohým (aj významným) pedagogickým výsledkom a sám pritom dozrieval a zdokonaľoval svoje myslenie. Jeho hudba je vždy krásne usporiadaná, dokonalá v tvarovosti, čistá v detailoch. Som šťastný, že aj mojím pričinením zrel v Jozefovi jeho hlboký a nevšedný talent. Že som sa zúčastnil – hoci často aj nevedome – na zázraku jeho hudby.

Juraj HATRÍK



Kompozičná trieda J. Hatríka na košickom konzervatóriu, 1962, J. Podprocký druhý sprava (foto: archív)

mi (ako učiteľ a žiak v kompozičnej triede na košickom Konzervatóriu, pozn. red.).

Ich vývoj bol však úplne protikladný: kým Jozef dozrieval ako skvelý jedinec, postupne, rozvážne, Vlado Rusó mi uniká ako nedefinovateľný, zahmlený obraz. Tento pocit – na jednej strane rozvážny, krok za krokom postupujúci, neomylný inštinkt som sa riadiaci talent Jozefa a na druhej strane neuchopiteľný, hoci nesporný talent Vlada Rusóa – mi ako pedagógovi nechal spať a v mnohom ma zneisťoval. Bol som vtedy rovnako mladý a neistý, plný elánu a energie, ktoré si ešte stále iba hľadali cestu. Na druhej strane to bola veľká lekcia, lekcia

V treťom ročníku na košickom Konzervatóriu som sa v triede hudobnej teórie ocitla bez spolužiakov. Trochu rozpačito som nazrela do dverí, kde ma čakal môj nový profesor. Bolo to privilegium prideliť organistom špeciálnu výuku harmónie. Pán profesor Podprocký sedel za klavírom, mlčky si ma prezeral a po dlhšej chvíli sa ozval: „Melcová, Melcová, čo viete o dodekafónii?“. „No, zrejme nebudete nadšený“, zamrmlala som si. Takto sme začali. Nazreli sme tam, kde som sa inak nemala ako dostať. Pochopil rôzne obdobia Schönberga, zrkadlá doby. Mená ako Paul Dukas, Henri Dutilleux sa neskôr omieľali na mojich parížskych štúdiách a vždy som pritom myslela na vás. Vždy pokojný, ale náročný, aj ostýchavo privetivý, takto si Vás pamätám. Pri každom návrate do Košíc som sa tešila Vašej návšteve na koncertoch či už oslavy školy, alebo na niektorom z mojich recitálov. Vždy ste prišli a Vaše oči sa usmievali čoraz viac. Ďakujem.“

Monika MELCOVÁ



navštívil Joža doma v Košiciach a predohrával som mu jednotlivé časti violového partu. Boli to pre mňa hodiny plné hudobnej inšpirácie, dokázal ma nasmerovať a naladiť svojou horlivosťou a živelnosťou, kým sme nedosiahli jeho zvukovú predstavu...”

Koncertantnú tvorbu uzatvára *Koncert pre trúbku a orchester op. 70* z r. 2017, ktorý patrí medzi posledné skladateľove opusy.

## Podprocký – reštaurátor

Vďaka Podprockého spolupráci s hudobnou historičkou Máriou Potemrovou ožili mnohé prachom zapadnuté diela uložené v Mestskom a Biskupskom archíve v Košiciach i v archíve Matice slovenskej. Na túto prácu spomínal skladateľ týmito slovami: „Rekonštrukcia či, reštaurovanie historických archívnych notových materiálov, ktoré sme s prof. Potemrovou nachádzali v rôznych archívoch, predstavuje celý komplex problémov, s ktorými sa musíte vysporiadať. Okrem prachu a často zlej čitateľnosti týchto materiálov je to aj ich nekompletnosť (chýbajúce celé partitúry, ale aj party niektorých nástrojov, vynechané takty,

hlasy, dokonca aj harmónie), ale aj časté harmonické a formové nejasnosti i nesprávnosti. To všetko je potrebné korigovať, opraviť, správne doplniť, dynamicky i formovo dotvoriť, ozrejmiť frázovanie, tempá, agogiku a pritom zachovať pôvodný charakter, dobový výraz a štýl týchto skladieb. Je to práca náročná predovšetkým na čas. Avšak zároveň je to dobrý pocit (aj keď bez nejakého finančného ocenenia) z oživenia a sprítomnenia aspoň kúskov slovenskej hudobnej histórie v našom východoslovenskom regióne. Podotýkam, že je to nesmierne bohatá história, avšak zakliata práve v takýchto archívoch.”

## Nahrávky

Podprockého tvorbu si dnes môžeme sprítomniť aj vďaka viacerým nahrávkam. V r. 1995 vydal OPUS *Missa brevis ex D a Vesperae cassovienses* F. X. Zomba (1779–1823), ktoré Podprocký zaranžoval pre sóla, miešaný zbor, komorný orchester a organ. O desať rokov neskôr sa Hudobný fond podpísal pod vydanie titulu *Chamber Music*, v ktorom sa predstavili Dychové kvinteto členov ŠfK, Košické kvarteto,

akordeonistka Mária Kormanová, Ivan Buffa ako klavirista a Ivan Sokol na organe. V r. 2011 nahral akordeonista Peter Katina spolu s klarinetistom Martinom Švecom CD s názvom *Jozef Podprocký – Works for accordion*.

## Príanie

„Príal by som si, aby sa kultúra alebo kultúrnosť stala konečne neodmysliteľnou súčasťou nášho, po-travinového reťazca, aby sa viac skultivovalo naše bežné žitie, ktorého súčasťou by mala byť aj dobrá a kvalitná hudba. A k tomu uvediem ešte citát Z. Kodálya z r. 1944, ktorý povedal: „Hudba je duchovná potrava a nemožno ju ničím nahradiť. Kto ju nemá, žije a umiera na duchovnú anémiu. Niet plnohodnotného života bez hudby.”

Pán profesor, nech vám vaši študenti a interpreti robia aj v hudobnom nebi radosť!

Citáty pochádzajú z archívu skladateľa, bulletinov Štátnej filharmónie Košice a festivalu Nová slovenská hudba a z osobných rozhovorov s P. Zwiebelom.

## NEKROLÓG

# Každou niťou svojho života späť s východným Slovenskom...

Posledný marcový deň sa slovenským hudobným svetom rozniesla smutná správa o úmrtí hudobného skladateľa, pedagóga a organizátora hudobného života Jozefa Podprockého.

Od detstva žil v atmosfére naplnenej hudbou, ktorá ho obklopovala v rodinnom kruhu v dedinke na Spiši, v Žakarovciach. Matka, ktorá bola pôrodnou asistentkou, krásne spievala a pôsobila aj ako kantorka v tamojšom kostole. Otec hrával na harmonike (heligónke) a, podobne ako matka, mal vrelý vzťah k ľudovým piesňam, ktorý dostali do vienka ako dar aj ich tri deti. Profesionálna hudobná dráha Jozefa Podprockého sa začala rozvíjať prostredníctvom súkromných učiteľov a učiteľov na hudobnej škole v Gelnici, následne na Konzervatóriu v Košiciach a hudobné štúdiá doviedol na Vysokej škole múzických umení v Bratislave v kompozičnej triede Jána Cikkeru a Alexandra Moyzesa.

Už počas vysokoškolského štúdia, od r. 1969, začal pôsobiť na Konzervatóriu v Košiciach ako profesor hudobnoteoretických predmetov. V r. 1974 obnovil kompozičnú triedu, ktorá odchodom Juraja Hatrika z tejto školy zanikla. S odstupom rokov možno hovoriť o výraznej kompozičnej triede (alebo aj škole) Jozefa Podprockého, ktorá v celoslovenskom meradle patrila medzi tie najlepšie. Dokladujú to aj mená výraznej generácie skladateľov, ktorých pedagogicky i skladateľsky formoval: Peter Breiner, Iris Szeghy, Alexander Mihaľič, Ivan Buffa, Jana Kmitová a iní. Pod jeho

drobnohľadom sa ocitli aj budúci dirigenti (Adrián Harvan, Rudolf Geri), košickí muzikológovia, ale aj tvorcovia a interpreti v oblasti pop-music.

Jeho pedagogická dráha trvala nepretržite až do r. 2013 a neprerušil ju ani v r. 1986–1988, keď vykonával funkciu riaditeľa Štátnej filharmónie Košice. Dlhé roky sa podieľal aj na umeleckom chode prestížnych košických festivalov ako člen prípravných výborov (Košická hudobná jar, Medzinárodný organový festival I. Sokola, Ars nova). Jeho organizátorské aktivity boli veľmi úzko späté s Hudobnou spoločnosťou Hemerkovcov, ktorej bol v r. 1991 spoluzakladateľom, a až do svojho skonu bol aj jej predsedom.

Vo svojej kompozičnej činnosti sa popri orchestrálnych, koncertantných, komorných a inštruktívnych skladbách venoval aj vokálno-inštrumentálnej a zborovej tvorbe. Bol moderným tradicionalistom, ale markantné v jeho tvorbe bolo aj nadväzovanie na východoslovenské folklórne zdroje. V tejto súvislosti mi prídu vhod slová jeho pedagóga (paradoxne len o tri roky staršieho) Juraja Hatrika, ktorý do štúdie dedikovanej Podprockému pri príležitosti jeho 50. narodenín napísal: „Obluba v poriadku sa v Tvojom kompozičnom remesle neprejavila schémou, ale vyváženosťou, striedanosťou, za ktorou stojí sila kompozičnej vôle... Stal si sa súčasťou východoslovenského kultúrneho reliéfu – vytrvalosť a samozrejmosť Tvojho skladateľského a učiteľského života, zalesnila mnoho prázdnej a jalovej pôdy v tejto oblasti Slovenska...”

Okrem toho sa venoval aj oživovaniu východoslovenskej historickej hudby, ktorú reštauroval a aranžoval. Jeho zásluhou (aj v spolupráci s hudobnou historičkou Máriou Potemrovou) sa oživilo viaceré diela z hudobnej minulosti Košíc i celého regiónu. Zaslúžil sa o rekonštrukciu niektorých Zombových a Hemerkových skladieb a jeho pričinením sú známe skladby Alexandra Püschela, Michala Sztáraya, Jozefa Košoviča, Jozefa Janigha, Jozefa Knera a ďalších. Mnohé jeho skladby vznikli na podnety popredných, na východnom Slovensku žijúcich a pôsobiacich umelcov, ktorí boli v mnohých prípadoch jeho inšpiráciou: Košické kvarteto, dirigent Bystrík Režucha, organista Ivan Sokol, akordeonisti Vladimír Čuchran a Peter Katina, Quasars Ensemble a iní.

Jozef Podprocký svojou tvorbou a tiež mimoriadne úspešnou pedagogickou činnosťou potvrdil, že aj mimo centra môže vznikáť umenie rázovité a hodnotné. Je držiteľom Ceny Jána Levoslava Bellu (1978), Ceny nadácie Hemerkovcov (1994), Ceny primátora mesta Košice (1994 a 2010), Ceny kritiky za rok 2003, Ceny Fra Angelica (2005) a Ceny mesta Košice (2009).

Do pomyselného hudobného neba odišiel človek, ktorý (ako sám napísal v decembri 2012) každou niťou svojho života bol spätý s východným Slovenskom – tu sa narodil a vyštudoval základy hudby. Vzdelanie, ktoré získal na Vysokej škole múzických umení v Bratislave, odovzdáva žiakom od nástupu na košické konzervatórium... Bohužiaľ, dnes už nie, ale jeho hudba nás bude naďalej vracáť do spomienok, ktoré nás mnohých s týmto vzácnym človekom spájajú; pretože spomienka na veľké osobnosti je práve taká osočná, ako ich skutočná prítomnosť.

Júlia BUKOVINSKÁ

Franz Schubert (1797–1828)

# Veľká symfónia C dur D 944



F. Schubert  
Olejomalba W. A. Riedera z r. 1875

Po prekladoch vybraných kapitol z knihy o Beethovenových klavírných sonátach si doprajeme malú odbočku. Na mušku sme si zobrali jedno z najvýznamnejších a najveľkolepejších diel prvého romantika a Beethovenovho súčasníka, Franza Schuberta. *Veľká symfónia C dur* vznikla len rok po premiére Beethovenovej *Deviatej* a hoci reprezentuje úplne odlišný hudobný svet, v niečom je jej aj blízka.

Tamás HORKAY

Hoci kvantita a žánrovo-druhovú univerzálnosť Schubertovej tvorby je vlastná ešte tvorcom 18. storočia, kvalitatívne je trochu nevyrovnaná. (Zoznam Otta Erika Deutscha z r. 1951 obsahuje až 1 046 položiek.) Práve táto kolísavosť svedčí o dôležitej črte prvého romantika, ktorý – síce podvedome, ale predsa – opúšťa spoľahlivé a zaužívané kompozičné kánony, a preto sa mu jednoducho nemôže podariť všetko.

## Symfónie z „mladosti“

Pokiaľ ide o orchestrálnu tvorbu, Schubert vytvoril osem kompletných symfónií, zanechal päť symfonických fragmentov a deväť predohier. Predohry stoja mimo odborného i poslucháčskeho záujmu. Z ôsmich dokončených (ku ktorým paradoxne rátame aj slávnu *Nedokončenú*...) symfónií vzniklo prvých šesť v r. 1813–1818, podľa niektorých zdrojov pre potreby orchestra cisárskeho konviktú vo Viedni, ktorý Schubert v týchto rokoch navštevoval. Podľa Michaela Wersina tieto symfónie mohli zaznieť v rámci domácich koncertov u niektorých priateľov, napríklad v dome huslistu Otta Hatwiga.

Ich obsadenie ešte využíva mozartovský klasicistický orchester (bez trombónov, ale s trúbkami a klarinetmi) a ich hudobný jazyk je silne a spontánne ovplyvnený majstrami viedenského klasicizmu, hlavne Haydnom a Mozartom. Napriek tomu sú aj rýdzo schubertovské: týka sa to predovšetkým neskazenej sviežosti melodickéj invencie a bohemskej svetlej bezstarostnosti nálady. Občas sa pritrafia aj zvraty príliš jednoduché, naivné, blížiacie sa k banalite. Inak je to s formou týchto symfónií: i keď *Prvá* ešte zaváňa konvenčnosťou a stereotypom, v *Druhej* a *Tretej* sa stretávame s mnohými netradičnými, neortodoxnými riešeniami, napríklad ohľadom tonálnych vzťahov, ktoré ignorujú všetky učebnicové pravidlá.

Všetky symfónie však rešpektujú štvorčasťový sonátový cyklus, prevzatý od Haydna vrátane pomalého úvodu k prvým časťam (s výnimkou piatej). Na treťom mieste figuruje menuet, len *Šiesta symfónia* obsahuje scherzo. Niektoré diela či časti sú menej úsporné až zdĺhavé, čo anticipuje známu „nebeskú dĺžku“, ku ktorej sa ešte vrátime. Za najvydarenejšie z týchto mladických symfónií považujem *Druhú* a *Tretiu*, prípadne piatu. Vo *Štvrtej* („Tragickej“ v c mol) sa skladateľ pokúsil napodobniť beethovenovský pátos, čo však pôsobí málo autenticky a silene.

## Hľadanie samého seba

Po relatívne ľahkom vyprodukovaní prvých šiestich symfónií nasledovalo štvorročné obdobie experimentovania so snahou o nájdenie vlastnej symfonickej koncepcie (1818–1822). Zachovali sa tri fragmenty: *D 615*, *D 708a* a *D 729*. Posledný z nich (1821) predstavuje horizontálne kompletne dielo vo vertikálnom náčrte, bez detailnej inštrumentácie. Je však prístupné v znejúcej podobe (zinztrumentoval ho Brian Newbould), podávajúc svedectvo o ťažkom hľadaní autora, s dosť kusými, čudnými, neobratnými tvarmi a postupmi.

O rok neskôr, v tieni infekcie syfilisom, sa zrodila slávna *Symfónia č. 7 h mol „Nedokončená“ D 759* s dvoma časťami, ktorú už dnes vnímame ako vlastne dokončenú a úplnú, hoci to, samozrejme, nie je pravda. Schubert sa tu zachoval ako pri mnohých ďalších skladbách (pozri klavírne sonáty), keď mu pravdepodobne prešli chuť a inšpirácia na pokračovanie v načatej práci a radšej sa obrátil k novým projektom. *Symfónia* prináša radikálny zvrät: je nekonečne osobná a emocionálna, striedajú sa v nej pochmúrnosť, hnev, melodická idyla a vytriezvenie.

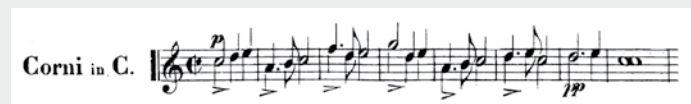
V liste z februára 1823 Schubert tvrdil, že „pre celý orchester vlastne nemá nič, čo by s pokojným svedomím mohol poslať do sveta“ – čiže svoje dovtedajšie symfonické výkony (vrátane *Nedokončenej*!) nepovažoval za reprezentatívne. V marci nasledujúceho roka oznámil v liste priateľovi, maliarovi Leopoldovi Kupelwieserovi, že prostredníctvom sláčikových kvartet „chce raziť cestu k veľkej symfónii“. V tom istom liste spomína premiéru Beethovenovej *Deviatej* ohlásenú na 7. mája v rámci koncertu v Divadle pri Korutánskej bráne vo Viedni a vyslovuje ambíciu usporiadať podobný koncert na budúci rok.



## Výlet v majestátnych horách

V lete 1825 Schubert prežíval pomerne šťastné obdobie. Vtedy podnikol spolu so spevákom a blízkym priateľom Johannom Michaelom Voglom niekoľkotýždňovú cestu, výlet do Horného Rakúska (Linz, Salzburg, Gmunden, Gastein). Práve počas tejto cesty urobil rozhodujúci podiel práce na *Veľkej symfónii C dur*, poslednej dokončenej kompozícii svojho druhu, ktorú dnes čítame ako ôsmu (pričom v blízkej i dávnejšej minulosti bola číslovaná ako siedma i deviata, v závislosti od stavu muzikologického bádania). Pravda, do Viedne začiatkom októbra priniesol len priebežný náčrt, presné vypísanie všetkých hlasov a korektúry nasledovali až potom. Napriek tomu je tempo skladateľovej práce obdivuhodné, najmä ak si uvedomíme, že okrem symfónie na ceste vytvoril aj jednu klavírnú sonátu (*D 850*) a niekoľko menších diel; Vogl z toho dokonca usudzoval, že Schubert netvoril celkom vedome, ale azda v dôsledku božského vnuknutia...

Nie nadarmo má táto fenomenálna symfónia prívlastok *Veľká*: obsahuje okolo 2600 taktov a jej predvedenie trvá 50–55 minút (približne ako *Prvá symfónia* Gustava Mahlera). Okrem toho mala byť tak odlišená od šiestej, „malej“ symfónie taktiež v C dur. V neposlednom rade sa v nej autor vyrovnával so svojim veľkým idolom Beethovenom a najmä s jeho *Deviatou*. Ešte dôležitejšia je však hudobno-výrazová charakteristika, nepopierateľná prítomnosť majestátnej, vznešenej, oslavnej nálady tiahnucej sa naprieč celým dielom; Hans Gál píše o „idylickom meštianskom charaktere, vystupňovanom do monumentálnych rozmerov“. Slávny dirigent Felix Weingartner sa o symfónii vyjadril takto: „Je faktom, že sa v tejto symfónii cítime byť v niekdajšej Viedni. Vidíme pred sebou Schuberta v okruhu priateľov,



PRIKLAD Č. 1. Úvodné takty symfónie s hlavnou témou v unisone dvoch lesných rohov

ako sa túla po lese, počúva hudbu Cigánov a popíja vo vechách. Ale títo bezstarostní chlapci sa náhle zmenia. V momente sa nachádzame na Olympe, mihnú sa pred nami ich mohutne žiariace postavy. A teraz vidíme obrov na ďalekých horách, ako sa na obrovských skalách hrajú s loptou. Rovnako náhle však zmizne aj táto vízia a opäť sme v starej žoviálnej spoločnosti. V tomto diele svieti dvojité slnko, jedno pozemské a jedno nebeské, a táto dualita stavia jeho mocné oblúky.“

## Von z Beethovenovho tieňa

Žiaľ, rozsah tohto článku nedovoľuje prezentáciu podrobnej analýzy diela, preto sa čitateľ musí uspokojiť s niekoľkými poznámkami k štruktúre a významu diela. Globálne Schubert rešpektuje zaužívaný štvorčasťový sonátový cyklus, pričom prvá (*Andante. Allegro ma non troppo*) a štvrtá časť (*Finale. Allegro vivace*) sú v sonátovej forme, druhá časť (*Andante con moto*) sa bližšie sonátovému rondou a tretia časť (*Scherzo. Allegro vivace*) je prirodzene v zloženej veľkej trojdielnej (triovej) forme. Vnútri jednotlivých častí sa však od beethovenovského vzoru pomerne odchyľil, a to ani nie tak v pravidelnosti formových riešení, ale v zvláštnostiach hudobného jazyka. Skladateľ napríklad opúšťa ešte u Beethovena obsedantné striedanie toniky a dominanty v expozičných úsekoch a sústreďuje sa na vedľajšie harmonické funkcie, obohatené o mimotonálne septakordy. Tofkokrát skloňovaná „nebeská dĺžka“ pochádza zo spontánneho zväčšenia rozsahu všetkých úsekov a dielov, ale aj z mnohých tonálno-harmonických dobrodružstiev v dôsledku vzletnej fantázie autora a neuveriteľne bohato sa valiacej melodickéj invencie – napriek tomu v symfónii panuje úplný poriadok, každá nota je na svojom mieste, ako to zvykneme hovoriť v prípade Beethovena.

## Romantická architektúra

Napriek subtilnej a primárne lyrickej povahe autorského štýlu Schubert celkom neopúšťa ani povestnú beethovenovskú dialektiku: obidve veľkolepé sonátové časti postavil na zásadnom kontraste hlavnej (energetickej či triumfálnej) a vedľajšej (nežnej, ľudovo vokálnej) témy. Rozvedenia sú však už skôr lyricke, vyhýbajú sa dramatickým konfrontáciami a prudkým kontrastom. Reprízy sú patrične modifikované oproti expo-

ziciám a prinášajú očakávané tonálne vyrovnanie. (Len vo finále začína repríza v Es dur, na vrchnej mediantě.)

Motivické rozvíjanie sa deje skôr piesňovým spôsobom, menej symetricky, sú v ňom iba stopy klasicistickej periodicity. V zhode so Schubertovým neskorým štýlom sa formová architektúra naprieč celým dielom opiera o veľké zvukové plochy, plynulé gradácie a intenzívne vyvrcholenia, ale aj rozsiahle stíšenia. Typické pre symfóniu sú tiež éterická preduchovnosť (vlastná „stareckému“ štýlu, hoci autor v čase komponovania nemal ani tridsať rokov), subtilná inštrumentácia, čarokrásne senzuálne modulácie a tonálne „výlety“ a spojenie najvyššej umeleckosti s častými ľudovými intonáciami.

## Rakúsko-uhorská symfónia

Prvá časť je najviac majestátna a azda najviac „objektívna“. Zo 685 taktov predstavuje 77 taktov pomalý úvod založený na nezabudnuteľnej téme, ktorú exponujú dva lesné rohy; toto *Andante* si dovoľím označiť za najzávažnejší pomalý úvod zo všetkých mne známych symfónií, o čom svedčí aj víťazná reminiscencia témy v samom závere časti. Plocha, resp. ďalšie rozvíjanie („Fortspinnung“) vedľajšej témy dospieva k dvom oslavným kulmináciám, z ktorých druhá predstavuje mierne zmenenú citáciu z Beethovenovej *Deviatej symfónie*, z témy *Ódy na radosť* (tá mala premiéru v r. 1824, len rok pred skomponovaním Schubertovej symfónie).

Základom kaleidoskopickéj druhej časti je jemne štylizovaný verbunk, ktorého bodkované šestnástiny v ich napätej a zároveň melancholickej pulzácii určujú charakter väčšiny jej priebehu. Intonácia verbunku sa však objaví aj na iných miestach symfónie, preto ju možno označiť za vskutku „rakúsko-uhorskú“. Štruktúru časti možno vyjadriť v nasledujúcom vzorci: ABCA<sup>1</sup>B<sup>2</sup>A<sup>2</sup>, pričom len diel A obsahuje tri motívické materiály. Vrucno-nežná myšlienka v B sa správa ako vedľajšia téma a diel C je veľmi krátkou, ale o to výraznejšou „nadpozemskou“, prírodno-mystickou epizódou. Prvý návrat dielu A ústi do prudkého až (v kontexte symfónie výnimočného) zúrivého výbuchu, ktorý na ploche 18 taktov ruší všetky melodické a tonálne súradnice.



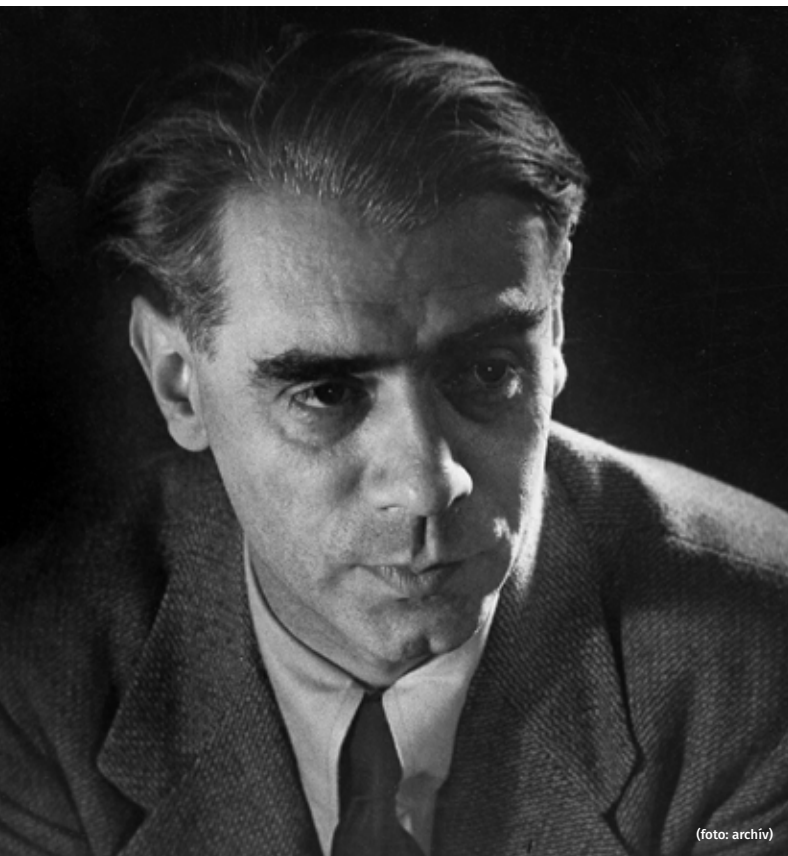
PRIKLAD Č. 2. Hlavná téma 2. časti; part hoboja

Tretia časť je založená na dualizme rustikálnej zemitosti scherza a vzdušnej piesňovej transcendencii tria, pričom celkové trvanie je 10–12 minút, čo sa už blíži k Brucknerovým scherzám. Finále má asi najtriumfálnejší ráz s fanfárovitou hlavnou témou a žoviálne rustikálnou idylou vedľajšej témy. Za zmienku stojí aj dojímavé vyvrcholenie v rozvedení, keď lesné rohy a trombóny veľkolepo intonujú variant vedľajšej témy v protipostavení voči zvyšku orchestra: tento úsek je akoby stelesnením ľudského šťastia. Bezpríkladná motívická kombinatika a euforický hlahol rozsiahlej kódy dôstojne završujú rovnako predtým nevídané hudobné procesy symfónie.

## Úspešný príbeh recepcie

V októbri 1826 venoval Schubert symfóniu Spoločnosti priateľov hudby vo Viedni a koncom roka sa dostala do jej archívu (kde sa nachádza dodnes). Spoločnosť ju však odmietla naštudovať z dôvodu dĺžky a náročnosti. Až v r. 1839 sa rozbehla recepcná história diela, keď skladateľov brat Ferdinand upozornil Roberta Schumanna na existenciu partitúry. Ten sa vzápätí postaral o vydanie i popularizáciu. O mimoriadne úspešnú premiéru diela sa 21. marca toho istého roka zaslúžil Felix Mendelssohn Bartholdy v Lipsku. Hoci v 19. storočí sa symfónia presadzovala ťažko, v tom ďalšom sa stala pevnou a obľúbenou súčasťou filharmonických koncertov. Napokon pre úplnosť dodajme, že Schubert v posledných týždňoch tragicky krátkeho života ešte stihol naskicovať ďalšiu symfóniu – v D dur (*D 936*), plnú neobvyčajných hudobných zvrátov, svedčiacu aj o predsmrtnom záujme autora o štúdium kontrapunktu. Žiaľ, už sa nedozvieme, akým smerom by sa Schubertov symfonický jazyk v prípade priaznivejšej konštelácie okolností uberal... ✕

# Kanadské intermezzo svetobežníka Waltera Kaufmanna



(foto: archiv)

Skladateľ, dirigent a muzikológ Walter Kaufmann (1907–1984) sa na stránkach Hudobného života neobjavuje prvýkrát. Príbeh rodáka z Karlových Varov a člena generácie židovských hudobníkov, ktorých osudy poznačili dôsledky nemeckého nacizmu, sa našťastie neskončil v koncentračnom tábore. Naopak, vďaka rozhodnutiu včas opustiť Československo nabrali jeho životné cesty priam dobrodružnú trajektóriu, ktorej detaily sa vynárajú len postupne v posledných rokoch. Cez Indiu až do USA, ale s dôležitou zastávkou v kanadskom Winnipeg Symphony Orchestra, kde mimochodom pôsobí aj súčasný šéfdirigent Slovenskej filharmónie, Daniel Raiskin. Walter Kaufmann sa r. 1948 stal prvým hudobným riaditeľom, zakladajúcou osobnosťou tohto kanadského orchestra.

Agata SCHINDLER

Tridsiate a štyridsiate roky minulého storočia zatriasli strednou Európou v každej oblasti – kultúru, umenie, literatúru a hudbu nevynímajúc. Agresívna nemecká národná politika spôsobila „sťahovanie sa“ umelcov do bezpečnej vzdialenosti. Tí predvídatejší, majúci kontakty a materiálne možnosti, sa snažili dostať sa na americký kontinent. Iní zasa utekali v nádeji bezpečia z Nemecka do blízkej Prahy. Hudobníkov, ktorí ostali v Prahe, zaraďujeme dnes k umelcom, ktorých spomíname v súvislosti s getom Terezín a nemeckými koncentračnými tábormi. Patril k nim aj v r. 1910 narodený skladateľ Karel Reiner, ktorý, na rozdiel od Viktora Ullmanna, Hansa Krásu, Pavla Haasa či Gideona Kleina, prežil nielen deportáciu do Terezína, no vyšiel živý aj z koncentrač-

ných táborov Auschwitz, Kaufering a Dachau. V r. 1971 napísal Reiner svoje spomienky, *Komentár k životopisu*, v ktorých bolo možné dočítať sa: „Zdá sa, že dnes už nikto nevie nič o nadanom skladateľovi a dirigentovi, Karlovarčanovi Walterovi Kaufmannovi, ktorý v tridsiatych rokoch odišiel do Indie a tam sa stal vedúcim hudobného oddelenia rozhlasu v Bombaji. Viem, že sme s radosťou registrovali, že neustále propagoval našu hudbu.“ Keby bol Walter Kaufmann ostal v Prahe, sotva by ho bol minul osud jeho rovesníka Karla Reinera či iných židovských hudobníkov.

## Útek z Československa

V čase, keď som sa začala v r. 1995 zaujímať o Waltera Kaufmanna, boli práve Reinerove spomienky naňho jediným konkrétnym bodom, o ktorý sa bolo možné v Prahe – a to desať rokov po Kaufmannovej smrti – spočiatku oprieť. Po originalitou obdarenom skladateľovi, všestrannom hudobníkovi, hudobnom historikovi a etnomuzikológovi bolo potrebné bádať na troch kontinentoch – v Európe, Ázii a v Amerike.

V Československu pôsobil ako dirigent a klavirista v Karlových Varoch, Prahe a v Berlíne. Jeho diela prešli krstom naživo a tiež v rozhlase v Prahe, Karlových Varoch, Jeruzaleme, Lipsku, vo Viedni a Vroclave. V r. 1931 zaznamenala v podaní Českej filharmónie v Smetanovej sieni v Prahe premiéru jeho *Symfónia v klasickom slohu*. Kaufmann vyšiel z kompozičnej triedy Franza Schrekera na Vysokej hudobnej škole v Berlíne. Rozhodujúcou mierou ho však ovplyvnil muzikológ Curt Sachs, ktorý mu otvoril dvere do sveta exotickéj hudby. Po absolvovaní muzikológie a filozofie na Nemeckej univerzite v Prahe, sídliacej v bezprostrednej blízkosti Stavovského divadla, sa Walter Kaufmann dlho v Prahe nezdržal.

Využil ponúkajúce sa možnosti, obrátil chrbát rozpínajúcemu sa nacizmu a z Prahy odišiel na jar r. 1934 ako 27-ročný. Usadil sa – spočiatku iba prechodne – v Indii, v Bombaji. Hlavu sklonil v Rewa House na brehu Arabského mora. Prechodný pobyt sa zmenil na 12 rokov po-hnutého života v cudzej krajine a kultúre. Vlhké podnebie nedovolilo fungovať ani len klávesom klavíra. Len niekoľko týždňov po príchode založil Bombay Chamber Orchestra Society, potom sa stal šéfom Európskeho vysielania All India Radio, ako skladateľ spolupracoval s anglicko-indickou filmovou spoločnosťou, ako vášnivý zberateľ indickej hudby podnikol nebezpečné cesty do Himalájí, Nepálu a Tibetu... Rozmanitosťou hudby tejto ázijskej krajiny bol nadšený, dokázal ju rýchlo pochopiť, v jej duchu komponovať. V rokoch 1934–1946 vznikli desiatky nových diel. Sám si vážil predovšetkým svojím ním nazývaný *Indický klavírny koncert*, ktorý mal premiéru v nemeckom vysielaní Pražského rozhlasu 17. januára 1937. Orchester FOK dirigoval Heinrich Swoboda, sólistkou bola Edith Steiner-Kraus. Už počas pobytu v Indii napísal knihu *The Art-Music of Hindustan*, po ktorej nasledovalo sedem ďalších, dodnes neprekonaných. Posledná publikácia, *Selected Musical Terms of non-Western Cultures: A Notebook-Glossary*, vyšla až po jeho smrti, v r. 1990.

Rozhodnutie odísť v r. 1934 z Prahy do Indie pravdepodobne zachránilo život nielen Kaufmannovi, no pred deportáciami uchránilo aj jeho manželku Gerty, neter Franza Kafku.

Obdobie v Indii bolo studnicou inšpirácií, ale i plné paradoxov. Na jednej strane podával pomocnú ruku ľuďom, ktorí to potrebovali, na druhej strane hľadal pomoc pre seba. Adresátom jeho zúfalých listov nebol nikto menší ako Albert Einstein. Snažil sa opustiť Indiu a žiť v USA. Ale ani Einsteinova ochota nepriniesla riešenie. Walter Kaufmann ostal do r. 1946 exulantom v britskej Indii so všetkými kladmi, ale hlavne nega-



tívami. Nezvyklé klimatické podmienky so 40-stupňovými horúčavami a prekonané choroby ako malária či týfus mu zo zdravotnej stránky komplikovali život. V Bombaji bol tiež svedkom vznikajúceho hnutia bojujúceho za nezávislosť krajiny, ktoré nebolo naklonené cudzincom. Walter Kaufmann nebol Britom, nebol Indom, bol z Československa, z oblasti Sudet pochádzajúcim nemecky a česky hovoriacim židom s matkou kresťankou, ktorá konvertovala na židovskú vieru. Nepatril nikde, bol nikým. Niektoré jeho listy prezrádzajú zlomeného človeka, ktorý stále hľadá zmenu a nenachádza východisko. Jeho pranie vrátiť sa po vojne do Prahy a prednášať na českej univerzite o exotickej hudbe síce Karlova univerzita potvrdila, ale Walter Kaufmann sa rozhodol inak. Loďou S. S. Strathmore opustil v auguste 1946 Bombaj a pristál na juhu Veľkej Británie v Southamptone. Do Indie, ktorá podľa Kaufmanna jeho hudobnú reč „zindičila“ a ktorá ho prichýlila na 12 rokov, sa už nikdy nevrátil. Najprv pôsobil prechodne v Londýne ako hosťujúci dirigent BBC Symphony Orchestra, neskôr sa presunul do Kanady, kde sa stal profesorom na konzervatóriu v Halifaxe.

## Winnipeg ako stabilita

Až v r. 1948 sa dokázal z provizória vymaniť. Dostal miesto hudobného riaditeľa a historicky prvého dirigenta Winnipeg Symphony Orchestra, v novom orchestri, ktorý vznikol po viacerých pokusoch ako akciová spoločnosť v mladom, vtedy len 74-ročnom hlavnom meste kanadskej provincie Manitoba vo Winnipegu. Vedenie akciovej spoločnosti vybralo z tridsiatich uchádzačov o miesto šéfdirigenta do užšieho výberu dvoch. Obaja boli emigrantmi z predvojnovéj Európy: Walter Kaufmann a skú-

Symphony Orchestra v r. 1946–1947 stál Walter Kaufmann pred veľkým symfonickým orchestrom po približne 20 rokoch prvýkrát. Naposledy to bolo, keď bol ešte študentom, asistentom u generálneho hudobného riaditeľa Charlottenburskej opery v Berlíne (predchodkyne dnešnej Deutsche Oper), u Bruna Waltera. Okrem autodidaktických štúdií v Karlových Varoch a zopár hosťovačiek v divadlách v Karlových Varoch a Chebe to bol navyše Kaufmannov jediný živý a krátky „dirigentský kurz“. Bruno Walter bol v minulosti asistentom Gustava Mahlera, takže štafeta, ktorú odovzdal mladému Kaufmannovi, mala aj symbolickú hodnotu. Ale repertoár, ktorého sa napokon zhostil vo Winnipegu, si nemal kde naštudovať, dirigoval ho pravdepodobne verejne prvýkrát.

## Priekopnícka činnosť hudobného riaditeľa

Svoj nemecko-český pôvod aj hudobné korene priznával Kaufmann po celý život. Aj pri výbere programu na otváracom koncerte vo Winnipegu, kde siahol po hudbe jemu zrejme obzvlášť blízkeho Dvořáka. Kým na prvom koncerte ním založeného komorného orchestra v Bombaji v r. 1934 ponúkol Dvořákovu klavírne trio *Dumky*, pre slávnostný moment vo Winnipegu zvolil ikonickú Dvořákovu *Novosvetskú*. K dielam, ktoré v Kanade uviedol počas pôsobenia vo WSO, patrila okrem Dvořákovskej *Novosvetskej* aj 8. *symfónia*. S WSO naštudoval okrem 2. a 4. všetky symfónie Beethovena, od Johanna Brahmsa zazneli 1. a 4. *symfónia*, od Brucknera 4. a 7. *symfónia*. Do dramaturgie postupne zaraďoval aj symfónie Felixa Mendelssohna Bartholdyho, Čajkovského, *Symfóniu d mol* Césara Francka, 1. a 4. *symfóniu* ako i *Adagietto* z 5. *symfónie* Gustava Mahlera, ďalej Mozartove, Schubertove i Sibeliove symfonické diela.

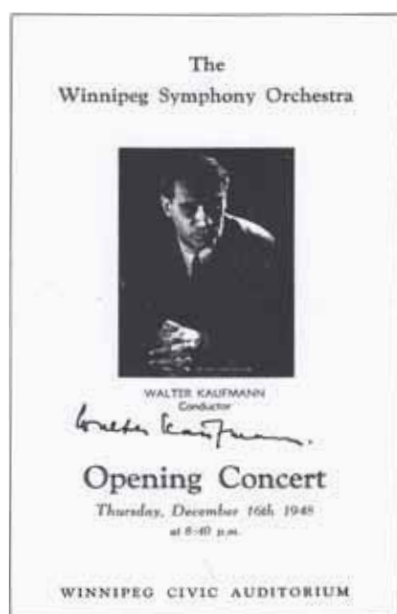


Walter Kaufmann ako šéfdirigent Winnipeg Symphony Orchestra, 1949 (foto: archív WSO)

sený Heinz Unger, do r. 1933 spolupracujúci s Berlínskou filharmóniou. Víťazom sa napokon stal v dirigovaní neskúsený Walter Kaufmann. Len preto, že akceptoval podstatne nižší plat ako jeho konkurent. Bulletin koncertov The Winnipeg Symphony Orchestra (WSO), ktoré sa uskutočnili pod Kaufmannovým vedením od decembra 1948 do januára 1957, sú bohatým zdrojom informácií. Kaufmann vybudoval nielen mladý orchester pozostávajúci z profesionálnych a amatérskych hudobníkov, ale zaslúžil sa aj o rozkvet hudobného života mesta. Provinčný Winnipeg nemal žiadnu hudobnú tradíciu. Tá sa vyvíjala pod vedením privandrovalca, práve 40-ročného Waltera Kaufmanna. Za krátky čas trvania pravidelných koncertov sformoval Kaufmann mladý orchester tak, že čoskoro patrili medzi významné kanadske telesá. Pod jeho vedením sa uskutočnilo spolu približne sto koncertov, z toho 70 abonmentných. Zvyšok patrili koncertom pre deti, mládež a študentov, ktoré navštevovalo ročne viac ako 10 000 mladých poslucháčov. Abonentných koncertov bolo spočiatku päť v sezóne, neskôr desať a viac. Symfonické koncerty s odvážnym a impozantným repertoárom ponúkli celý rad vrcholných diel svetovej literatúry, z ktorých väčšina zaznela vo Winnipegu asi prvýkrát. S výnimkou hosťovania v BBC

Už od druhej koncertnej sezóny sa orchestru podarilo uzavrieť zmluvu s Canadian Broadcasting Corporation, takže koncerty počúvali v rozhlasenielen záujemcovia v celej Kanade, ale aj v USA. Po prenose koncertu 20. marca 1952, na ktorom Kaufmann dirigoval náročnú Brucknerovu 7. *symfóniu*, sa mu dostalo veľkého obdivu od Williama Steinberga, dirigenta Pittsburgh Symphony Orchestra. Gratuloval nielen k odvahe pustiť sa do tohto diela s takým mladým orchestrom, ale i k excelentným tempám. „Prijmite, prosím, opäť moju poklonu a vďaka. Na tento koncert by sa nemalo zabudnúť!“, citoval záver Steinbergovej gratulácie bulletin koncertu WSO z 1. mája 1952. Na koncertoch WSO boli na programe okrem veľkých symfónií koncertné aj operné predohry a suity. Aby boli programy zaujímavé pre široké publikum, siahal Kaufmann aj po komorných dielach Bacha, Händla, Corelliho, Rameaua, Offenbacha či Šostakoviča v spracovaniach Leopolda Stokowského, sira Johna Barbirolliho a Antala Dorátiho. K magnetom publika patrili tiež koncerty, do ktorých Kaufmann zapojil amatérske zbory mesta. V provinčnom Winnipegu odznelo napríklad Verdiho *Rekviem*, koncertné uvedenia Verdiho opery *Aida* a so 150-členným speváckym zborom Gounodova opera *Faust*. Kaufmann ponúkol v angličtine aj koncertné uvedenie Pucciniho

→ opery *Tosca*, ktorú naposledy dirigoval počas asistencie u Bruna Waltera v Berlíne. Tvorbu 20. storočia zastupovali dnes slávne diela skladateľov ako Samuel Barber, Béla Bartók, Benjamin Britten, Aaron Copland, George Enescu, Paul Hindemith či Dmitrij Kabalevskij. Šostakovičovo *Presto z 9. symfónie* zaznelo vďaka Kaufmannovi v kanadskej premiére r. 1956. Kaufmann cítil povinnosť uvádzať i diela v Kanade pôsobiacich skladateľov. Ujal sa tvorby Oscara Morawtza, ale aj skladateľiek Rosette Renshawovej a Sophie Eckhardt-Gramattéovej, ktorá bola žiačkou Bronislawa Hubermana v Paríži a spolupracovala s Dariom Milhaudom a Arthurom Honeggerom. Vďaka Kaufmannovi zazneli vo Winnipegu aj diela najmladšej generácie skladateľov pôsobiacich v meste. Patrili k nim skladateľky Barbara Pentland a Betty Cooper, ďalej Peter Zvankin, Jack Garland, bývalý žiak Ernsta Křenka, ako i 17-ročný Jack Sinclair, ktorého Walter Kaufmann vyučoval kompozíciu a klavír. Aj keď prostredníctvom vo Winnipegu pôsobiacej koncertnej agentúry hosťovali v meste príležitostne takí významní interpreti ako Jascha Heifetz, Arthur Rubinstein, Alexander Brailowsky, Nathan Milstein, Virtuosi di Roma či Minneapolis Symphony Orchestra s dirigentom



Titulná stránka bulletinu otváracieho koncertu Winnipeg Symphony Orchestra, 16. decembra 1948 (foto: archiv WSO)

Antalom Dorátim, Walter Kaufmann mal deväť rokov v rukách pravidelný koncertný život v meste a pozýval mnohých sólistov, medzi ktorými nechýbal napríklad mladý Glenn Gould. Boli medzi nimi aj takí, ktorých domovom bola tiež kedysi Európa, ba koncertovali dokonca v miestach pôsobenia Waltera Kaufmanna, no nacistická politika z nich urobila exulantov. K týmto umelcom patrili napríklad huslista Szymon Goldberg, ktorý bol už ako 16-ročný koncertným majstrom Drážďanskej filharmónie a neskôr koncertným majstrom Berlínskych filharmonikov pod vedením Wilhelma Furtwänglera. K hosťom WSO patrili aj klavirista Rudolf Firkušný, ktorý v r. 1939 ukázal chrbát Prahe tiež z politických dôvodov, alebo od r. 1948 v zahraničí žijúci niekdajší sólista Národného divadla v Prahe, basista Jan Rubes. Oni a celý rad ďalších boli dôležitou súčasťou privátnej sféry Waltera Kaufmanna v cudzom svete. Patrili sem aj sólistky a sólisti, ktorí pochádzali z vo Winnipegu žijúcej rodiny Elia Trepela, jedného zo zakladajúcich členov akciovej spoločnosti WSO: violončelistka Shirley Trepel-Senofsky, žiačka Gregora Piatigorského, huslista Berl Senofsky, ale hlavne klaviristka Freda Trepel, ktorá bola od roku 1952 aj druhou manželkou Waltera Kaufmanna. V jej interpretácii sa 2. marca 1950 vo Winnipegu uskutočnilo prvé uvedenie Kaufmannovho *Koncertu pre klavír a orchester C dur*. Toto dielo bolo jedným z mnohých, ktoré si Kaufmann dovolil vo Winnipegu uviesť z vlastnej kompozičnej dielne. Patrili k nim aj prvé uvedenia baletu *Visages* (1949), orchestrálneho diela *Dirge* (1948), *Variations on Swansee River* (1949), ďalej odznali *Nocturne for Orchestra*, *Four Skies*, *Two Slavonic Dances*, *Main Streets* a mnohé ďalšie.

## Misia skončená – konečná zastávka USA

Walter Kaufmann a jeho diela, to je kapitola sama o sebe. Je ich neprehľadné množstvo, nemajú opusové čísla a siahajú od diel pre sólový klavír cez symfónie až po opery. Kaufmann ich často prepracovával, ale s ich vznikom sa úloha autora skončila, o ich šírenie či vydanie sa nestaral. Kaufmanna ako skladateľa nie je možné čo sa týka hudobnej reči niekam zaškatuľkovať. I keď ovládal všetky kompozičné techniky, komponoval aj 12-tónovú hudbu, je skladateľom polyštýlovým. Vytvoril si vlastný hudobný jazyk – ovplyvnený exotikou, prekvapujúci nevšednými moduláciami, neraz súčasne pripomínajúci Brahmsa a často jemu zrejme veľmi blízkeho – i keď z diaľky sa prizerajúceho Dvořáka.

Deväťročné pôsobenie Waltera Kaufmanna vo Winnipegu ako dirigenta, ale aj ako skladateľa a libretistu je obrazom obrovského pracovného úsilia, ktorému sa dostalo veľkého verejného uznania. A s postom šéf-dirigenta šli ruka v ruku aj spoločenské záväzky, ktoré robili Kaufmannov život zaujímavým. Z jeho bohatej korešpondencie, ktorú viedol vo



Návrh kostýmov baletu *Visage* s hudbou Waltera Kaufmanna. Premiéru diela, ktoré bolo objednávkou The Winnipeg Ballet, dirigoval Kaufmann 31. 1. 1949 vo winnipegskom Playhouse. (foto: zbierka Albrechta Gauba)

Winnipegu, sa v Houghton Library (Harvard University – Cambridge, Massachusetts) nachádzajú dodnes zaujímavé kópie listov muzikológovi Hansovi Moldenhauerovi, pre ktorého zbierku rukopisov poskytol autografy svojich kompozícií.

Walter Kaufmann však v Kanade nezakotvil v prístave spokojnosti. Najneskôr v čase hostovania Israel Philharmonic Orchestra v r. 1951 vo Winnipegu, ktoré sám inicioval, sa zaoberal možnosťou odísť do Izraela. V r. 1955 písal svojej priateľke Edith Krausovej: „Napriek tomu, že mám takmer 49 rokov, napriek tomu, že som tu niečo dosiahol – chcem odísť, chcem ísť do Izraela. [...] Kanada je pekná, ale v zime klesajú teploty na mínus 40 stupňov – kto to má vydržať? [...] Hebrejsky sa môžem naučiť. Najradšej by som prijal miesto na univerzite.“<sup>1</sup>

Z univerzity v Tel Avive nebolo nič, ale od roku 1957 sa Walter Kaufmann stal riadnym profesorom klasickej hudobnej vedy na Univerzite v Bloomingtone, v štáte Indiana v USA, kde pôsobil až do svojej smrti v r. 1984. Bol talentom obdareným pedagógom, študenti ho milovali, na klavíri im hrával spamäti celé symfónie. Takto naňho spomínal jeho kolega a priateľ Hans Busch, ktorý inscenoval v Bloomingtone aj jednu z Kaufmannových oper na vlastné libreto – *Scarlet Letter*. Walter Kaufmann bol hudobníkom celou svojou dušou, potreboval okolo seba ľudí, ktorých hudba spaľovala tak ako jeho.

Poznámky:

<sup>1</sup> List Waltera Kaufmanna Edith Bloedy [Kraus] z 21. 10. 1955 z Winnipegu do Tel Avivu.



**FESTIVAL  
PEKNEJ HUDBY**  
OF NICE MUSIC

22. ROČNÍK

ejj! art

Mesto Zvolen

Slovenská  
národná  
galéria

SOZA

Hudobný fond  
Music Fund Slovakia

hudobný život

:RADIO DEVIN

Banská Štiavnica  
Mesto svetového dedičstva

SLOVENSKÉ  
BANKÉ  
MUSEUM

# PETER BREINER PIANO SOLO

23. 7. 2021 PIATOK 19:00

Zvolen - SNG / Stĺpová sieň Zvolenského zámku

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

19.00

ASYNCHRONIE

21. jún 2021  
VIOLONCELLO\_ELECTRONIC

22. jún 2021  
(POST)APOKALYPTICKÝ KOMORNÝ JÚN

## ASYN- C(H)RONIE

7. ROČNÍK FESTIVALU  
SUČASNEJ HUDBY

21.-22. jún 2021

MALE KONCERTNE ŠTUDIO RTVS, Mýtna 1, Bratislava VSTUP VOĽNÝ.

u. fond  
na podporu  
autentic

TF

rtv: hudba a televízia  
Slovensko

:RADIO DEVIN

hudobný život



J. Klíma (foto: archív)



D. Salontay (foto: archív)

## NA CHATE: Ján Klíma a Daniel Salontay

„Nechať niečo len tak, nevyužitie“

**Najprv letecký modelár, potom učiteľ matematiky a dnes jedna z najvýraznejších osobností medzi slovenskými gitaristami. Vyliečený funk-jazzový strelec, ktorý zažil znovuzrodenie v tvorbe so skupinou Longital. O putovaní za vlastnou osobnou a hudobníckou identitou sme v online rozhovore debatovali s Danielom Salontayom.**

**JK:** Dobré ráno, Dano, smiem ďalej?

**DS:** Áno! Môžem pri tom raňajkovať?

**JK:** Určite, prosím... Ako vyzerali tvoje začiatky s gitarou?

**DS:** Vznik hudby v človeku fylogeneticky aj ontogeneticky je naozaj veľká téma. V mysli sa často vraciam do tohto raného obdobia kvôli spájaniu sa so zázrakom tvorivosti. Hlavne vo chvíľach pochybností, ktoré sú sprievodným javom života umelca... Muzikant sa vo mne objavil znenazdajky v trinástich-štrnástich rokoch, typický vek pre zmenu záľub, dovtedy to bolo letecké modelárstvo.

V ranom období to bola fascinácia motorikou, zladenie ducha a rúk, ktorého výsledkom bola hudba. Vtedy mi prišli vhod skúsenosti z leteckého modelárstva: mravčia sústredená stavba a krátke momenty šťastia, keď sa lietadlo vznieslo do vzduchu a žilo svojím životom, kým sa nerozbilo. A stále dokola. Začal som počúvať hudbu ináč, analyticky. Prišla snaha pochopiť, prečo sa mi nejaká hudba páči, prečo vznikla a z čoho sa skladá. Presťahoval som rodičovský gramofón do detskej izby a vybral som si platne Collegium Musicum, trojalbum *Ľudová hudba orientu* (Irán, Japonsko, Tibet), Yma Sumac, George Gershwin, Bill Haley & The Comets, nejaká vážna hudba... Na základnej škole som mal spolužiaka Igora Fajnora, ktorého mama predávala v Opuse. Mali doma samé poklady (Carlos Santana, John McLaughlin, Led Zeppelin...) a Igor bol už vtedy skvelý gitarista. Odtiaľ prišli prvé impulzy, čo sa týka hry na gitare. Začali sme si spolu hrať. Igor mi

požičiaval platne, naladil gitaru... Od začiatku som teda počúval pomerne skvelú hudbu, no, ak som chcel sám hrať hudbu, musel som si ju vymyslieť. Učil som sa hrať primerane tomu, čo som dokázal sám vymyslieť. Napodobňovanie vzorov a hranie skladieb iných ľudí prišlo až neskôr a nikdy nebolo hlavným spôsobom môjho trávenia času s gitarou. S tým súvisela moja dlhodobá nepoužiteľnosť v smere bavenia publika hrou – na výletoch, pri ohnisku. Tam som dlhodobo zlyhával.

**JK:** Akú úlohu u teba vlastne zohrali učiteľia?

**DS:** Mojim prvým učiteľom bol spomínaný Igor. Neskôr po vysokej škole som v rámci jazzového štipendia Hudobného fondu oslovil Andreja Šebana, ktorý bol mojim prvým serióznym tutorom. Dávali sme do poriadku techniku samouka, naznačil mi, čo všetko zahŕňa hudobné remeslo z teoretickej a praktickej stránky. Dodnes na tých veciach pracujem a teším sa, že je to práca na celý život. S nástrojom sa krásne starne, ale to som preskočil do súčasnosti. V roku 1997 som dostal štipendium v programe Jazz Studies na Tri-C College v Clevelande. Bol to moment, keď som po siedmich rokoch opustil profesiu učiteľa na Gymnáziu Jura Hronca. Vytvorili sme jazzrockovú skupinu Chorea Minor s Eugenom Vizvárym, Štefanom Bugalom a Robom Vizvárom, ktorá získala cenu za interpretáciu v súťaži Mladé tváre slovenského jazzu. Natočil som gitary pre album Richarda Müllera 33 spolu s Jarom Filipom, Oskarom Rózsom a Martinom Valihorom, hral som v hudobnej zložke divadla GUNA...

V Amerike som mal potom dvoch učiteľov gitary: Lee Bush bol na škole, a keďže to bol ortodoxne konzervatívny jazzový program a ja neortodoxný viac-menej samouk, našiel som si mimo školy skvelého súkromného učiteľa Michaela Baya. Michael mi dal asi najviac a spolu so Šebanovými radami je to materiál na celoživotné vzdelávanie, v ktorom pokračujem svojím tempom. No a v súčasnosti mám päť ďalších učiteľov, ktorými sú moji žiaci v rôznych vekových kategóriách. Viedim ich k životu s gitarou, ako som si pre seba nazval to, čo robím a čo ma napája.

**JK:** Autorská tvorba Longitalu je silno definovaná твоjim gitaristickým rukopisom. Nastal dajme tomu v tom clevelandskom období zlom, po ktorom si sa začal vedome profilovať inak? Napr. prestal si cvičiť licky na II-V-I vo všetkých tóninách a začal to celé preháňať cez iný „filter“?

**DS:** Keďže som začal súčasne s hraním na gitare aj tvoriť, stihol som si vybudovať istý spôsob vyjadrenia. Obsah bol vždy prvoradý a formou som sa zapodieval, až keď bolo treba zefektívniť spôsob hrania alebo aranžovať. Nehľadal som v hudbe logiku, ale v prvom rade krásu a nóvum.

Clevelandský pobyt mi priniesol niekoľko poznání. Po prvé, že nie som schopný odložiť všetko, na čo som doteraz prišiel metódou pokus-omyl a nahradiť to súpravou zaužívaných globálnych pravidiel, ako je spomínaný harmonický postup II-V-I. Keď som dostal hudobný nápad a zdal sa mi povedomý, okamžite šiel nabok. Zaujímalo ma počuť niečo, čo skôr otvára možnosti a nie potvrdzuje štandardné vzorce. Tak som sa intuitívne dopracoval k suspendovaným akordom, ktoré nevyúsťujú do toniky.

Druhé poznanie z Clevelandu bolo, že prichádzam zo stredoeurópskej kultúry a nepotrebujem ju nahradiť kultúrou, v ktorej som nevyrastal. Základom kultúry, ktorú mám na mysli, je jazyk. Každý jazyk má svoju melódiu, rytmus, frázovanie, zvukomalebnosť. Absorbovanie americkej kultúry by znamenalo stratu autenticity.

Chodil som na bluesové jam session a tamojší muzikanti boli prekvapení, akým spôsobom mám zvnútornené blues: „Akoby si s blues od malička vyrastal.“ Bola to pravda, lebo som vyrastal v Trnave, mekke automobilového priemyslu a strojárstva. Blues tam bolo od šesťdesiatych rokov veľmi silné, podobne ako v automobilovo-oceliarskom Clevelande. Potiaľ bola podobnosť, ale zároveň tam u nás bol aj posun, ktorý moji americkí spoluhráči nazývali „bizarre playing“. V Clevelande som pochopil, že sa nechcem vzdať tohto svojho bizáru, a zo školy som odišiel skôr, než by ma pripravila o kultúrne piliere a európske vnímanie jazzu.



**JK:** Čo znamená „európske vnímanie jazzu“?

**DS:** Európska a americká perspektíva je na poli jazzu veľmi odlišná. Vyrastal som na hudbe labelu ECM z Mníchova, ktorý bol dlhé roky azylom pre amerických hudobníkov túžiacich po väčšej slobode, čo sa týka preliňania žánrov (Pat Metheny, Keith Jarrett, Bill Frisell...). Nielen na rozmedzí žánrov sa dejú tie najzaujímavejšie veci.

**JK:** Čiže v Amerike si si naplno uvedomil hodnotu svojho vnútorného našinca?

**DS:** Začal som si tam do zápisníka po slovensky písať, čo mi išlo v hlave, pocity, zážitky. Spájal som sa so slovenčinou, lebo iba v rodnom jazyku sa človek dokáže dostatočne vyjadriť. Z tých zápiskov v Clevelande vznikli po návrate na Slovensko mnohé piesne pre prvé albumy skupiny Dlhé Diely. Zároveň som prestal hrať jazzové harmonické postupy, prestal sólovať a vyhýbal som sa akýmkoľvek jednoznačným žánrom. Čo mi teda ostalo? Prázdne struny, suspendované akordy, krátke zápisky s charakterom poézie haiku a neambiciózny muzikantský spev. Z adrenalinového funk-jazzového gitaristu bol odrazu čudák, ktorý odmietal ponuky zaradiť sa do toho, čo

smere čo učiť a objavovať. Je to ako zametanie listia na jeseň na terase nášho bytu na veter-  
ných Dlhých Dieloch. Kým zametiem jeden roh, nahromadia sa listy v zvyšných troch. A keď náhodou nefúka, rozhrabú mi kôpku mačiatka, lebo si myslia, že to je taká hra. To sú momenty, keď sa mi to celé spája s vecami v živote, ktoré chcem mať raz a navyždy usporiadané a uzavreté. Nejde to, len zame-  
tám listy vo vetre. Všetko v pohybe. Ak by som raz prestal hrať, mohol by som veľmi dobre zametať ulice.

Pri oberaní jabĺk zas myslievam na hudobný biznis. Hore na strome sú jablká krásne veľké, treba vyvinúť veľké úsilie a odvahu vyšplhať sa za nimi. Tie dole sú na dosah ruky, ale malé. Sú hudobníci, čo idú len po tých veľkých a malé nechajú spadnúť na zem. Zo skúsenosti viem, že tie malé chutia často lepšie, nejeme len očami. Chcem ich najprv obrať všetky, bez odpadu. A postupne sa vždy dopracujem k tomu, že nechávam časť malých chutných aj veľkých krásnych na strome pre vtáčkov na zimu. Tak sa učím nebyť účelový a dôsledný. To je v umení tiež dôležité, možno najdôležitejšie. Nechať niečo len tak, nevyužiť.

**JK:** Podľa akých metodík vedieš svojich žiakov? V čom sa ich cesty podobajú a v čom líšia?

**DS:** Som žiakom svojich žiakov. Mám ich päť a každý je úplne iný, originál. Nemám konkrétnu metódu a s každým postupujem iným spôsobom, na mieru. Učím v nich toho, kým som sám kedysi bol alebo možno raz v budúcnosti budem. Čas sa však zrýchľuje a kráti, takže im otváram dvere na ich vlastnej ceste tak, aby vedeli pokračovať sami a ďalej, než by som ich smerom dokázal zísť ja sám. Neočakávam od nich, že sa stanú profesionálmi. Úplne mi postačí, ak vďaka hudbe spoznajú lepšie sami seba a budú vedieť dobre žiť. Bavi ma to a vidím v tom veľký zmysel. Ale ak mám byť konkrétny, v oblasti metodiky gitary sa zaujímam o dvoch ľuďoch. Jedným je Mick Goodrick a jeho kniha *The Advancing Guitarist*, už tridsať rokov mi slúži ako nevyčerpatelný zdroj. A tento rok som objavil knihu *Fundamentals of Guitar* od Milesa Okazakiho. Myslím, že s týmto materiálom si už vystačím navyždy.

**JK:** Pamätám si, ako som si na tvojom Myspace čítal o rôznych hudobných hrdinách, ku ktorým si sa v rôznych desaťročiach hlásil...

**DS:** Myspace! Ten cintorín profilov na prvej hudobnej sociálnej sieti, ktorú všetci opus-  
tili v momente, keď do nej vstúpil investor za účelom monetizácie. Takto to dopadne aj s Facebookom a Twitterom, ktoré sa na prí-  
pade Myspace poučili a ešte chvíľu vydržia, lebo používajú algoritmy umelej inteligencie s cieľom vyvolať a stupňovať závislosť od nich.

Zatiaľ im to funguje, lebo sme ešte nedozreli a platíme tým najcennejším, čo máme: svojou pozornosťou a časom.

**JK:** A ako sa vlastne treba vyrovnávať s hudobnými či osobnostnými vzormi? Ich magnetic-  
ké pole nás dokáže vytiahnuť hore, ale môže sa z nich stať aj externé superego.

**DS:** Vzory sú základný princíp, akým sa učíme. V podstate ide o našu biologickú výbavu – zrkadliace neuróny. Aktivujú sa v človeku pri sledovaní činnosti niekoho iného. To, že si niečo dokážeme predstaviť, je polovica úspechu. Druhá polovica je sústavnosť a trpezlivosť. A tu sa to celé láme. Pri nasledovaní vzoru je dôležité vedieť sa od neho odpútať v správnej chvíli. Ak je to priskoro, potenciál učenia napo-  
dobňovaním ostáva nevyužitý. Ak sa to nestane nikdy, môže to byť ešte väčší problém – strata osobnosti. Ideálny čas na opustenie vzoru je vtedy, keď si uvedomíme, že ho nikdy nena-  
podobíme dokonale, a to hlavne preto, že sme nežili jeho život. Vtedy nastáva moment pocho-  
penia jedinečnosti v každom človeku vrátane seba. Je to čas vykročiť svojím vlastným smerom, nech je z pohľadu okolia akokoľvek smieš-  
ny alebo nemotorný.

**JK:** Prečo „život s gitarou“?

**DS:** V prvom rade, život s hudbou je lepší. Ak je hudba v živote spojená s hraním na hudobnom nástroji, je ten život ešte „lepší“. Gitara je zaujímavá tým, aká je jednoduchá a zložitá zároveň. Krivka učenia sa rýchlo stúpa a potom sa nekonečne spomaľuje, je logaritmická. To je dobrá správa, lebo sa ňou dá zabaviť na celý život. Gitara je kus dreva a nejaké drôty. Hudobný nástroj z nej urobí človek – hráč. Hraním nástroj získava osobnosť a charakter. Pri tých asi dvadsiatich gitarách s rôznym vekom a históriou, čo sa u mňa zišli, som zaregistroval zmeny správania v čase, ktoré súvisia s vecami za hranicou fyzikálneho sveta. A o tom vám povie svoje každý hudobník, ktorý si vytvoril vzťah k nástroju.

**JK:** A dá sa taký život žiť aj bez gitary?

**DS:** Život bez gitary existuje a praktizujem ho, keď nemám gitaru poruke, ale potrebujem sa pripraviť na koncert. Napríklad po koncer-  
te v Austine cestujete dvadsaťsedem hodín vlakom na ďalší koncert v Toronte. Vlakom preto, lebo je to prirodzené, máte čas a so se-  
bou gitaru, ktorú nechcete alebo nemôžete prevážať lietadlom. Ako sa udržať cestou vo forme? Skokani na lyžiach používajú tréningovú metódu, ktorej sa hovorí vizualizácia. Nemôžu celý čas len skákať, lebo ide o život. Cvičiť sa dá aj v hlave a funguje to. Od pred-  
stavy je potom už len malý krok ku skutoč-  
nosti. Z toho vlaku som vystúpil perfektne rozcvičený.



D. Salontay sa pri hľadaní novej zvukovosti dostal k hraníu s kontrabasovým sláčikom (foto: N. Košíčková)

sa u nás dialo v oblasti nevážnej hudby. Neostávalo mi teda nič iné, než ísť svojou cestou, inšpirovanou napríklad hudbou Deža Ursinyho, Mariána Vargu... Pri uvádzaní týchto mien mám veľký rešpekt, lebo viem, kde sú moje limity. Tak vznikla naša kapela Dlhé Diely, neskôr premenovaná na Longital.

**JK:** Tvoje meno evokuje nielen špecifický hudobný prejav, ale aj konkrétneho človeka so zreteľným osobnostným profilom. Tvorca a dielo sa v tomto prípade nedajú vnímať oddelene. Možno nie som jediný, kto ťa dnes berie ako vzácny prípad hudobného guru bez toxických prímiesí. Čomu vďačíš za to, aký si?

**DS:** Nevieť. Keby som to vedel, pokojne by som mohol opustiť túto cestu, odísť. To, že na nej stále som, znamená, že sa mám v tomto



PRIEKOPNÍCI JAZZOVÉHO KONTRABASU

## Bill Johnson a Steve Brown

The Original Creole Orchestra, Los Angeles 1914,  
Bill Johnson – prvý sprava (zdroj: archiv)

Počas prvého polstoročia svojej existencie prešiel jazz intenzívnym vývojom od zdanlivo jednoduchéj tanečnej produkcie až po komplikované a rozsiahle umelecké formy. Za jej početnými premenami stálo veľké množstvo hudobníkov, z ktorých však väčšina upadla do zabudnutia, a to predovšetkým tí, ktorí v jazzových kapelách a orchestroch tvorili tzv. rytmickú sekciu.

Hráčov na kontrabase si jazzová historiografia vo väčšej miere všíma v podstate až od konca 30. rokov, keď sa v orchestri Duka Ellingtona objavil dnes už legendárny Jimmy Blanton. Bola hra jeho predchodcov taká nezaujímavá, resp. obmedzená len na jednoduchý harmonický a rytmický základ, že nestála za zmienku? Alebo sa len stali obeťmi nedokonaléj nahrávacej techniky, ktorá vo svojich začiatkoch nebola schopná – uspokojivo alebo vôbec – zachytiť tóny basového spektra? Pri bližšom vhlade do problematiky zistíme, že vývoj na poli kontrabasovej hry prešiel už v ranom období jazzu zaujímavou cestou. A nebol ani zďaleka taký fádny, ako by sa nám na prvý pohľad mohlo zdať. Môžeme sa o tom presvedčiť pri počúvaní nahrávok Billa Johnsona a Steva Browna, dvoch neworleánskych kontrabasistov, ktorých hra si vo svojej dobe získala veľkú popularitu medzi obecnstvom a spoluhráčmi a v konečnom dôsledku tak pomohla kontrbasu natrvalo sa etablovať v rytmickej sekcii jazzových orchestrov.

Pavol KUŠÍK

Kontrabas si našiel svoje uplatnenie v raných štýloch americkej tanečnej hudby už na začiatku minulého storočia. Zaužívaný mýtus o tom, že postupom času nahradil v orchestroch tubu, nie je celkom správny, pretože už zo spomienok priekopníkov kontrabasu z prostredia prvého významného centra jazzu – New Orleansu – vieme, že bol obľúbeným nástrojom rytmickej sekcie vtedajších tanečných kapiel. Tuba vládla predovšetkým v dychových orchestroch a tzv. marching bandoch, kde nesporne vyhrávala aj vďaka svojej ľahšej prenosnosti. Ako basový nástroj tanečných orchestrov sa tešila obľube v metropolách severu, predovšetkým v Chicagu a New Yorku. Mnohí kontrabasisti nakoniec ovládali hru na oboch nástrojoch, čo im poskytovalo širšiu možnosť uplatnenia.

### Črevo alebo kov?

Na margo titulu tohto článku treba ešte poznamenať, že jazzový kontrabas z organologického hľadiska v podstate neexistuje. Presnejšie povedané, nie je ničím odlišný od kontrabasu používaného v klasickej hudbe. Od tých dnešných sa však nástroje prvej polovice 20. storočia predsa len odlišujú v jednom dôležitom detaile – až do konca 2. svetovej vojny sa na kontrabase používali výhradne črevové struny. Kovové materiály sa v tejto oblasti začali etablovať až na počiatku 50. rokov, no do sveta jazzových orchestrov prenikali len veľmi pozvoľne (jedným z prvých, ktorí začali hrať na moderných kovových strunách, bol Ray Brown. Dánska značka Lycon dokonca vyrábala špeciálnu sadu strún pod jeho menom).

Struny, ako zdroj zvuku, majú na kvalitu tónu a ovládateľnosť kontrabasu zásadný vplyv. Prírodný materiál je síce veľmi poddajný pod prstami, avšak pre plné rozvinutie svojho zvukového potenciálu potrebujú črevové struny veľa priestoru, takže musia byť natiahnuté vysoko nad hmatníkom. To prirodzene komplikuje rýchlosť hry, predovšetkým pri technike pizzicato. Črevové struny tiež produkujú tón s prirodzene kratším dozvukom v porovnaní s ich kovovými konkurentmi. Kovové a neskôr syntetické materiály síce priniesli kontrabasistom nové zvukové a technické možnosti, ako aj väčšiu intonačnú stabilitu, no natúrnu či skôr zemitú farbu zvuku črevových strún aj v súčasnosti len ťažko možno imitovať inými materiálmi.

### Arco – pizzicato – slap

Pri poznávaní vývoja jazzových štýlov a ovládania hudobných nástrojov v jaze je nepochybne dôležité zísť až k ich počiatkom. Tie nás dovedú do prvej mekky jazzu – New Orleansu. Zo spomienok prvých priekopníkov vieme, že neworleánski kontrabasisti bežne využívali niekoľko spôsobov tvorby tónu. Na rozdiel od súčasnej praxe prevažovala v tom čase hra sláčikom – *arco*, čo nie je prekvapujúce, ak berieme do úvahy vo všeobecnosti zaužívaný spôsob ovládania kontrabasu v klasickej hudbe. *Arco* sa v rámci jednej skladby bežne striedalo aj *pizzicatom*, z ktorého sa neskôr vyvinul tzv. *slap* – výrazná perkusívna technika hry, ktorá bola v čase neexistujúceho ozvučenia medzi kontrabasistami veľmi obľúbená pre svoju dynamickú intenzitu a rytmický charakter. Vzniká potiahnutím jednej zo strún prstami pravej ruky smerom od hmatníka tak silno, že pri jej následnom uvoľnení struna udrie o hmatník a vytvorí hlasný perkusívny zvuk (*snap*). Vzápätí sa struny zvyknú priklepnúť pravou rukou o hmatník (*slap*). Tieto dva zvuky sa môžu rytmicky rôzne kombinovať a vytvárať tzv. *double slap* či *triple slap*.

### Bill Johnson

Za „otca“ slapovej techniky sa vo všeobecnosti považuje William Manuel „Bill“ Johnson (1874–1972). Ovládal hru na viacerých hudobných nástrojoch, okrem kontrabasu aj na gitare a bendže, na ktorom aj často nahrával – hlavne v dobách, keď ešte nebolo možné zachytiť na nahrávke tóny basového spektra. Johnson (podľa viacerých zdrojov bol údajne jeho švagrom Jelly Roll Morton) ako schopný hudobný manažér a bandleader veľmi skoro pochopil potenciál nových možností uplatnenia sa mimo New Orleansu a presunul svoje pôsobisko do Kalifornie, neskôr do Chicaga. Stal sa tak jedným z prvých jazzmanov, ktorí rozšírili hudbu z New Orleansu do iných miest v USA. V r. 1912 založil v Los Angeles The Original Creole Orchestra na čele s Freddieom Keppardom, s ktorým v r. 1914–1918 cestoval



s úspešnými vaudevilovými predstaveniami po Kalifornii a štáte New York. Únava z cestovania nakoniec zapríčinila rozpad kapely, Johnson však prijímal ďalšie ponuky, preto musel rýchlo zostaviť nové zoskupenie pre angažmán v tanciarni Royal Garden v Chicagu. Podarilo sa mu získať vtedajšiu elitu neworleánskej hudobnej scény, medzi inými aj Joea „Kinga“ Olivera. Ten okrem Johnsonovej kapely súčasne účinkoval aj s orchestrom Lawrencea Duhého a neskôr z hudobníkov oboch zoskupení vytvoril dnes už legendárny King Oliver's Creole Jazz Band. Bill Johnson s ním účinkoval v rokoch 1922–1923, no kvôli technologickým obmedzeniam ho v zázname zvuku na nahrávkach tejto zostavy počujeme hrať iba na bendže.

### Prekonávanie limitov nahrávacej techniky

Nahrávacie zariadenia začiatku 20. rokov sa konfrontovali s výraznými technickými obmedzeniami a boli schopné zachytiť viac-menej

úrovni hlasitosti potrebnej na to, aby bol na nahrávke počuteľný, bola intenzita jeho tónu už taká veľká, že vyhadzovala zapisovaciu ihlu z drážky. V r. 1925 priniesli do nahrávacích štúdií nové možnosti elektrické mikrofóny, ktoré rozšírili frekvenčný rozsah nahrávok, no problém s vyhadzovaním ihly sa ani po-

*Johnson tvrdil, že techniku slapu objavil počas koncertu v Shreveporte, keď sa mu nešťastnou náhodou zlomil sláčik. Či ide o pravdivý príbeh, alebo o legendu už asi nezistíme. Faktom však je, že nebol zďaleka jediným, kto túto techniku „objavil“ a používal.*

tom celkom nevytratil (slap kontrabasistu Chestera Zardisa týmto spôsobom nechtiac prerušil nahrávaciu session ešte v r. 1943). Tak či onak, od r. 1926 sa už na trhu objavujú nahrávky s pomerne čitateľným zvukom kontrabasu, ktoré umožňujú orchestrom zachytiť

Billovi Johnsonovi sa to prvý raz podarilo 6. júna 1928 v nahrávke s príznačným názvom *Bull Fiddle Blues* (Victor 21552-A), ktorú vyryl do vosku platne s kapelou Johnny Dodds' Washboard Band (*bull fiddle* je jedným zo slangových označení kontrabasu). Dnes je považovaná za pravdepodobne prvú nahrávku plnohod-

notného kontrabasového sóla, hraného pizzicato. Z dvanástich chórusov bluesovej formy je jeden vyhradený len pre kontrabas. Johnsonova melodická linka sa z dnešného pohľadu javí ako dosť jednoduchá – pozostáva z rozložených akordov doplnených o stupnicové postupy prevažne v pravidelnom pulze štvrtových hodnôt, na jednom mieste obo-

hatených synkopou. Omnoho zaujímavejším je v tomto prípade spôsob, akým hrá Johnson sprievodnú basovú linku v ostatných chórusoch. V porovnaní so sólom využíva bohatšie rytmy a nepochybne sa vo významnej miere podieľa na tom, čomu sa v rámci jazzovej hud-

by hovorí *drive*. Ak si uvedomíme, že bežným štýlom basového sprievodu v ranom jaze bola basová linka opierajúca sa hlavne o prvú a tretiu dobu, mohli by sme tiež Johnsonovu linku, vo väčšine chórusov pravidelne pulzujúcu v štvrtových hodnotách, považovať za akúsi anticipáciu swingového štandardu basového sprievodu, tzv. *walking bass*, hoci vsadenú do iného kontextu.

Bill Johnson sa stal populárnym predovšetkým kvôli svojej slapovej technike a jeho spôsob hry ovplyvnil mnoho kontrabasistov mladšej generácie (napr. aj Miltu Hintona). Používal predovšetkým jednoduchý slap (či skôr len snap), čo pravdepodobne súvisí s jeho častým striedaním s hrou *arco* – v takom prípade musí kontrabasista držať aj pri slapovaní sláčik v ruke, čím sa možnosti priklepnutia struny o hmatník

výrazne komplikujú. Johnson tvrdil, že techniku slapu objavil počas koncertu v Shreveporte (Louisiana), keď sa mu nešťastnou náhodou zlomil sláčik. Či ide o pravdivý príbeh, alebo o jednu z mnohých legend jazzovej histórie, už asi nezistíme, faktom však je, že nebol zďaleka jediným, kto túto techniku „objavil“ a používal. Aj ďalší významný rodák z New Orleansu – Steve Brown – vo svojom interview



King Oliver Creole Jazz Band, Chicago 1923 (Bill Johnson) (zdroj: archív)

len tóny stredných frekvencií. Nahrávalo sa do veľkého kónického zvona, ktorého užší koniec bol napojený na záznamové zariadenie s ihlou prevádzajúcou akustický signál do formy drážok vo voskovej vrstve záznamovej matrice (valec, neskôr platňa). Hlasitosť jednotlivých nástrojov sa riešila ich vzdialenosťou od zvona, no kontrabas predstavoval pre zvukových majstrov závažný problém – na

vernejšiu reprodukciu živých vystúpení, hoci ešte stále v časovo okresanom rozsahu. Dobový štandard – šelaková platňa točiaca sa pri rýchlosti 78 otáčok za minútu – ponúkal veľmi obmedzený priestor v dĺžke približne troch minút. Zaužívané aranžmány tak bolo potrebné okresať a v prípade väčších zoskupení nastával akýsi konkurenčný boj o to, kto dostane príležitosť zahrať si sólo.



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

**Herbie Hancock**

→ z r. 1958 spomína situáciu, keď sa na hranie nedostavil bubeník. Musel kvôli tomu odložiť sláčik a suplovať rytmický nástroj, na čo použil príklep strún o hmatník na 2. a 4. dobu v takte. Podľa jeho slov predtým nepočul nikoho, kto by takto na kontrabase hral.

## Steve Brown

Steve, vlastným menom Theodore Brown (1890–1965), pochádzal z rodiny s hudobným zázemím, avšak už ako dvanásťročný sa stal sirotou. So svojím bratom Tomom napriek ťažkým podmienkam (cez deň museli pracovať a po večeroch navštevovali školu) skúšali hrať na mnohých nástrojoch, takže Steve čiastočne ovládal hru na klarinete, kornete, trombone,

orchestroch v meste (medzi inými napr. s New Orleans Rhythm Kings). Popularita jeho hry stúpala a mnohí bandleaderi začali následne čoraz viac uplatňovať kontrabas vo svojich produkciách, až napokon vytlačili tubu do úzadia. Pomohli tomu iste aj Brownove nahrávky s jedným z najlepších tanečných orchestrov pod vedením Jeana Goldketta, s ktorým v r. 1926 podpísal päťročný kontrakt. Z 28. januára toho istého roku sa nám zachovala nahrávka skladby *Dinah* (Jean Goldkette and His Orchestra, Victor 19947-A), v ktorej môžeme vďaka súdobej technologickej novinke – elektrickým mikrofónom – počuť veľmi zreteľný zvuk kontrabasu. V rámci basového sprievodu je veľmi dobre čitateľná hra sláčikom, čo však zaujme najviac, je slapové sólo v prvých šestnástich taktach

v Detrote. V jeho rôznych zostavách hral ešte niekoľko rokov, až kým jeho hudobnícku kariéru definitívne neukončila artritída. Steve Brown bol evidentne človekom v správnom čase na správnom mieste – jeho nahrávky s Whitemanovým a Goldkettovými orchestrami spopularizovali techniku slapu, ktorá výrazne obohatila rytmickú stránku hudobnej produkcie raných jazzových orchestrov. Nebola to však jednoduchá technika a pre mnohých, hlavne začínajúcich kontrabasisťov, predstavovala problém najmä z hľadiska výdrže a boľavých prstov. Okrem bežných rád v podobe oblepenia prstov lepiacou páskou im Brown na zmiernenie bolesti či skôr znecitlivenie kože odporúčal aj dosť bizarné riešenie v podobe namočenia končekov prstov



Steve Brown – profilová fotografia, Chicago, druhá polovica 20. rokov (zdroj: archív)



Jean Goldkette Band (At Bronx Zoo) – Howdy Quicksell (bendžo), Bix Beiderbecke (kornet), Ray Ludwig (trúbka), Irving Riskin (klavír), Don Murray (klarinet), Steve Brown (kontrabas) (zdroj: archív)

klavíri a tube. Zo všetkých najviac mu však učaroval kontrabas a vo svojich pätnástich rokoch už spolu s bratom hrávali s vlastnou kapelou na rôznych tanečných večierkoch v New Orleanse. Hoci sa ich hudobná produkcia tešila značnej obľube miestneho publika, Steve sa neskôr rozhodol venovať svojej civilnej profesii klampiara a v r. 1913 odišiel kvôli zamestnaniu do Jacksonu v Louisiane. Do hudobného biznisu sa vrátil až v r. 1920, keď na naliehanie brata pricestoval do Chicaga. Žiaľ, angažmán, ktorý mal dohodnutý, netrval dlho a Steve sa ocitol bez práce. Ukázalo sa, že nájsť si novú prácu nebude vôbec jednoduché, keďže (podľa jeho vlastných slov) vo všetkých orchestroch hrali len tuby, ktoré na ohúrenie publika navyše využívali veľmi efektne osvetlenie vnútra korpusu. Brown pochopil, že ak sa chce s kontrabasom na chicagskej hudobnej scéne uchytiť, musí pri prvej príležitosti publikum bezpodmienečne zaujať. Už sa nedozvieme, ako to presne urobil, vieme iba, že to jeho kontrabas takmer „neprežil“ a že čoskoro už nemal problémy s uplatnením sa v rôznych

posledného chórusu. I keď melodická linka nedosahuje pohyblivosť porovnateľnú s jeho kolegami na dychových nástrojoch, zo zvukovej a rytmickej stránky prináša do nahrávky zaujímavé oživenie. Na rozdiel od vyššie spomenutého Billa Johnsona využíva Steve Brown aj tzv. trojitý slap (snap a dva slapy v osminových triolách), čo pridáva jeho kontrabasovému sólu veľmi výrazný rytmický charakter, obzvlášť umocnený na svoju dobu neobvyklou intenzitou tónu. Tú Brown dosahoval okrem iného aj použitím hrubších strún, než bolo medzi kontrabasistami bežné.

Zaujímavé je tiež, že ako samouk nevedel až do svojho príchodu do Chicaga čítať noty, no kvôli angažmánom v profesionálnych orchestroch prekonal aj túto prekážku, a tak bez ťažkostí zvládol hru v orchestri Paula Whitemana, kde pokračoval po predčasnom rozpade Goldkettovej formácie. Napriek vynikajúcim spoluhráčom si Brown koncept Whitemanovho symfonického jazzu nikdy veľmi neobľúbil, a tak sa po redukovani orchestra počas veľkej hospodárskej krízy opäť pripojil ku Goldkettovi

do formaldehydu. Sám však tieto praktiky nikdy nepoužíval a svoju výdrž zdôvodňoval stvrdnutou kožou, ktorú mu na rukách spôsobila dlhoročná práca s plechom ešte pred jeho príchodom do Chicaga.

Hra na kontrabase v jazzovom orchestri 20. rokov minulého storočia teda určite nebola prechádzkou ružovou záhradou, no napriek tomu si našla svojich stúpencov, ktorí pokračovali v objavovaní možností jeho uplatnenia a posúvali technické možnosti jeho využitia k novým horizontom. X

### Použitá literatúra a zdroje:

SCHULLER, Gunther: *Early Jazz: Its Roots and Musical Development*, Oxford University Press, 1968  
CHEVAN, David: *The Double Bass as a Solo Instrument in Early Jazz. The Black Perspective in Music*, vol.17, no. 1/2, 1989, pp.73-92. JSTOR, [www.jstor.org/stable/1214744](https://www.jstor.org/stable/1214744)

<https://www.artofslapbass.com/new-orleans-string-bass-pioneers/>  
<https://musicrising.tulane.edu/listen/interviews/steve-brown-1958-04-22/>



## Emília Došeková (14. 6. 1937–19. 4. 2021)

Milka, ako ju všetci volali, bola absolventkou herectva na VŠMU v Bratislave a po štúdiách pôsobila vo vtedajšom Krajevom divadle v Nitre. Podieľala sa na zaujímavom klubovom programe poézie a hudby *Večer pri petrolejových lampách* a táto kombinácia jej učarovala. Napriek intenzívnej hereckej práci sa rozhodla začiatkom 70. rokov z divadla odísť a venovať sa šansónu, ktorý sa stal jej doménou. Ani zákaz prvého programu Milku neodradil a postupne si budovala repertoár najmä zo spievanej poézie. Autormi hudby boli spočiatku najmä klavirista Ladislav Gerhardt a Dežo Ursiny, neskôr aj Jaroslav Filip či Bohumil Trnečka. Milka Došeková pripravila celý rad šansónových recitálov a javiskových programov aj vďaka spoľahlivému autorskému zázemiu (napr. so scénografom Tomášom Pišeckým či klaviristom a skladateľom Egonom Gnothom). Tak vznikli javiskové programy

*Alternatíva času, Ededebedede, Hľadal si kvetinu, Tieto slová, Nerozprávaj, že si sám, Kto má kľúče od jazera, Hľadanie seba* a ďalšie. Neskôr sa predstavovala aj v projektoch určených pre detského diváka (*Deti, kde ste?, Moja mamička je lepšia, Opice z našej police*). V rozhlasе nahrávala prevažne básne Milana Rúfusa, Tomáša Janovica, Daniela Heviera, Pavla Koyša, Andreja Plávku a aj Bulata Okudžavu. Na festivaloch sa predstavila najmä piesňami na poéziu Jána Turana a v 80. rokoch na Poetickej lýre aj ukážkami z recitátov. Po istom útlme v druhej polovici 80. rokov vzniklo niekoľko ucelených programov (napr. pásmo venované M. Schneiderovi-Trnavskému) a neskôr cyklus *Háčkovaný rok* (podľa jednej z piesní), ktorý bol rozdelený do štyroch častí (*Jar, Leto, Jeseň, Zima*). V r. 2008 predstavila výber z týchto programov vo verejnej rozhlasovej nahrávke s rovnomeným názvom *Háčkovaný rok* a vyšlo



E. Došeková (foto: archív)

jej aj CD s výberom spievanej poézie. Naposledy sa Milka Došeková predstavila v r. 2017 na Festivale Aničky Jurkovičovej v Novom Meste nad Váhom. Vtedy si na jubilejnom 20. ročníku prevzala ocenenie Kvet Tácie za celoživotné dielo a predstavila sa krátkym recitálom.

Martin JURČO



## 1. slovenský jazzový portál

15 ROKOV S VAMI

CHCETE SA ZDOKONALIŤ V HRE NA HUDOBNÝ NÁSTROJ ALEBO V SPEVE ?



LETNÁ  
JAZZOVÁ  
DIELŇA  
5.7. – 9.7.2021



MARTIN VALIHORA  
bicie



MICHAL BUGALA  
gitara



ŠTEFAN BUGALA  
bicie



KLAUDIUS KOVÁČ  
klavír



DANIEL ČAČIJA  
spev



RADOVAN TARIŠKA  
saxofón



MATÚŠ JAKABČIČ  
hudobná teória  
a dermónia



JURAJ GRIGLÁK  
basgitara  
a kontrabas



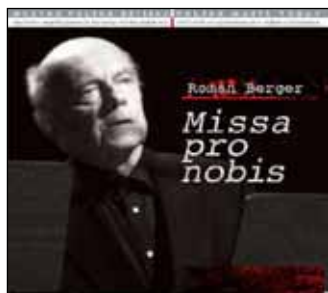
PETER PRELOŽNÍK  
klávesové nástroje,  
syntetizéry

**Výučba:** 9.00 hod. - 17.00 hod. / Konzervatórium, Tolstého 11, Bratislava

**Jam Session:** 5. - 9.7.2021, 20.00 - 23.00 hod. Klub pod lampou, Partizánska 2, Bratislava

Prihlášky: [www.jazzovaspolocnost.sk](http://www.jazzovaspolocnost.sk); [sjs@gti.sk](mailto:sjs@gti.sk)





## Roman Berger Missa pro nobis POLMIC 2020

Roman Berger – mysliteľ, filozof, humanista, hudobný skladateľ, priateľ, neúnávný hľadač pravdy, prosto Človek. Celý život komunikoval závažné sociálno-politické témy v intenciiach zmyslu ľudskej existencie a jej vplyvu na podobu súčasného umenia. Svoj individuálny zápas medzi dobrom a zlom systematicky zrkadlil (inak nemohol) vo vlastnej tvorbe, či už v podobe textov alebo partitúr. *Missa pro nobis*, ktorá vznikala v rokoch 2007–2010, je umeleckým vyústením krehkej Bergerovej túžby a viery v premenu ľudského (spoločenského) vedomia od materiálneho k duchovnému a v zrod (vzkriesenie) človeka ako slobodného jedinca so zmyslom pre pochopenie bytia. Apelativnosť (alebo „SOS“, ako túto esenciu sám autor charakterizoval v skladbe *Memento*) je prameňom, ktorý preteká celou omšou, a hoci sa môže zdať príliš intenzívny, odkrýva a menuje smutné pravdy ľudských dejín. Koľko je v skutočnosti dosť, tak akurát, aby sme pochopili a vládali niest ich ťažký kríz? Hudba je popretkávaná alúziami a hudobnými metaforami, ktoré konfrontujú *status quo* s minulosťou – „Prečo? Bože, prečo si spal? Bože, prečo spíš?“ *Missa pro nobis* je jednou z Bergerových autentických, introspektívnych odpovedí pretlmočých originálnym poetickým jazykom. Konceptcia omše je veľkolepá, trvá vyše 70 minút. Tvorí ju *Missa brevis* vo vnútri dvoch okrajových častí – *Dies irae* ako žaloba a *Hymnus* ako katarzia. Okrem liturgického textu použil Berger aj vlastný, vnášajúci do diela emóciu a zároveň jasne stanovenú hodnotovú paradigmu. Vynikajúce výkony Symfonického orchestra a Zboru Národnej filharmónie vo Varšave a slovenský sólistov – mezzosopranistky Denisy Šlepkovskej a recitátora Stanislava Beňačka – pod taktovkou Zsolta Nagya ponúkajú skutočne silný zážitok. Prenesú nás časopriestorom,

ocitáme sa v r. 2011 v koncertnej sále Národnej filharmónie v rámci festivalu Varšavská jeseň na sugestívnej poľskej premiére diela. Interpretácia akcentuje expresivitu a tragický tonus, no v plnom rozsahu necháva vyniesť aj nežné bojazlivé úločky prenikajúceho svetla, nádeje a katarzie. Šírka technických, výrazových i dynamických možností interpretačného aparátu je obdivuhodná a strhujúca.

Ponorme sa hlboko do vlastného vnútra, skoncentrujme sa a pri počúvaní tejto náročnej skladby – žaloby, modlitby i prosby – hľadáme vlastné odpovede.

„Posvätnosť tu nechápem v obvyklom náboženskom zmysle, ale ako podstatný rozmer existencie človeka – to, čo ho stavia pred zásadné tajomstvo bytia a dovoľuje mu uvedomovať si vlastný rozmer.“ (R. B.) CD bolo vydané pri príležitosti 90. narodenín poľsko-slovenského skladateľa Romana Bergera, čestného člena Poľského zväzu skladateľov v spolupráci s Národným strediskom pre kultúru v Poľsku, s podporou Spoločnosti autorov ZAiKS a bolo spolufinancované Ministerstvom kultúry a národného dedičstva Poľska. Album je nepredajný a určený len na propagáciu, vzdelávanie a vedecký výskum.

Katarína KOREŇOVÁ



## Martin Adámek UNITY Hudobné centrum 2020

V čase neprehliadnuteľne upadajúceho zázemia hry na dychových nástrojoch na Slovensku je zrod umeleckej hviezdy menom Martin Adámek zárazkom vyrážajúcim dych. Profilový album prestížneho slovenského klarinetistu s názvom *UNITY* prináša zaujímavé kompozície klarinetového repertoáru 20. a 21. storočia. Prezierať možno na zvať dramaturgiu deviatich opusov pre sólový klarinet s odlišnou štruktúrou, afektuozitou a sonórnosťou, prerývaných duami s flautou či violončelom. K ich rea-

lizácii si Adámek prizval francúzsku flautistku Joséphine Olechovú a slovenského violončelistu Andreja Gála, čím sa vyhol dramaturgickej, respektíve zvukovej uniformnosti monoinstrumentálne koncipovaných nahrávok. Umné zoradenie skladieb si poslucháč všimne až sekundárne, no v podprahovej rovine tvorí dôležitý dramaturgický prvok, multiplikujúci skvelý umelecký dojem z nahrávky. Prvou je skladba s poľským názvom *Gra* od amerického skladateľa Elliotta Cartera. Jej čaro spočíva v umne nakomponovanej imitácii hry s náhodným algoritmom ozývajúcich sa tónov v striedavom tempe a v rozsahovo vzdialených polohách, v ktorých Adámek nachádza platformu na predstavenie svojho klarinetistického umenia. Popri bravúrnej zvládanej atypickej idiomatike klarinetového partu prejavuje rezolútnosť hudobného gesta aj zmysel pre „technickosť“ hudobnej štruktúry. Vo vynikajúcej skladbe *Oi Kuu* fínskej skladateľky Kaije Saariahovej vytvárajú basklarinetové multifoniky Adámeka a violončelové ťažozety A. Gála úžasnú sonórnu symbiózu akejsi „intergalaktickej prázdnoty“, v ktorej sa postupne vynára nástojčivý konflikt s nejasným koncom. Sériu troch miniatúr pre sólový klarinet s názvom *Impressions I.-III.* od Antona Steineckera je hodnotnou ukážkou slovenskej tvorby, avšak medzi ďalšími skladbami na nahrávke pôsobí trochu menej charizmaticky. Ďalšia zo skladieb Elliotta Cartera s názvom *Esprit Rude/Esprit Doux* sa vyníma zbesilou komplexnosťou flauty a klarinetu, v rámci ktorej Adámek s Olechovou rozohrávajú strhujúci umelecký dialóg. Azda najlepšou skladbou albumu je však *Unity* Carlosa Roquého Alsínu. Spočiatku poskytuje veľkorysý priestor pre demonštráciu hráčskych schopností Andreja Gála, ktorý si aj po nástupe klarinetu zachováva výrazovú osobitosť a tvorí s Adámekom rovnocenný interpretačný pár. Graduujúce figúry tejto skladby predstavujú klimax celej nahrávky v kompozičnej aj interpretačnej rovine. Jej prestriedanie poslucháčsky menej naliehavou skladbou *Chôro 2* Heitora Villu-Lobosa s tradičnejším konceptom hudby je žiadaným kontrastom po predchádzajúcom vypätí a premostením k ďalšej sofistikovanej kompozícii *Preghiera per un'ombra* Giacinta Scelsiho, ktorá zložitou vyjadrenia vnútornej výpovede, ale aj nárokmi na fyzickú a mentálnu výdrž patrí k najnáročnejším dielam

pre sólový klarinet. Vďaka obdivuhodnej trpezlivosti pri hľadaní jej presvedčivého umeleckého stvárnenia uľahčil Adámek poslucháčovi komplikovanú cestu k pochopeniu skladby. Nemenej originálnou sa javí neortodoxná práca so zvukom klarinetu a violončela Iannis Xenakisa v skladbe *Charisma*, ktorá zahŕňa mikrintervalové prvky prekračujúce rámec základných mier tvarovosti európskej hudby. Adámek s Gálom v nej dokázali vytvoriť sériu úžasných zvukových obrazov charakteristických drsnosťou a akustickou interferenčnosťou. V záverečnej skladbe Salvatoreho Sciarrina *Let Me Die Before I Wake* sa naplno prejavila Adámekova umelecká poctivosť, s ktorou dôsledne zachováva autorom predpísaný časový rozsah diela aj intímnu dynamiku v chúlостivých klarinetových polohách. Záverom azda nikoho neprekvapí konštatovanie, že album *UNITY* je zvečnením umeleckého majstrovstva Martina Adámeka, ktorý v nápaditej dramaturgii klarinetových diel presvedčí aj vážnych konzumentov súčasnej hudby či tvorby pre dychové nástroje.

Róbert ŠEBESTA



## Čierna labuť Erik Rothenstein Ansambel SO36 Bebe Rebe 2020

Oproti aktivitám saxofonisty Erika Rothensteina v oblasti mainstreamového moderného jazzu je podľa jeho vlastných slov projekt Ansambel SO36: „... súčasťou mojej cesty, resp. hľadanie nových zvukov, zvukovosti, iného spôsobu kompozície a celkového prístupu k hudbe, než aký som mal doteraz. Je symbiózou muzikantov a skladateľov viacerých hudobných štýlov so snahou o vytvorenie koncepcie zvuku, ktorý by reflektoval minulosť a pozeral sa do budúcnosti...“ To síce neznamená, že by se pouštl do nejakých extrémne hraničných poloh alebo experimentov, ale výsledkom je spíše univerzálni fúze vážnej hudby, jazzu a rekneme i rocku v modifikovaném modu ve vyváženě



podobě. Po tematických koncertných programech *Gershwin Reloaded* a *Velvet* se v listopadu loňského roku objavilo konečne i (byť len digitálny) album *Čierna labuť* reflektujúci stav pandémie, respektive stejnojmennou knihu Nassima Nicholase Thaleba o vzniku nepravdepodobnej udalosti, ktorá se však dala predvídať, ba dokonca podchytiť či odvrátiť. Opus otvára dvoudielná skladba Michala Stahla XIX, ktorá je skutočne klasickou fúziou, kde svým spôsobom stojí vedľa seba tri elementy – smyčcové kvarteto (mimochodom složené z filharmonických hráčov – houslistek Lucie Harvanové a Michaely Petrikové, violisty Romana Rusňáka, violoncellisty Borise Boho), ktoré reprezentuje onu vážnohudebnosť, saxofon ako jazzový prvek a rockujúci či jazzrockujúci kytara (Lubomír Brtáň) plus ako čtvrtý rozměr klavír (Vladislav Šarišský), ktorý je niekde medzi týmito styly. První část *Before* má povznášajúci až radostný, životaplný charakter, zatiaľ čo z druhej časti *During* na nás čísi onen plíživý pandemický strach a nejistota. Je to kontrast, ktorý dokumentuje lineárne pocity „pred“ a „pri“. Následujúci kus *Unforgettable* z pera Egona Kráka je pak vlastne klasika v pravom slova smyslu. Kytara a piano zde absentují a my slyšíme jen propletený dialog smyčců a saxofonu, což je rozhodně v rámci celku určité ozvláštnění, ale vynívá poněkud konzervativně a vlastně mi uniká jeho zařazení. Titulní kompozice *Black Swan* Vladislava Šarišského je de facto takový zakuklený progrock, který by v poněkud jiném aranžmá a nástrojovém obsazení mohl skutečně fungovat jako archetypální skladba tohoto žánru, což neznamená, že je to nějaké epigonství. Navíc se jako středobod hodí a podtrhává myšlenku. A závěrečná skladba *LY* Lucie Papanetzkové souvisí s tématem spíše nepřímo svou neurčitou tíživou znepokojivostí, kterou do základní, relativně tradiční struktury vnáší patřičně zneklidňující mimochodné piano. Saxofon je naopak jakoby příslibem matné naděje. Kytara chybí, ale byla by asi nadbytečným zdvojeným zcižovacím efektem. Takhle to působí jako perfektní tečka a zároveň katarzní varování. Album naznačuje cesty, jimiž by se soubor mohl ubírat, a kromě ideové tematičnosti má i svůj hudební koncept, který by se v budoucnosti ale mohl jak prohloubit, tak rozšířit. Je to dobré nakročení k něčemu dalšímu.

Petr SLABÝ



## LP The Thrill of Loving You Julia Werup with trio Stunt Records 2020

Švédka speváčka Julia Werup (1987) žijúca v Kodani má napriek svojmu mladému veku za sebou pestrý príbeh. Dcéra známeho hudobníka a básnika Jacqua Werupa sa ako tinedžerka odmietala realizovať v umeleckej oblasti a ako šesťnásťročná na protest dokonca ušla z domu. Začala písať poéziu a po čase sa okľukou k umeniu vrátila ako multitalentovaná autorka. Pohybovala sa na živej škandinávskej hudobnej scéne v prostredí dídžingu, literárnych performancií a tzv. „in-house“ hudobných vystúpení, no v poslednom období koketovala hlavne s jazzom. Jej debutový album ako jazzovej speváčky pod názvom *The Thrill of Loving You* vznikol v spolupráci s jej partnerom, bubeníkom Thomasom Blachmanom, ktorý sa okrem bicích nástrojov postaral aj o elektroniku a programovanie. Na nahrávku si do zostavy pozvali dvoch vynikajúcich inštrumentalistov, kontrabasistu Johnyho Åmana a klaviristu Svena Erika Lundqvista. Album vyšiel na LP vinyle aj CD nosiči a je ponorený do smutnej a nostalgickej atmosféry, ktorá je aj na severské pomery veľmi pochmúrna, čo Werup komentuje slovami: „Album je odrazom mojej temnej stránky.“ Všetky skladby spája pomalé tempo a striedme aranžmány, no napriek tomu možno napätie v piesňach doslova kráčať. Úvodná *Blackbird* od Niny Simoneovej sa pohybuje v zdumčivej nálade a nad výrazným grooveom kontrabasu sa vznáša zahalený, akoby ospalivý hlas Julie. Jej uhrančivý vokál s hypnotickými glissandami a nedbanlivou ležérnou dikciou sa lenivo pohybuje v nekonečne spomalenom časopriestore. V skladbe *The Thrill is Gone* sa objavujú náhle kratučké vstupy elektronických ruchov a prchavé ambientné polia zmiešané s prvkami soulu a funku a prejav Julie so silne „nahaleným“ a zastretým hlasom dostáva istý retro nádych. Čas akoby úplne

prestal plynúť v piesni *The Touch of Your Lips*, v ktorej Werup spieva polohlasom so sprievodom kontrabasu, kým ospalé tóny klavíra navodzujú barový atmosféru. V skladbe *Take Five*/I New York od Paula Desmonda, známej najmä v podaní kvarteta Dava Brubecka, tu so švédskym textom, má popri dôraznej basovej línii opäť navrch vokál obohatený o éterické digitálne ruchy. Čarovná, no pochmúrna nálada pokračuje aj v piesni Billie Holidayovej *Gloomy Sunday*, vyniká v nej Werupovej lyrický prejav kontrastujúci s nástojčivými repetovanými basovými tónmi. Živšie farby prináša rytmická *Afro Blues* naivne sladkastým refrénom a kombináciou etno hudby, jazzu a elektroniky s prímiesou imitácie vinylových „lúpancov“ a skresľujúcich vokálnych efektov. Temné farby prevládajú aj v balade *Born to be Blue*. Werup v nej exceluje v nádherne modelovaných spevných frázach. Záverečná cover verzia piesne Jacqua Brela *Ne me quitte pas* vo švédskej mutácii ako *Lämna inte mig* predstavuje vzorku všetkého, čo tento osobitý album ponúka: jemne zasnený, delikátny a farebný vokál, pôvabne tvarujúci sentimentálnu šansónovú melódiu v pomalých tempách, s výprázdnenými zvukovými priestormi v pozadí, ktoré iba občas prerušia drobné, elegantné klavírne vyhrávky v diskante alebo náhla splašená elektronická stopa. Fascinujúci debutový album Julie Werupovej je horúcim adeptom na objav roka.

Peter KATINA



## Jaga Jazzist Pyramid Brainfeeder Records 2020

Neviem, či ide o periodický program, ale od prvého albumu Jaga Jazzist *What We Must* z r. 2005 vydávajú títo zvukoví experimentátori každých päť rokov nový hudobný nosič. Odstup piatich rokov je dostatočne dlhý na to, aby bolo možné zabudnúť na akési neželané kompozičné reminiscencie, a zároveň aby kreatívne napätie vyvr-

cholilo do novej realizácie. Album *Pyramid* pritom jednoznačne nadväzuje na predchádzajúci album *Starfire* z r. 2015, jednak koncentrovanejšim kompozičným rámcom, ako aj vizuálnym poňatím. Z veľmi vydatenej optickej hry predposledného albumu, v čierom tónovaní s redukovanými portrétmi hudobníkov a prebalovou fóliou vytvárajúcou 3D efekt, sa aktuálny obal odel do červena. S názvom tu korešponduje dominantný reflexný trojuholník leviťujúci nad otvorenou rukou. Zdá sa vám už tento opis akýsi vesmírny, ezoterický? Áno, je to tak, Jaga Jazzist sú totiž technológmi hudobného sci-fi. Štyri skladby s výživnou minutážou, kompozične vystavané s matematickou presnosťou a tektonicky vrstvené na trip-hopovo ambientných podložiach, tvoria stabilný fundament, ktorý je menej náchylný k erózii zvukovej celistvosti, nejde však o pôdu s prebujnenou vegetáciou. Hypnotizujúce gradácie cyklických motívov vsádzajú skôr na minimalistické variovanie atmosfér než na dramatickosť zratov. Zakladajúce osobnosti ansámbľu, ktorými sú bratia Lars a Martin Horntvethovi, sa pri komponovaní orientujú na poslucháčov schopných oceniť mnohovrstvovú výstavbu v harmonických štruktúrach, ozvlášťňovaných polyrytmickými sekvenciami a inovatívnou zvukovou postprodukciami. Skôr s premysleným itinerárom preferovaných hudobných žánrov a postupov vsádzajú práve na spomenutý prirodzený fenomén zrenia nápadov v čase medzi jednotlivými albumami. Hoci evolúcia pracuje, recept Jaga Jazzist je rovnaký: opulentne zmixovaná živá dychová sekcia ako bohatá projekčná plocha pre melodramatické klávesové a gitarové party s „drum & bassovými“ grooveami. Hoci sa na prvé vypočutie môže zdať, že ide o vypracovanú digitálnu zábavu zvukového inžiniera, tie vrstvené plochy sú výsledkom analógových nástrojov, zafarbených pestrou paletou syntetizátorov, oscilátorov a iných „orov“. Prechádzať jednotlivými skladbami s úmyslom ich solitérnej analýzy nemá veľký význam, keďže ich kvalita tkvie v organickej prepojenosti s hudobným celkom. Dokážem túto hudbu počúvať nepretržite v niekoľkých slučkách za sebou a vždy som nanovo fascinovaný práve tým paradoxom medzi technickou presnosťou a stupňovanou citovosťou výsledku. Priam až strojová rigidita v štruktúrovaní želanej atmosféry a podvolenie sa algoritmickej presnosti nemajú za následok zdrvujúco mechanický kalkul, ale naopak, povznášajúci zážitok



→ novej zvukovej pestrosti. Disciplína a program, s akou prístupujú Jaga Jazzist k svojim hudobným myšlienkam, je dôvodom pasovať ich za sci-fi entuziastov z elektronického brehu rozvetvenej jazzovej riek. Ak by som mal konkrétnejšie uchopiť dominantnú atmosféru ich hudby, pomohol by som si literárnou predlohou: Nemecký autor Hans Dieter Klein je autorom podivuhodného vedecko-fantastického románu *Googol* (1997) o posádke vesmírnej lode z blízkej budúcnosti, cestujúcej na okraj našej slnečnej sústavy za účelom preskúmať neznámy objekt pretínajúci pri svojom presune vesmírom našu galaxiu. Tým tajomným mimozemským objektom je obrovská zrkadliaca sa pyramída. Ak si pri predstave sfilmovania tohto námetu skúšate predstaviť vhodný soundtrack, tak je to jasné: *Pyramída* od Jaga Jazzist.

Miroslav HALÁK



### Topografia hudby klasicizmu na Slovensku z pohľadu kanonických vizitácií D. Múdra Veda 2019

Monumentálne dielo, z ktorého budú muzikológovia čerpať minimálne nasledujúce polstoročie. Tak by som jednou vetou charakterizoval vyše 1300-stranovú trojzväzkovú monografiu Dariny Múdrej, ktorá si pre pokračovanie výskumu hudby klasicizmu na našom území zvolila kanonické vizitácie – doposiaľ nedostatočne využitý, no napriek tomu informačne bohatý prameň. Monografia podáva obraz predovšetkým o katolíckej cirkevnej hudbe obdobia klasicizmu (1760–1830) interpretovanej v nerehoľných kostoloch na území dnešného Slovenska. Autorka sa dotýka aj rôznych podôb svetovej hudby či hudby rehoľných spoločností, avšak len v úmysle naznačenia kontextu. Publikácia predstavuje nové a doposiaľ neznáme informácie, ktoré výrazným spôsobom dopĺňajú úroveň poznania danej problematiky. Získané údaje sprístupňuje v podobe

mikromonografií jednotlivých lokalít, ktorých súčasťou sú citácie latinských textov vizitácií. Tým uľahčuje bádanie ďalším generáciám vedcov zaoberajúcich sa hudbou klasicizmu, historickými organmi, ale aj cirkevnými a regionálnymi dejinami. Je viac ako obdivuhodné, že autorka spracovala takmer všetky dostupné vizitácie zo skúmaného obdobia, ktoré sa viažu k územiu dnešného Slovenska. Vďaka plošnému pokrytiu môžeme naozaj právom hovoriť o akejsi mape sakrálnej hudby klasicizmu na našom území.

V prvom zväzku monografie autorka predstavuje dobový spoločenský, cirkevný a hudobný kontext, predstavuje metodiku výskumu a prináša štúdiové zhodnotenie a interpretáciu získaných údajov. Územie Slovenska pritom diferencuje na hudobno-kultúrne okruhy (západoslovenský, stredoslovenský, spišský a východoslovenský). Jednotlivé lokality ďalej rozdeľuje podľa úrovne vtedajšej hudobnej praxe na centrá určujúceho či regionálneho významu a hudobné „satelity“, ktoré z nich vo väčšej či menšej miere čerpali. V druhom zväzku sprístupňuje pramennú databázu informácií hudobného charakteru, ktoré pochádzajú z kanonických vizitácií. Posledný zväzok predstavuje zoznamy a registre pre rýchlejšiu orientáciu v publikácii.

Súbor spracovaných vizitačných protokolov skúmaného časového rámca je takmer kompletný. Väčšina farností je doložená viacerými vizitáciami (minimálne však jednou), čo umožňuje pozorovať kontinuitu lokálneho hudobného vývinu. Výnimkou je napríklad Ružomberok, ktorý v publikácii úplne (!) absentuje, čo je škoda, pretože išlo o centrum minimálne regionálneho významu.

Do publikácie sa, žiaľ, nepodarilo zapracovať ani vizitácie nitrianskych biskupov Klucha a Vuruma (na obranu autorky treba dodať, že sa tak nestalo jej vinou, ale z dôvodu dlhodobého odmietania prístupu k archívnym dokumentom). Najmä Vurumova vizitácia z rokov 1828–1831 detailnejším spôsobom rozvíja mnohé historicky cenné informácie, týkajúce sa farností bývalej Nitrianskej diecézy – a teda nielen oblasti Ponitria, ale napríklad aj horného Považia a Kysúc. Práve v týchto severných oblastiach môžu chýbajúce vizitácie potvrdiť zaujímavý progres hudobného inštrumentára jednotlivých kostolov počas fázy doznievajúceho klasicizmu. Výskum a interpretácia týchto dokumentov však musia počkať na

ďalších zanietých muzikológov, ktorým bude prístup k predmetným dokumentom umožnený. Spomenuté nedokonalosti však nič nemenia na ohromnej informačnej kapacite monografie. Autorka sa podarilo vytvoriť či aktualizovať cenné zoznamy historických organov, hudobníkov (organistov, vedúcich chórov, trubačov, spevákov a inštrumentalistov), hudobníckych rodov či miest uplatňovania najvyššej formy vtedajšej sakrálnej hudby, teda *musica figuralis* (vrátane nových lokalít, kde sa existencia figurálnej hudby doposiaľ nepredpokladala). Medzi vzácne objavy patria aj doposiaľ neznáme dobové inventáre hudobní, napríklad z nitrianskeho katedrálneho kostola. *Topografia hudby klasicizmu na Slovensku z pohľadu kanonických vizitácií* predstavuje zásadný príspevok do slovenskej hudobnej historiografie s výrazným interdisciplinárnym presahom.

Jozef HORVÁT



### Náuka o hudobných formách R. Adamko VERBUM 2019

Vydanie novej knihy venovanej hudobným formám nie je u nás každodennou udalosťou. Pokiaľ mi je známe, ide v podstate iba o tretiu publikáciu tohto zamerania na Slovensku za posledných 60 rokov. Napriek tomu, že Rastislav Adamko svoju knihu na niekoľkých miestach označuje ako publikáciu, podľa informácií, uvedených v *Predhovore*, evidentne ide o učebnicu pre cieľovú skupinu študentov hudby s pedagogickým zameraním. Už z tohto pohľadu považujem jej vznik za vysoko aktuálny a aj potrebný. Kniha obdobného zamerania, ktoré autor spomína v *Predhovore*, vyšli už v pomerne veľkom časovom odstupe a boli určené inému stupňu vzdelania [P. Zika (1974) pre študentov konzervatória a v menšom náklade či L. Burlas, 1. vydanie v r. 1962]. Musím však konštatovať, že recenzovaná kniha ma svojou kompaktnosťou uchopenia problematiky zaujala hneď pri prvom kontakte.

Napriek tomu, že publikácii pristane označenie učebnica, nesie skôr znaky odbornej monografie, ostatne aj tie môžu slúžiť ako študijná literatúra. Nasvedčuje tomu pomerne veľký poznámkový aparát – 389 poznámok pod čiarou –, ako aj fakt, že pri učebnici by sa žiadali po určitých statiach kontrolné otázky a zadanie úloh. Je to jeden zo znakov modernej učebnice, ostatne s týmto metodickým postupom sa stretávame aj pri starých traktátoch.

Z metodologickej stránky volil autor pre celú knihu jednotný postup: vysvetlí daný druh formy, uvádza početné modifikované príklady a historické súvislosti siahajúce až po 21. storočie, podporené množstvom notových príkladov. Adamko v tomto ponímaní v sebe nezaprie hudobného historika, čo je veľmi pozitívnu črtou. Treba kvitovať, že prechádza celými dejinami hudby a nevyhýba sa ani avantgardným smerom hudby 20. a 21. storočia. Je evidentné, že využíva predovšetkým historickú metódu v značnej miere podporenú komparatívnou a analyticko-syntetickou metódou. Ich precízne a logické využívanie viedlo k veľmi pozitívnemu, vysokokvalitnému výsledku. Ďalším pozitívom je, že do historických súvislostí vývoja hudobných foriem, a hlavne hudobných druhov, zaraďuje aj tvorbu slovenských skladateľov až po tú najmladšiu generáciu.

Jednotlivé druhy foriem radí autor po sebe v podstate chronologickým spôsobom od počiatkov ich vzniku, ale aj podľa konštrukčnej náročnosti. Je to zaužívaný a jediný správny spôsob. Hudobné druhy správne rozdeľuje na inštrumentálne a vokálne, pričom priestor necháva aj vývoju novších javiskových druhov, akým je muzikál.

Svojou štruktúrou a radením textu predstavuje publikácia logický súhrn nastolených problémov. Číslovanie celkovo šiestich kapitol a následných podkapitol by však napomohlo prehľadnosti textu. Napríklad kapitole *Opera a hudobná dráma* (s. 158–165) by pomohlo k prehľadnosti jej členenie na jednotlivé vývojové fázy opery.

*Náuka o hudobných formách* Rastislava Adamka, vydaná v brožovanej podobe na kvalitnom papieri vo formáte A4, sa z textologickej stránky vyznačuje logickou nadväznosťou textu, pričom sa veľmi dobre číta a je predpoklad, že vzbudí záujem nielen u odborníkov, ale aj laikov, ktorí majú záujem o hudobno-teoretickú problematiku.

Karol MEDŇANSKÝ





**Dni starej  
hudby**

**Ludwig van Beethoven  
v súvislostiach  
času a priestoru**

**Bratislava  
15. 6. – 5. 7. 2021**

**UTOROK 15. jún • 19.00**

Malá sála Slovenskej filharmónie

*Hudba z Drážďan*

Johann Adolph Hasse, Joseph Umstatt

**MUSICA AETERNA**

**SOBOTA 19. jún • 20.30**

Kostol Zvestovania Pána

– Františkánsky kostol

**BEETHOVEN 250**

*Bohemia – český raný romantizmus  
vo vokálnej tvorbe*

Joseph Wolfram, Robert Führer,

Václav Jan Tomášek,

Johann Wenzel Kalliwoda

**CAPPELLA MARIANA**

**NEDEĽA 20. jún • 19.30**

Kostol Najsvätejšieho Spasiteľa

– Jezuitský kostol

*Medzi Nebom a Zemou – hudba*

*z Viedenského dvora 17. a 18. storočia*

Giovanni Battista Bononcini,

Johann Joseph Fux, Antonio Caldara,

Tomaso Albinoni

**PANDOLFIS CONSORT**

**SOBOTA 26. jún • 18.00/18.30**

18.00 Záhrada Domu Albrechtovcov/

18.30 Moyzesova sieň (v prípade dažďa)

**BEETHOVEN 250**

*Ludwig van Beethoven*

**SCHÖLLNAST CONSORT**

**PONDELOK 5. júl • 19.00**

Zrkadlová sieň Primaciálneho paláca

**BEETHOVEN 250**

**RÉVOLUTION!**

François-Joseph Gossec, Henri-Joseph

Rigel, Marie-Alexandre Guénin,

*Ludwig van Beethoven*

**QUATUOR 1781**

Joseph Stieler: Skica k portrétu Beethovena, Beethoven-Haus Bonn.

**hudobné centrum**  
MUSIC CENTRE SLOVAKIA

Center of  
Early Music  
Centrum  
starej hudby

[www.hc.sk](http://www.hc.sk)  
[www.earlymusic.sk](http://www.earlymusic.sk)

VSTUPENKY:

**ticketportal**  
VSTUPENKY NA DOSAH

Vstupenky na koncert 15. 6. 2021  
sú dostupné v pokladnici Slovenskej filharmónie.

Mediálni  
partneri:

**rtv** : RÁDIO DEVÍN

**OPERA**  
SLOVAKIA

**hudobný život**



Days of Early Music Bratislava



# SLOVENSKÁ FILHARMÓNIA

pozyva na júnové koncerty

**01. 06. / ut / K**

Koncertná sieň Slovenskej filharmónie, 19.00  
**KLAVÍRNY RECITÁL**  
EVA VARHANÍKOVÁ *klavír*

**03. 06. / št / C**

Koncertná sieň Slovenskej filharmónie, 19.00  
**SLOVENSKÁ FILHARMÓNIA**  
LEOŠ SVÁROVSKÝ *dirigent* / STANISLAV  
MASARYK *trúbka* / LADISLAV FANCOVIČ *klavír*  
  
Martinů, Šostakovič, Haydn

**06. 06. / ne / S**

Kostol Najsvätejšieho Spasiteľa (Jezuiti), 15.00  
**SLOVENSKÝ KOMORNÝ ORCHESTER**  
**SLOVENSKÝ FILHARMONICKÝ ZBOR**  
EWALD DANIEL *um. vedúci, husle* / JOZEF  
CHABROŇ *zbormajster* / MARIANNA  
GELENEKYOVÁ *soprán* / HELENA ŠKRIPECKÁ  
OBORNÍKOVÁ *alt* / MATÚŠ ŠIMKO *tenor* /  
MARTIN MIKUŠ *bas*

Bernáth, Mozart

**06. 06. / ne / O**

Koncertná sieň Slovenskej filharmónie, 16.00  
**ORGANOVÝ RECITÁL**  
BERNADETTA ŠUŇAVSKÁ *organ*

**11. 06. / ne / D, E**

Koncertná sieň Slovenskej filharmónie, 19.00  
**SLOVENSKÁ FILHARMÓNIA**  
JAMES JUDD *dirigent* / BENJAMIN  
GROSVENOR *klavír*

Pärt, Beethoven, Sibelius

**15. 06. / ut / SH**

Koncertná sieň Slovenskej filharmónie, 19.00  
**HUDBA Z DRÁŽĎAN**  
**MUSICA AETERNA**  
PETER ZAJÍČEK *um. vedúci* / KAMILA  
MAZALOVÁ *alt* / MICHAELA KUŠTEKOVÁ  
*soprán* / GABRIELA EIBENOVÁ *soprán*

Koncert v rámci festivalu Dni starej hudby  
2021 v spolupráci s Hudobným centrom

**18. 06. / pia / A, B**

Koncertná sieň Slovenskej filharmónie, 19.00  
**SLOVENSKÁ FILHARMÓNIA**  
DANIEL RAISKIN *dirigent* / SERGEI DOGADIN  
*husle*

Bella, Shor, Čajkovskij

**24. / 25. / 26. 06. / št / pia / so / M**

Koncertná sieň Slovenskej filharmónie, 19.00  
**SLÁVNE MELÓDIE Z OSCAROVÝCH FILMOV**  
**SLOVENSKÁ FILHARMÓNIA**  
RASTISLAV ŠTÚR *dirigent*

foto: Anton Sládek

#SlovakPhil

stream.filharmonia.sk

www.filharmonia.sk

72. koncertná sezóna  
2020/2021

