



hudobný život

ROČNÍK LIII

7-8

2021

3 €

hudobné  **entrum**
MUSIC CENTRE SLOVAKIA

Matej Sloboda a EnsembleSpectrum / **Na chate:** J. Lupták / Adornova Filozofia
novej hudby / **Jazz:** M. Jakabčič, D. Kollar / **Recenzie:** koncerty, opera, CD



Ján Vladimír
Michalko 70



**Allegretto
Žilina**

**Dom umenia Fatra
20. - 25. 9. 2021**

**XXX.
stredoeurópsky
festival
koncertného
umenia**

festival víťazov medzinárodných
interpretačných súťaží

www.allegretto.sk
vstupenky www.navstevnik.sk

Organizátor



s finančným príspevkom



Hlavní partneri



Mesto Žilina
Mesto s tvárou

„Účel je z hľadiska štýlu a výrazových prostriedkov najdôležitejší. Je to cieľ – terč, do ktorého sa musíš trafiť, ako keď hádžeš šípky...“ (M. Jakabčic, str. 42)

„...je veľmi dôležité, aby jednotliví hráči presne vedeli, ako v týchto úsekoch funguje kontrapunkt, aká je úloha konkrétneho hlasu. Interpret tiež musí pochopiť výstavbu skladby – ako v nej prebieha intervalová evolúcia, ako v nej fungujú vzťahy dĺžok jednotlivých úsekov, časové proporcie. Ak si to hráči uvedomia, skladba začne dávať oveľa väčší zmysel a získa neporovnateľne väčšiu precíznosť.“ (M. Sloboda o hudbe J. Sixtu, str. 30)

„Hudba ako Boží dar stavia pred človeka známe základné existenčné otázky: odkiaľ som, na čo som tu, kam smerujem. Vedie a pobudzuje k hľadaniu Pravdy.“ (J. V. Michalko, str. 24)

Tri citáty z letného dvojčísľa Hudobného života, ktoré držíte v rukách – alebo možno čítate z monitorov, displejov elektronických zariadení – pripomínajú, prečo tu sme a prečo to robíme – umenie, hudbu... Za posledné mesiace pred nás rôzne pandemické „režimy“ kládli rôzne výzvy a otázky. Najprv vydržať bez, potom to zmeniť, teraz zase dohnať a pre istotu aj radšej pomiňať vopred... Žijeme v bezprecedentných podmienkach, reagujeme za pochodu. Aktuálne v prebytku toho, čo bolo mesiace veľkým nedostatkom. Chutí nám to? Preje sa nám to? A keď už sme toľko čakali, pripravili nám to kvalitne? Verím, že napriek prichádzajúcej neistote dvíhajúcej sa ďalšej vlny, vám stránky nášho časopisu prinesú inšpiráciu, informácie i potešenie.

Andrea SEREČINOVÁ

Prezidentka Zuzana Čaputová udelila 27. júna **štátne vyznamenania** 24 osobnostiam, medzi nimi aj dvom osobnostiam hudobného života: Skladateľovi, muzikológovi a pedagógovi **Vladimírovi Godárovi** (1956) Rad Ľudovíta Štúra III. triedy za mimoriadne zásluhy o rozvoj Slovenskej republiky v oblasti kultúry a umenia, ako aj za významné šírenie dobrého mena Slovenskej republiky v zahraničí. Spevákovi, skladateľovi, dramaturgovi a dokumentaristovi **Deziderovi Ursínymu** (1947–1995) Pribinov kríž II. triedy in memoriam za mimoriadne zásluhy o kultúrny rozvoj Slovenskej republiky.

Francúzska ministerka kultúry udelila Rad umenia a literatúry v hodnosti Rytier (Chevalier de l'ordre des Arts et des Lettres) muzikológovi, hudobnému dramaturgovi a producentovi **Ivanovi Martonovi** (1945) za prínos k rozvoju francúzsko-slovenských kultúrnych vzťahov počas pôsobenia vo funkcii dramaturga Slovenskej filharmónie (2013–2018). Vyznamenanie si prevzal 1. júla z rúk francúzskeho veľvyslanca v SR Christophu Léonziho.

Koncerty / festivaly

- 2 **Pandolfis Consort: Medzi nebom a zemou** A. Štefunko
- 3 **Recitál B. Šuňavskej v bratislavskej Redute** S. Tichý
- 4 **Konvergenzie s Piazzollom** A. Serečinová
- 5 **Hudba dneška v SNG...** K. Gotthardt
- 6 **V. Gluzman opäť na Slovensku** J. Tvrđiková
- 8 **Bratislavský organový festival 2021** S. Tichý
- 10 **Ars organi Nitra 2021** S. Tichý
- 12 **Hudobné POlaHODY v Divadle VIOLA v Prešove** K. Burgrová
- 13 **Dvestoročnicou B. Kélera – Bravo pre „Schneidrovku“** S. Fecsková, L. Dohnalová
- 14 **Hudba na (trnavskej) radnici**
- 15 **Modrokamenská hudobná slávnosť: Ako z obývačky** K. Koreňová
- 16 **Zuzana Mojžišová a Solamente naturalí na pódiu svetovej hudby** A. Serečinová

V novej krajine

- 17 **Nuno Figueiredo** O. Veselý

Spomíname

- 18 **Veľký umelec plný človečiny: M. Novák** M. Jurkovič

Zahraničie

- 20 **Hamburg: Osemdesiat ruží pre M. Argerichovú** A. Schindler
- 22 **Praha: Vlahé Pražské jaro** M. Jůzová

Hudobné divadlo

- 23 **Prvý pokus o návrat (Rigoletto v SND)** V. Blaho

Jubileum

- 24 **J. V. Michalko: Ako sa človek stane tým, čím je** Ľ. Michalková – J. V. Michalko

Rozhovor

- 30 **Zaostrené na slovenskú avantgardu (M. Sloboda)** R. Kolář

Na chate

- 34 **Ján Klíma a Jozef Lupták**

Muzikológia

- 36 **Filozofia novej hudby T. W. Adorna** V. Fulka

Analýza

- 40 **L. van Beethoven: Klavírne sonáty č. 26 a 27** S. Mauser

Jazz

- 42 **M. Jakabčic: „Logické myslenie má v komponovaní dôležitú úlohu“** M. Halák
- 45 **Priekopníci jazzového kontrabasu: P. Foster, W. Braud, T. Terry** P. Kušík
- 50 **Hudba a doba D. Kollara** P. Motyčka

Recenzie

Poviedka

- 59 **Čarovná flauta** V. Rozenbergová

Druhý fokus

- 60 **Igor Karško** P. Macho

Pandolfis Consort: Medzi nebom a zemou

V rámci festivalu Dni starej hudby odohralo rakúske zoskupenie Pandolfis Consort inšpiratívny koncert s kontratenoristom Nicholasom Spanosom. Program, venovaný prevažne dielam talianskych skladateľov Antonia Caldaru (1670–1736), Tomasa Albinoniho (1671–1751) a rakúskeho skladateľa Johanna Josepha Fuxa (okolo 1660–1741), sa niesol v duchu hudby viedenského dvora 17. a 18. storočia. Interpretované diela sa dotýkali večných tém lásky, utrpenia a sklamaní. Pri tejto príležitosti sme sa rozprávali s umeleckou vedúcou súboru, ELŽBIETOU SAJKA-BACHLEROVOU.

■ **Medzi nebom a zemou: nie je to len názov bratislavského koncertu, je to rovnako veľmi presný popis filozofie barokovej hudby. Je pre vás táto fráza niečím špeciálna?**

Protiklady v baroku mali za úlohu vyjadriť nepokoj, ako aj postavenie človeka v strede medzi nebom a zemou. Zostavili sme už niekoľko koncertných programov s hlasom kontratenoristu. Tí boli často nazývaní „anjelmi proti svojej vôli“, boli ľuďmi medzi nebom a zemou. Táto fráza však môže byť aj pojmom pre označenie svetskej a duchovnej hudby.

■ **Viedeň bola jedným z najdôležitejších hudobných centier Európy 17. a 18. storočia. Pôsobilo v nej veľa slávnych talianskych skladateľov: Valentini, Vivaldi, Caldara a ďalší. Navyše, veľa barokových skladateľov pôsobiace na území bývalej habsburskej monarchie písalo v štýle svojich talianskych vzorov. Čo pre vás znamená hrať viedenskú hudbu „podľa talianskeho gusta“?**



Pandolfis Consort (foto: H. Platzer)

Vivaldi, bohužiaľ, vo Viedni aktívne nepôsobil. Mal šťastie v nešťastí (ako sa neskôr zistilo), že cisára Karola IV. Habsburského spoznal už skôr. Vivaldi prišiel do Viedne v roku 1740,

aby tam získal hudobný post v dvorskej kapele. Bohužiaľ ale cisár zomrel, a tak nastal rok smútku bez hudby, opery a koncertov. Rovnako nemohol Vivaldi vedieť, že časy, keď sa tu talianski skladatelia tešili početným objednávkam, sú dávno preč. Vivaldi zomrel o rok nato v chudobe. Taliansky štýl bol dlho dominantný. Napriek tomu skladatelia ako Heinrich Ignaz Franz Biber, Johann Heinrich Schmelzer či Johann Joseph Fux mali veľmi rozpoznateľný štýl. A rovnako tu bol známy už aj francúzsky štýl. My vyhladávame diela,

ktoré vyhovujú nášmu obsadeniu, so zameraním na violu da braccio. V talianskej hudbe, bohužiaľ, nie je veľa diel, ktoré by spĺňali tieto kritériá. Napriek tomu je pre nás dôležitá výstavba, atmosféra a krásna skladieb.

■ **Pandémia koronavírusu nás naučila veľa o dôležitosti umenia. Aké bude podľa vás budúce miesto hudby v životoch ľudí?**

Podľa mňa svet nezmenila pandémia, ale politické rozhodnutia a opatrenia. Ešte bude trvať dlho, kým budeme môcť hrať koncerty pre všetkých. Malí organizátori toho už asi viac nezvládnu. Viem

ale, že človek potrebuje hudbu a kultúru. A vždy to budú najmä živé udalosti. A my sme tu pre týchto ľudí.

Pripravil **Adam ŠTEFUNKO**

Ceny ministerky kultúry

Ministerka kultúry SR Natália Milanová odovzdala 6. 7. Cenu ministerky kultúry za rok 2020 šiestim osobnostiam a trom inštitúciám. V oblasti hudobného umenia získali ocenenie operná speváčka **Edita Grúberová** za mimoriadny celoživotný prínos do slovenskej aj svetovej kultúry a umenia a skladateľka a klaviristka **Ľubica Čekovská** za výnimočný prínos v oblasti hudobno-dramatickej tvorby (s odkazom na jej operné opusy *Dorian Gray* a *Impresário Dotcom*). Cena je každoročne udeľovaná jednotlivcom aj kolektívom za významné tvorivé, interpretačné alebo organizačné počiny v kultúrnej oblasti.

Juraj Valčuha v Houstone

Renomovaný slovenský dirigent **Juraj Valčuha** sa stal hudobným riaditeľom symfonického orchestra **Houston Symphony**, ktorého vedenie prevezme po kolumbijskom dirigentovi Andrěsovi Orozcovi-Estradovi počnúc sezónou 2022/2023. S orchestrom v americkom štáte Texas spolupracoval už dvakrát – v r. 2018 a 2021 a vo svojej novej pozícii sa miestnemu publiku predstaví na jeseň 2022.

Zmena na poste riaditeľa Opery SND

Po polročnom pôsobení na poste umeleckého riaditeľa Opery SND sa **Dalibor Jeniš** k 2. 8. rozhodol odstúpiť, čím došlo k zrušeniu dvojzložkového vedenia operného súboru. Vedenie SND do funkcie dosadilo doterajšieho výkonného riaditeľa súboru, ktorým je **Lubor Cučer**.

Milan Lasica (1940–2021)

Herec, režisér, spevák, dramatik, textár a neprehliadnuteľná osobnosť slovenského kultúrneho života **Milan Lasica** zomrel 18. 7. po vystúpení so súborom Bratislava Hot Serenaders v štúdiu L+S. S Bratislava Hot Serenaders spolupracoval ako spevák a textár vyše 20 rokov, účinkoval na viacerých štúdiových albumoch orchestra (*Prvé rendez-vous*, *Ja som optimista*, *Celý svet sa mračí*, *Keď zastal čas*). Jeho interpretácie piesní najmä z repertoáru F. Krištofa Veselého sa stali mimoriadne populárnymi. Lasicovu početnú diskografiu dopĺňajú tituly pre vydavateľstvá Opus a Supraphon, najčastejšie v spolupráci s J. Satinským a J. Filipom, resp. T. Janovicom a L. Gerhardtom. Je taktiež autorom textov piesní pre



M. Lasica s Bratislava Hot Serenaders (foto: archív)

spevákov slovenskej jazzovej či populárnej scény (P. Lipa, M. Laiferová a i.).

(red)

Recitál Bernadetty Šuňavskej v bratislavskej Redute

Koncert sa v rámci cyklu organových koncertov SF uskutočnil už aj za účasti publika v nedeľu **6. júna**. Významná slovenská organistka žijúca a pôsobiaca v zahraničí ponúkla bratislavskému publiku poslucháčsky náročný program, aký sme už dlhšie na Slovensku nepočuli. Bol totiž takmer celý vystavaný z diel skladateľov od 20. storočia po súčasnosť. Hudba jednotlivých autorov navzájom dobre výrazovo kontrastovala, čo napomáhalo vnímanosti poslucháča. Hneď v úvode zaznela originálna skladba *Predella* (2003). Taliansky skladateľ Mauro Lanza ju pokladá vo svojej tvorbe za prelomovú, lebo v nej uplatnil štýl, ktorý nazýva „mechanický“. Ide o kompozíciu vytvorenú s pomocou počítača, ktorá ponúkla 15 minút hudby plnej neopočúvaných rytmov a postupov. Osobne sa domnievam, že samotný proces naštudovania takéhoto diela, postupného stotožnenia sa s danou hudbou a hľadania adekvátnych výrazových prostriedkov, musel byť mimoriadne náročný. Vyžaduje si to skúseného interpreta s mimoriadnymi hráčskymi skúsenosťami a (nielen technickými) schopnosťami, ale aj disponujúceho veľkou dávkou vytrvalosti, cieľavedomosti, tvoriv-



B. Šuňavská (foto: archív)

vej zvukovej fantázie, schopnosti sústredeneho hľadania a pokory. **Bernadetta Šuňavská** tak hneď v úvode recitálu potvrdila svoje renomé výnimočnej interpretky. Nasledujúca skladba Percyho Graingera *The Immovable Do* priniesla potrebný náladový kontrast a pre poslucháča aj určité uvoľnenie, lebo znela v relatívne konvenčných harmóniách, i keď je v súlade s jej názvom založená na tom, že

počas nej neustále znie tón *c*². Cyklom klavírných 24 *prelúdií a fúg op. 87* vzdal Dmitrij Šostakovič hold J. S. Bachovi. Bernadetta Šuňavská do organového zvukového šatu zaodela dve

z nich – č. 21 *B dur* a č. 16 *b mol*. Samozrejme, v organovej verzii oproti originálu plastickejšie vynikla lineárna zložka jednotlivých hlasov polyfonickej sadzby. Poslucháčov očakávajúcich aj čosi z tradičného organového repertoáru umelkyňa isto potešila *Prelúdiom, fúgou a variáciou h mol op. 18* Césara Francka prednesenými s veľkorysým agogickým vlnením ešte umocňujúcim náladový kontrast k dvom Šostakovičovým skladbám, medzi ktorými zaznela.

Koncert umelkyňa uzavrela

Tokátou C dur z roku 1924 od bratislavského rodáka Franza Schmidta. Skladbu s nesmierne technicky náročnými partmi nielen pedálu, ale najmä oboch rúk, ktoré prakticky počas celej skladby svojou sadzbou vyžadujú od hráča rýchlu viachlasnú hru pri širokom rozpätí prstov, interpretka rozozvučala v obdivhodne virtuóznom tempe.

Stanislav TICHÝ

TRNAVSKÉ ORGANOVÉ DNI 2021

18. JÚL - 29. AUGUST

ZAČIATKY KONCERTOV: 20.00

26. ROČNÍK
MEDZINÁRODNÉHO ORGANOVÉHO FESTIVALU
NA HISTORICKÝCH ORGANOCH BAZILIKY SV. MIKULÁŠA V TRNAVE

FESTIVAL Z VEREJNÝCH ZDROJOV PODPORIL
FOND NA PODPORU UMENIA

FESTIVAL PODPORILO MESTO TRNAVA

S FINANČNOU PODPOROU
MINISTERSTVA DOPRAVY A VÝSTAVBY SR

nedeľa, **18. júl** 2021
CHRISTIAN-MARKUS RAISER / CH

nedeľa, **8. august** 2021
PRZEMYSŁAW KAPITUŁA, organ / PL

nedeľa, **25. júl** 2021
ESTEBAN ELIZONDO IRIARTE / ES
MIEŠANÝ SPEVÁCKY ZBOR TIRNAVIA / SK
MICHAEL STAHL, zbormajster

nedeľa, **15. august** 2021
JANA PASTORKOVÁ, spev / SK
MÁRIO SEDLÁR, organ / CZ - SK

nedeľa, **29. august** 2021
PAOLO BOUGEAT, organ / IT
CIRKEVNÝ HUDBNÝ SPOLOK
PRI BAZILIKE SV. MIKULÁŠA / SK
DANIELE RUZZIER, dirigent / IT - SK

nedeľa, **1. august** 2021
ALBERTO MELGRATI, hoboje / IT
GIULIO MERCATI, organ / IT

nedeľa, **22. august** 2021
MILOŠ VALENT, husle / SK
STANISLAV ŠURIN, organ / SK
JÁN VLADIMÍR
MICHÁLKO, organ / SK

OTVORENIE VÝSTAVY K 25. VÝROČIU TRNAVSKÝCH ORGANOVÝCH DNÍ

KRÁĽOVSKÝ HUDBNÝ NÁSTROJ V SLOBODNOM KRÁĽOVSKOM MESTE

Nádvorie Štátneho archívu v Trnave na Štefánikovej 7. Výstava potrvá do 15. septembra 2021

Konvergenzie s Piazzollom

Dvadsať druhé vydanie Konvergencií zaostriilo, opäť monotematicky, na jubilejného Astora Piazzollu. Hviezda nového tanga sa narodila pred 100 rokmi a jej hudba má aj u nás niekoľko zaujímavých interpretov, predovšetkým však akordeonistu Borisa Lenka, ktorý sa stal ústrednou postavou letného konvergenčného vydania.

Zo šiestich koncertov sa **Boris Lenko** predstavil na štyroch a piazzollovskú dramaturgiu využil ako príležitosť naštudovať celý program na bandoneóne, autentickom nástroji argentínskeho tanga. Okrem slovenských interpretov ponúkol festival koncert ChamberJam Quintet hviezd bandoneónu Marcela Nisinmana a piazzollovský program dopĺňal koncert Bratislava Hot Serenaders s Milanom Lasicom a programom slovenských táng. Konvergenzie majú kvalitné know-

Príležitostne za bandoneónom striedal Borisa Lenka generácie mladší slovenský hráč na tomto nástroji **Martin Chovanec**, ktorý sa bandoneónu venoval v už zaniknutej formácii Porque Tango.

Za kvalitným výkonom telesa bola jednoznačne aj 20-ročná spolupráca, ktorej výsledkom je dostatočná znalosť partnerov a repertoáru. Vrcholom prvej polovice koncertu bol Piazzollov slávny cyklus *Štyroch ročných období v Buenos Aires*

z môjho pohľadu darí práve aj slovenskému kvartetu ALEA – 20 rokov využíva akordeón, mieša Piazzollu so slovenskou tvorbou, vkusne koketujúcou s estetikou „nižšieho“. Boris Lenko je výnimočný akordeonista, s interpretačne delikátnym postojom ku zvuku svojho nástroja a frázovaniu. Aj preto ma návrat akordeónu na scénu tohto koncertu v troch slovenských skladbách oblažil.

Podobne som sa zamýšľala aj nad tým, či by – pri kvalitatívne dostatočne pokrytej festivalovej dramaturgii s autentickým bandoneónom na štyroch iných koncertoch – nebolo príhodnejšie vyhradiť priekopníckemu slovenskému piazzollovskému kvartetu profilový večer z jeho „riadneho“ repertoáru, v klasickej kvartetovej zostave. Pri 20. výročí by si to ALEA zaslúžila. V každom prípade, bol to vydarený večer.



20-ročná ALEA s gitaristom M. Železnákom (foto: M. Šimkovičová)

-how na interdisciplinárne spracovanie témy, a tak bola príležitosť zhladiť dokumentárny film, tradičnú „čítačku“ s Robertom Rothom a zažiť viaceré debaty.

Z dvoch koncertov, na ktorých som mala možnosť byť osobne, ma zaujal koncert zoskupenia ALEA s podtitulom Concierto para quinteto (11. 6. v Divadle P. O. Hviezdoslava). Kvarteto založil Boris Lenko v r. 2001 a jeho príbeh je bytostne spätý práve s Piazzollovou hudbou. Lenko a ALEA sa stali priekopníkmi interpretmi argentínskeho skladateľa a nového tanga u nás. Piazzollovu hudbu dopĺňajú o tvorbu slovenských autorov, zväčša šitú na mieru obsadenia: Boris Lenko – akordeón, **Stanislav Palúch** – husle, **Daniel Buranovský** – klavír a **Ján Krigovský** – kontrabas. Konvergenčné vystúpenie telesa doplnil **Miloš Železnák** na elektrickej gitare, a Piazzollove diela tak mohli zaznieť v autentickej zostave, kopírujúc obsadenie skladateľovho známeho dobového kvinteta.

(*Las Cuatro Estaciones Porteñas*), v závere sa v národných husľových partoch blysol Stanislav Palúch v skladbách *Escualo* a *Michelangelo '70*. Ozdobou koncertu bola speváčka **Adriana Bartošová**, ktorá zaspievala piesne *Vuelvo al Sur* a *Che, tango che* i áriu *Yo soy María* z Piazzollovej tango-opery *María de Buenos Aires* – s noblesou a uveriteľne. Ukážky zo slovenského repertoáru ALEA – dve skladby S. Palúcha (*Pefango*, *Der Badkhen Freylakh*) a *Con passione* od Petra Zagara, v ktorých sa Boris Lenko na chvíľu vrátil ku klasickému akordeónu, mi však pripomenuli, že nie som celkom cieľovou skupinou bandoneónu a úplne nerozumiem obsesii uvádzať tento repertoár za každú cenu na predsa len trochu neobratnom, aj keď „autentickom“ nástroji, ku ktorému nemáme prirodzené emocionálne väzby. Ak oceňujeme na Piazzollovi jeho prienik do noblesnejšieho priestoru, vrátane klasických koncertných pódii, nič asi nebráni uchopiť po majstrovej smrti jeho repertoár intepretácie, bez ambície verne napodobňovať „štýl“. To sa

Toto hodnotenie, žiaľ nemôžem použiť na program Hora cero v Štúdiu L+S (4. 6.). Napriek lákavému obsadeniu (**Boris Lenko** / **Martin Chovanec** – bandoneón, **Stanislav Palúch** – husle, **Ladislav Fančovič** – klavír, **Juraj Griglák** – kontrabas, **Jozef Lupták** – violončelo) poznačila výkony nedostatočná usadenosť programu a nekvalitné ozvučenie. Husle zneli naživo predimenzovane, a až nevkusným, divadelným dozvukom a doslova poškodili vnímanie výkonu Stanislava Palúcha. Violončelo sa v aranžmánoch často javilo ako nadbytočné. Organizátori mali zrejme dôvody na umiestnenie programu do tohto divadelného priestoru bez dostatočnej prirodzenej akustiky a s nevyhovujúcim klavírom, no v neinformovanom návštevníkovi to vyvolávalo otázky. Momentálne odkrývajú Konvergenzie program jesennej edície, s interpretmi ako fínske Meta4 Quartet, český Ensemble Opera Diversa či gitarista Dominic Miller.

Andrea SEREČINOVÁ

Hudba dneška v SNG #37/#38

Živé koncerty klasickej hudby boli v júni ešte stále akousi malou slávnosťou. A koncerty súčasnej hudby – Hudby dneška v SNG, hneď dva v jeden mesiac, boli hotovým sviatkom. Tak to iste vnímali i diváci na prvom koncerte, ktorý sa výnimočne konal v Malom koncertnom štúdiu Slovenského rozhlasu (5. 6.). Hojná účasť publika príjemne prekvapila interpretov, členov **VENI Ensemble**, a zároveň pripomenula, že ešte stále sa nájde dosť nadšencov, ktorí sú smädní po novej hudbe.

Ako prvá zaznela kompozícia Daniela Mateja *Schneller, weiter, höher* (1996), ktorú pôvodne skomponoval pre kanadský súbor Arcana Ensemble. Matej čerpá zo štyroch fúg prvého dielu Bachovho *Temperovaného klavíra*. Barokové prvky získavajú v prepojení so súčasnou hudbou nový zvukový kontext. Do pomaly plynúcich harmónií, ktoré držali najmä akordeón a syntetizátor, sa s roztrúsenými melódiami zapájali ostatné nástroje ansámblu. Ten bol oproti pôvodnej sedemčlennej kanadskej verzii rozšírený na štrnásť hráčov, čo značne

sa dosiahla vyššia koncentrácia hráčov a nasýtla sa možnosť hlbšie rozpracovať niektoré úseky skladby. Skombinovanie predvedenia *Koncertu pre klavír s Ariou* povoľuje sám skladateľ ako jednej z piatich možných kompozícií, ktoré vznikli v podobnom tvorivom období v rozmedzí rokov 1958–1960. Striedanie hlasových registrov a speváckych štýlov je náročné najmä pre hlasivky spevákov. **Eva Šušková** i **Helga Varga Bach** sú v tejto oblasti skúsenými interpretkami; počúvanie ich vokálnych partov bolo príjemným potešením a pohladením sluchu poslucháča. Striedanie šepotu, pokrikov, hrdelného, kabaretného i operného spevu znelo vďaka rozdielnej farbe hlasov interpretiek odlišne (Varga Bach s tmavšou farbou a ostrejšou deklamáciou, Šušková so svetlejšim a obľajším tónom).

Večer bol vydareným otvorením sezóny živých koncertov súčasnej hudby, ktorých sa už niektorí priaznivci iste nevedeli dočkať, čomu určite napomohla aj u nás neopocúvaná dramaturgia.

Kompozícia celkovo odhalila hráčske danosti Milana Osadského, ktorý s dynamikou i agogikou narábala veľmi dôsledne, a poslucháč tak dostal možnosť naplno sa ponoriť do čara jemne rustikálnej kompozície.

Japonský skladateľ Toshio Hosokawa vo svojich kompozíciách vychádza z tradičnej japonskej kaligrafie a kultúry. V kompozícii *In die Tiefe der Zeit* (2003) pre violončelo a akordeón je rytmická zložka v úzadí, čas akoby zastáva a predlžuje každý okamih. Pomaly plynúce tóny sa rozvíjajú v akustike sály. Hojne využívané vysoké polohy sa hrajú s ľudským sluchom a jeho vnímaním alikvotných tónov. Akordeón i violončelo sú partnermi, ktorí sa vzájomne dopĺňajú a sprevádzajú poslucháčov na ceste po hmlistej krajine zvukov. Gál i Osadský touto kompozíciou demonštrovali svoj hráčsky intelekt.

Miroslav Tóth svojou hudbou už dlhú dobu reaguje na rôzne spoločenské i politické udalosti. Skladba *Havířov* (2014/2019) je venovaná aktivistom, ktorí zachránili havířovskú vlakovú stanicu. Premiéra diela zaznela práve na tejto stanici a jej súčasťou boli i rôzne zvuky a ruchy okoloidúcich vlakov. Gál dokázal, že



M. Lejava a VENI Ensemble (foto: archív)



E. Šušková a Arie Johna Cagea (foto: archív)



Preparácia klavíra počas prestávky (foto: archív)

zväčšilo možnosti pohrávania sa s timbrou kvalitou zvuku. Bicie a trúbka boli najvýraznejšími nástrojmi v krátkych a rýchlych medziúsekoch, ktoré ukončovali kontrastne dlhé a postupne sa rozvíjajúce stojaté plochy. Dekonstrukciu pôvodnej Bachovej barokovej hudby umocňoval preparovaný klavír, ktorý pri interpretácii tém fúg miestami pôsobil ako pokazená hracia skrinka.

Druhou kompozíciou bol *Koncert pre klavír a orchester* (1957/1958) Johna Cagea, doplnený o simultánne prebiehajúcu *Ariu* pre ženský hlas sólo (1958). Skladateľovým zámerom bolo poskytnúť hráčom slobodu hry, ich party sú akoby sóla. Každý hráč si vyberá zo svojho partu, čo a ako zahrá, no nesmie zabudnúť rešpektovať aj ostatných a v každom okamihu zachovať rovnakú dôležitosť interpretovaného materiálu. Dirigent **Marián Lejava** koordinoval hráčov pohybom rúk napodobňujúcim pohyb ručičiek na ciferníku. Podľa predpisov z partitúry zrýchľoval alebo spomaľoval, čím

Druhý júnový koncert Hudby dneška (16. 6.) sa konal už na domácej pôde galérie v Esterházyho paláci. Inštalácia obrazov vždy vytvára pri týchto podujatiach ešte akúsi ďalšiu komunikačnú zložku, ktorá divákovi zvýrazňuje niektoré hudobné momenty. Koncert #38 s podtitulom *Bez konce je obloha...* patril do cyklu DVA-JA a sólistami – či duom večera – boli **Andrej Gál** (violončelo) a **Milan Osadský** (akordeón). Na koncerte zazneli štyri kompozície, ktoré si prišla vypočuť, žiaľ, len hŕstka poslucháčov.

Bajajan Trance (2015) pre sólový akordeón z pera slovenskej skladateľky Lucie Chuťkovej dýcha ponáškami na folklór a zároveň tiež na súčasnú elektronickú hudbu. Chuťková stavia kompozíciu najmä na rytmickej zložke, z ktorej sa vynárajú spevné, niekedy až zádušné melódie. Ponášky na archaické nápevy sú ozvláštnené technickými dispozíciami akordeónu. Rozvibrovaním melodických a rytmických figur vznikali kvázi ozvenové efekty.

dielo môže zaznieť i samostatne, no s okolitými ruchmi dostáva kompozícia rozhodne iný zmysel.

Bez konce je obloha a nič nebráni oblakom voľne po ní plynout (2017/2018), taký poetický je názov poslednej kompozície, ktorá mala v SNG premiéru. Jej autor, Peter Graham (alias Jaroslav Šťastný), ju pôvodne napísal pre akordeón, no neskôr povolil aj spoluúčinkovanie s inými nástrojmi, ktoré sú schopné požadovaný materiál zahráť. Verzia s violončelom bola novinkou a vydarila sa. Akordeón i violončelo sa spolu dobre dopĺňali a vytvorili ucelený zvukový obraz, ktorý si poslucháči kvôli názvu iste zasadili do predstáv oblohy, oblakov a možno i dažďa.

Premyslená dramaturgia s absentujúcim potleskom medzi skladbami napomohla poslucháčom k lepšiemu vnímaniu hudby a poskytla možnosť voľne meditovať nad paletou zvukových možností dvoch navzájom odlišných nástrojov.

Kristína GOTTHARDT

Vadim Gluzman opäť na Slovensku

Majstrovské kurzy svetových virtuózov, konajúce sa v Bratislave každoročne od r. 2013, si za dobu svojej existencie vybudovali veľmi silné renomé a taktiež miesto v hudobnom a umeleckom svete. Projekt, na ktorý sa tešia nielen mladí študenti hry na sláčikových nástrojoch a pedagógovia, opäť neostal svojej povesti nič dlžný. Aj napriek obmedzeniam sa projekt uskutočnil aj tento rok s medzinárodnou účasťou. Do Bratislavy zavítal fenomenálny izraelský huslista Vadim Gluzman, ktorý viedol majstrovské kurzy a vyvrcholením celého projektu bol jeho sólový recitál.

Izraelský huslista Vadim Gluzman sa narodil v Sovietskom zväze, na území dnešnej Ukrajiny. Študoval v Lotyšsku, Rusku a neskôr v Izraeli a na Juilliard School v New Yorku. Medzi jeho významných mentorov a podporovateľov patrili napríklad aj legendárny Isaac Stern. Ako sólista pravidelne spolupracuje s poprednými svetovými orchestrami a je pravidelným hosťom medzinárodných festivalov. Spolu so svojou manželkou, klaviristkou Angelou Yoffeovou, založil North Shore Chamber Music Festival v Chicagu. Premiérovu uviedol a nahral diela Giju Kančeliho, Pëterisa Vasksa, Leru Auerbacha či Sofie Gubajduliny. Hrá na legendárnych husliach z dielne Antonia Stradivariho z r. 1690, ktoré mu zapožičala Stradivari Society v Chicagu.

„Vadim Gluzman pricestoval na Slovensko predovšetkým podporiť mladých umelcov. Počas svojho pobytu poskytol majstrovské lekcie šiestim huslistom, ktorých sme vybrali na základe nahrávky z množstva prihlásených uchádzačov a ktorí tak získali jedinečnú príležitosť konzultovať otázky interpretácie a techniky hry na husliach s významným svetovým umelcom. Na kurzoch sa predstavili študenti konzervatórií a vysokých hudobných škôl z Bratislavy, Košíc, Brna a Prahy, pričom kurzy boli otvorené aj pre širokú verejnosť,“ hovorí o projekte Pavel Bogacz ml., slovenský huslista a organizátor projektu.

Majstrovské kurzy sa uskutočnili 11. 7. v Zrkadlovej sieni Primaciálneho paláca v Bratislave. Okrem nich Gluzman v Bratislave odohral aj sólový recitál v sprievode renomovaného ruského klaviristu Evgenya Sinaiského, ktorý je profesorom komornej hry na Konzervatóriu vo Viedni a patrí k vyhľadávaným



V. Gluzman vedie interpretačné kurzy v Zrkadlovej sieni Primaciálneho paláca (foto: P. Rusnák)

komorným partnerom. S Gluzmanom na koncerte 12. 7. vo Veľkom evanjelickom kostole na Panenskej ulici v Bratislave odohrali program zložený z diel Ludwiga van Beethovena, Giju Kančeliho a Bélu Bartóka. Recitál bol dokonalým a vyrovnaným interpretačným dialógom oboch umelcov, bola cítiť obrovská radosť a nadšenie zo spoločného muzicovania pred živým publikom. Na úvod koncertu zaznela Beethovenova *Sonáta č. 7 c mol op. 30*, v ktorej sa Vadim Gluzman prezentoval ako fantastický komorný hráč a prirodzene nechal vyniknúť aj svojho umeleckého partnera pri klavíri. Interpretácia sonáty bola skutočne na svetovej úrovni a ťažko jej čokoľvek vytknúť. Koncert pokračoval skladbou

Time... and Again gruzínskeho skladateľa Giju Kančeliho, ku ktorému majú obaja interpreti veľmi blízky osobný vzťah. Dielo krásne vyznelo v akustike Veľkého evanjelického kostola, rušivo pôsobil len občasný detský hlas v publiku. No projekt je určený najmä pre mladého poslucháča... Na záver zazneli slávne *Rumunské tance* Bélu Bartóka, kde Vadim Gluzman predviedol publiku svoje majstrovstvo, virtuozitu a temperament, za čo si vyslúžil ovácie. Publikum pote-

šil prídavkom v podobe *Polky z Jazzovej suity č. 1* Dmitrija Šostakoviča a skladby *La Gitana* Fritza Kreislera.

Treba skonštatovať, že projekt Majstrovské kurzy svetových virtuózov je mimoriadny nielen v slovenskom kontexte. Nie je samozrejmosťou, že sa umelci najvyššej svetovej úrovne venujú mladým študentom a poskytnú im takúto nadstavbu vzdelania. V súčasnej situácii, v neľahkých časoch pre študentov hudby, je projekt tohto druhu mimoriadne vzácny a potrebný. Ak situácia a obmedzenia dovoľia, organizátori avizovali ešte jedno podobné podujatie v tomto roku, na začiatku septembra. Meno svetového umelca ešte zverejnené nebolo, no očakávania sú opäť veľké.

Jana TVRDÍKOVÁ

Cena mesta Prešov za rok 2020 Prof. Irene Medňanskej in memoriam



I. Medňanská (foto: archív)

V historickom priestore Čierneho orla v Prešove sa 9. 6. realizovalo uznesenie tamajšieho mestského zastupiteľstva

o udelení štyroch ocenení mesta Prešov jednotlivcom i kolektívom.

Cena mesta Prešov za rok 2020 bola udelená aj **Prof. Irene Medňanskej** in memoriam, ktorá sa nezmazateľne zapísala do histórie Prešovskej univerzity v Prešove.

Udeľovacia listina podpísaná primátorkou Andreou Turčanovou špecifikovala ocenenie za „dlhoročný mimoriadny prínos pre rozvoj a prezentáciu mesta Prešov doma a v zahraničí v oblastiach vysokoškolskej, umeleckej, vedeckej, pedagogickej, publicistickej a manažérskej.“ Listinu spolu s umeleckým dielom sochára Jaro-

slava Drotára prebral Doc. Karol Medňanský, manžel zosnulej. Osobnosť Ireny Medňanskej priblížila krátká projekcia s vyznaním jej manžela. Manželia Medňanskí prišli do Prešova pred štyridsiatimi rokmi. Do úplne iného kultúrneho, nárečového a národnostného prostredia. Ako spomenul K. Medňanský, historické, kultúrne, školské i hudobné tradície Prešova predurčili „toto mesto ako optimálne miesto ich pôsobenia. ...Manželka sa s veľkým entuziazmom pustila do roboty a najmä svojimi kontaktmi z 90. rokov vybudovala z Prešova centrum hudobnej pedagogiky minimálne v stredoeurópskom kontexte...“

Silvia FECSKOVÁ

Schubert Fest

7. ročník medzinárodného festivalu

účinkujú:

Henrika Graßau, violončelo - DE
Krisztina Marouf Gyöpös, klavír - DE/SK
Viktória Ballánová, soprán - SK
Štefan Gyöpös, husle - SK



Levice - 9.9.2021, Želiezovce - 11.9.2021, Bratislava - 12.9.2021
 Atzenbrugg - 9.10.2021, Viedeň - 13.10.2021

<https://spolocnost-franza-schuberta.webnode.sk/>



Hudobný fond
Music Fund Slovakia



SPOLOČNOSŤ
FRANZA
SCHUBERTA



hudobné centrum
MUSIC CENTRE SLOVAKIA

hudobný život



Ján Levoslav Bella

J. L. Bella

**Protestantská chrámová hudba
pre zbor a orchester**
**Protestantische Kirchenmusik
für Chor und Orchester**
**Protestant Church Music
for Choir and Orchestra**

Výber Bellovej nemeckej protestantskej tvorby zo sedmohradskej Sibini, ktorá patrí k vrcholom jeho tvorby i k vrcholom protestantskej hudby svojej doby. Uvedené kantáty sú písané pre vianočné, pôstne, veľkonočné obdobie a na výročie reformácie. Symfonický orchester Slovenského rozhlasu spojený so Slovenským filharmonickým zborom a sólistami diriguje svetoznámy Andrew Parrott.

Nájdete vo vybraných predajniach alebo na www.hc.sk

HC 10049

hudobné centrum
MUSIC CENTRE SLOVAKIA

rtv:
ROZHLAS A TELEVÍZIA
SLOVAKIA

Bratislavský organový festival 2021

Deviaty ročník festivalu pozostával z piatich koncertov. Prvé dva boli sólovými recitálmi a akosi mimochodom sa na nich podarilo názorne ukázať odlišnosť zvukových koncepcií dvoch veľkostí porovnateľných organov. Nástroj v Katedrále sv. Šebastiána v Bratislave-Krasňanoch bol navrhnutý s cieľom vystihnúť zvuk organov, aké približne v polovici 19. storočia staval významný nemecký organár E. F. Walcker (niektoré z nich existujú dodnes). S tmavším zvukom nástroja a typickou intonáciou s mäkkším nasadzovaním tónu jednotlivých píšťal dobre korešpondovali skladby, ktoré si do svojho programu zvolil **Marek Štrbák (6. 6.)**. Už úvodné *Prelúdium a fúga a mol* z mladých

ným finále koncertu bola aj pre pravidelných návštevníkov organových koncertov nová a neopočúvaná *Toccata* Jozefa Grešáka. Výrazná osobnosť mladej generácie slovenských organistov a cirkevných hudobníkov **František Beer** ušil svoj program (10. 6.) na mieru zvukovým a farebným možnostiam organu v Kaplnke Sedembolestnej Panny Márie na Bratislavskom hrade. Nástroj socialistického podniku Rieger-Kloss z r. 1975 reprezentuje dobovo aktuálnu estetiku tzv. Orgelbewegung, neobarokového návratu k zvuku s uplatnením ostrejších vysokostopových registrov a s dôrazom na čo najširšiu univerzálnosť dispozície vzhľadom na repertoár. Škoda, že po rekonštrukcii hradnej hudobnej siene pred

Johannesa Matthiasa Michela. Pre mňa však bola vrcholom dramaturgie (približne v zlatom reze celého koncertu) Beerova improvizácia na tému slovenskej ľudovej piesne *Po valašsky od zeme*. Téma sa v úvode postupne rodila z fragmentov rozohraných v pôsobivých echách. V ďalšom priebehu geniálnej 10-minútovej improvizácie uplatnil organista nielen účinné radenie kontrastov a rôznych sadzobných riešení, ale aj výstižné a pôsobivé harmonické nápady svedčiacie o tom, že v oblasti harmónie je zorientovaný znalcom najrozmanitejších prístupov vrátane jej modálnych zákutí. V tom istom priestore sa 18. 6. konal koncert s názvom *Blue Toccata*, ktorý sa svojou koncepciou dosť vymykal organovému festivalu. V časti programu spájal dva na prvý pohľad nezlučiteľné hudobné svety s rozdielnymi tradíciami – píšťalový organ a na jazz orien-



F. Beer za hracím pultom organu na Bratislavskom hrade (foto: P. Macejka)



Audítórium katedrály v bratislavských Krasňanoch. Hrajú M. Puhovichová, J. Pospíšil a M. Rodríguez Brüllová (foto: P. Macejka)

rokov Johannesa Brahmsa zazneli v typickom zvuku vyššie uvedeného estetického ideálu, vo fúge ešte znásobenom dôrazom na spevnosť melodických línií, podporovanú zmysluplnou agogikou. Umelec urobil dobre, keď do svojho programu lokálpatriotsky zaradil tri skladby Jozefa Rosinského, ktorý dlhoročne pôsobil ako regenschori v Nitre – meste, kde žije a pedagogicky pôsobí aj protagonista koncertu. Priam ideálne predpoklady ponúka krasňanský nástroj pre zvukové stvárnenie diel F. Mendelssohna Bartholdyho, čo Štrbák vďačne využil v interpretácii skladateľovej *Sonáty d mol op. 65 č. 6*. V nasledujúcich *Variáciách a finále na „God Save the King“* J. Ch. H. Rincka ukázal umelec ďalšie farebné možnosti vynikajúceho nástroja, stupňoval hráčsku virtuositu a vniesol do koncertu prvok hudobného humoru. Efekt-

viacerými rokmi sa v nej zmenili akustické pomery v neprospech nástroja, ktorý nebol následne preintonovaný. Preto dnes znie v silných registračných zostavách príliš agresívne (vysokostopové registre, mixtúry, silné jazyky) a na dlhších časových plochách unavuje sluch. Beer však uplatnil citlivý vkus, mieru pre zdravú intenzitu zvuku a jeho registrácie zneli nádherne a primerane interpretovanej hudbe. Je prirodzené, že približne polovicu časovej plochy programu na danom nástroji venoval starým majstrom (G. Muffat, D. Buxtehude, J. S. Bach, G. Frescobaldi). Starú hudbu však dramaturgicky účinne prestriedal novou organovou tvorbou. Svoju farebnú vynaliezavosť umelec uplatnil v efektných miniatúrach *Päť kontrastov* od estónskeho skladateľa Edgara Arroa. Výrazovo odľahčenejší záver koncertu patrilo jazzom inšpirovanej *Petite Suite in Blue*

tovaný **František Bálež ansámbl**. Bálež je klávesista a vedúci odboru Špecializácie jazzovej hudby na Cirkevnom konzervatóriu v Bratislave. Koncert pozostával z jeho deviatich skladieb (vrátane prídavku) na texty básní slovenských autorov (J. Smrek, J. Kostra, P. O. Hviezdoslav, M. Rúfus, R. Dilong, V. Dianišková). V ansámblu ďalej účinkujú **Matúš Uhliarik** (spev), **Vladimír Máčaj** (kontrabas) a **Juraj Šušanič** (bicie nástroje). Spolu s ansámblom vystúpili hostia – speváčka **Terézia Froncová** a gitarista **Jozef Jánošík**. Na píšťalovom organe v sieni hrala v dvoch skladbách **Marieta Puhovichová** a v ďalších dvoch si k organu presadil František Bálež. Obzvlášť pôsobivé bolo jeho organové sólo v závere aranžmánu piesne *Oči, oči, čierne oči, čo mám s vami robiť*. Z akustického hľadiska (príliš intenzívny a dlhý dozvuk) by však

vhodným miestom konania takéhoto koncertu bola, obzvlášť z hľadiska zrozumiteľnosti spievaného textu, jednoznačne sála so „suchou“ akustikou.

Ďalšie dva koncerty zazneli opäť v krásnej katedrále. Avizovaný koncert 13. 6. s názvom *Pišťaly a Struny s Barborou Kapalovou* (husle) a Marcelom Kapalom (organ) sa súhrou viacerých dôvodov tentokrát nepodarilo zrealizovať. Umelecký riaditeľ festivalu **Marek Vrabel** preto v spolupráci so svojimi kolegyňami a kolegami z Cirkevného konzervatória v Bratislave (v súčasnosti je jeho riaditeľom), gitaristkou **Miriám Rodriguez Brüllovou**, violončelistom **Janom Pospíšilom** a organistkou Marietou Puhovichovou, pripravili v intenciách pôvodného zámeru iný koncert, na ktorom zaznela v kvalitnej interpretácii pestrá zmes skladieb alebo ich úprav od rozličných autorov v rôznych nástrojových kombináciách – organ sólo (Vierne, Bixi), violončelo s organom (G. Marie, *Sonáta e mol* A. Vivaldiho), gitara a violončelo (Čajkovskij, Granados, Piazzolla). S očarujúcim výrazom podporeným agogikou a citlivým dynamickým odtienením súčasne

znejúcích štruktúrnych pásiem rozozvučala M. Rodriguez Brüllová svoju sólovú gitaru vo *Valses poéticos* E. Granadosa. Všetky tri nástroje spoločne zazneli v úprave populárnej skladby Pabla Casalsa *Song of the Birds*.

Záver festivalu patril **20. 6.** jedinečnému zvukovému spojeniu nástrojov v koncerte nazvanom *Dáma a Kráľ*. Harfistka **Adriana Antalová** a organistka **Mária Magyarová Plšeková** si pripravili štyri formou a charakterom odlišné skladby pôvodne napísané pre danú kombináciu nástrojov. Harfa znie pri citlivo registrovanom organe tak trochu, akoby ju sprevádzal orchester. *Prelúdium-Berceuse* Taliana Oresteho Ravanella sa nieslo vo zvukovo jemnej poetickej nálade. Klasicistický jednočastový *Koncert pre harfu a organ G dur*, ktorého autorom je Pedro José Blanco, zaujal sviežou hudbou a zaujímavými harmonickými postupmi. Zo špecifického znenia neobvyklej nástrojovej dvojice vyťažili pôsobivé farebné odtiene francúzsko-americký skladateľ Marcel Grandjany (*Ária v klasickej štýle*) a Holanďan Ad Wammes. Jeho skladba *Súmrak* znela obzvlášť vynikajúco, transparentne a pre poslucháča príjemne.

Organistka Mária Magyarová Plšeková koncert obohatila o skladby pre sólový organ, ktorý zaznel vo veľmi kontrastných výrazových odtieňoch – v dramatickom víchri *Interlúdia* (druhej z *Troch skladieb pre organ*) Petra Kolmana, v spevne melodickej, bohato klenutej polyfónii *Fúgy na B-A-C-H op. 60 č. 1* Roberta Schumanna, v populárno-tanečnej hudbe *Valse mignone* Sigfrida Karg-Elerta inšpirovanej dobovými kino-organmi v 20. rokoch minulého storočia, a napokon vo zvuku krasňanského organu štýlovo znejúcich dvoch častiach *Zonáty č. 11 d mol op. 148* Jozefa Rheinbergera. Pomalá *Cantilène* vyznela v prostej registrácii veľmi spevne a s prirodzenou nesentimentálnou agogikou, zatiaľ čo *Finále* sonáty zažiarilo s pravou virtuóznou-koncertantnou iskrou.

Festivalu s ambíciou prezentácie umeleckých výkonov najvyššej kvality prajeme veľa ďalších úspešných ročníkov. A hoci sa tentokrát na ňom zo známych dôvodov podieľali výlučne slovenskí interpreti, podarilo sa mu úroveň vytýčenú predchádzajúcimi ročníkmi udržať.

Stanislav TICHÝ



Na Orave dobre

Možno sa aj vám v poslednom čase zdá, že ak sa niektoré plánované projekty zrealizujú, tak je to menší zázrak. Začnem Španielskom, kde žijem. Začiatkom mája mi zavolať jeden uponáhľaný manažér z Madridu, ktorý potreboval náhradu na recitál v katedrále v Santiago de Compostela. Hneď. Upozornil ma, že podmienkou je aj antigénový test, a tak som sa vybrala na jedinou otvorenú kliniku po 21.30 s názvom Zdravie a krása, kde ma privítal starší pán v bielom plášti. Chcel vedieť kvôli čomu test potrebujem. Som organistka, mám vycestovať do Galície, koncert bude pozajtra. Pozrel si moje meno a vyzval ma, aby som počkala na výsledok v príjemnej čakárni. V tej sedelo niekoľko dám dychtiacich po večnej mladosti. Miestnosťou plávala relaxačná hudba, ktorú však odrazu vystriedala mne

známa nahrávka: *Dni starej hudby 2013*, *Musica Aeterna* a Monika Melcová, Dóm sv. Martina, Bratislava. Pán v bielom plášti si ma našiel na Youtube. Už presne viem, koľko trvá vyhodnotenie antigénového testu: Händlov *Organový koncert F dur HWV 295*, komplet. Spolusediace zatlieskali a ja som zistila, ako intenzívne sa viem ešte červenať. Na koncert som mohla vycestovať, bol to zážitok a česť



Soňa Tomtyová, Juraj Křemen, Martin Brveník, Michal Lasab, Vladimír Kopec, Matúš Maraček na kurzoch v Dolnom Kubíne (foto: autorka)

hrať v tejto katedrále v Santiago de Compostela a, samozrejme, túlať sa po vyprázdnených uličkách svätjakubskej cesty. Odvtedy som mala ešte niekoľko príležitostí „robiť hudbu“, ale čím viac sa blížilo leto, tým viac sa mi cnelo za Slovenskom a za mamou. Ďalším projektom boli majstrovské kurzy v rámci Schola Arvenzis v Dolnom Kubíne, plánované začiatkom júla. Viem, že sú vždy organizované na vysokej úrovni, no teraz sa vďaka

kolegom a priateľom otvoril aj odbor organ. Krátko po zverejnení sa prihlásilo dosť záujemcov a nebolo možné prijať všetkých. Medzi šikovnými mladými ľuďmi boli nielen kolegovia, ale aj študenti zo Slovenska pôsobiaci v Prahe, z Cirkevného konzervatória v Bratislave či nastávajúci adepti vysokých škôl vo Viedni a v Stuttgarte. Každý účastník majstrovských kurzov mal k dispozícii

6 individuálnych hodín, dva interpretačné semináre, možnosť denného cvičenia na organe v Kostole Povýšenia sv. Križa na Brezovci. Za stavbu nástroja z nemeckej dielne Thomas Jann Orgelbau môžeme ďakovať iniciatíve Stanislava Šurina. Je to hodnotný nástroj, na ktorom v r. 2014 koncertoval aj titulárny organista z Notre Dame Olivier Latry. Premýšľam, čo je ešte na Orave také

čarovné okrem tých dobrých ľudí, krásnej prírody a chutného jedla. Asi pokoj. Najviac som si však vážila motiváciu a pracovné zapálenie študentov.

Nech sa im aj vám darí aj naďalej. Nech sa ďalej dejú veci, ktoré by mali byť samozrejmou, ale zatiaľ sú malými či väčšími zázrakmi v tejto zvláštnej dobe.

A, samozrejme, dodávam: Na Orave zdravo!

Monika MELCOVÁ

Ars Organi Nitra 2021

Festival sa konal počas piatich nediel' od 9. 5. do 6. 6. Bolo to obdobie postupného uvoľňovania pandemických opatrení, počet návštevníkov koncertov bol ešte stále značne limitovaný. Plánovaniu a príprave festivalu venovala jeho umelecká riaditeľka a zakladateľka Mária Magyarová Plšeková isto mnoho energie, obzvlášť ak vezmeme do úvahy, že v čase príprav bol výsledok neistý. Podarilo sa jej zabezpečiť aj „live“ internetový prenos a záznamy z koncertov si možno vyhľadať na [youtube.com](https://www.organfest.sk/en/live-streaming/), ako aj na internetovej stránke festivalu <https://www.organfest.sk/en/live-streaming/>. Navzdory všetkým okolnostiam sa jej podarilo zorganizovať umelecky plnohodnotné podujatie s kvalitnými interpretačnými výkonmi a pestrou dramaturgiou, hoci vzhľadom na neistú situáciu s cezhraničným cestovaním je pochopiteľné, že tentokrát oslovila slovenských interpretov.

Otvárací koncert sa konal 9. 5. v nitrianskom Evanjelickom kostole Sv. Ducha. Bol výnimočný najmä tým, že sa na ňom predstavili dvaja interpreti – **Marieta Puhovichová** a **Marek Vrábel**, a to nielen sólisticky, ale aj v závere koncertu aj spoločne v u nás zriedkavo uvádzanej štvorročnej organovej literatúre (Albrechtsberger, Beethoven a J. Haydn). Išlo o pozitívnu energiou sršiacu skladbu v brilantnej interpretácii, medzi ktorými však kompozičnou kvali-

pre organ a harfu. **Mária Magyarová Plšeková** v umeleckej spolupráci s harfistkou **Adrianou Antalovou** predniesli 30. 5. poslucháčom štyri skladby originálne napísané pre danú kombináciu nástrojov (O. Ravello, P. J. Blanco, M. Grandjany, A. Wammes), čím sa im podarilo vyhnúť sa hre transkripcií. Piatou skladbou pre harfu a organ bola premiéra *Impression Nr. 1* od jej interpretky M. Magyarovej Plšekovej a bola milým prekvapením. Koncert

brilantné dielo Istvána Kolossa *Veľkonočná fantázia* (*Res severa verum gaudium IV*). **David di Fiore** dokáže osloviť široké spektrum poslucháčov. Ako sme už uňho zvyknutí, aj 23. 5. ponúkol efektívny koncert s maximálne žánrov a náladovo pestrou dramaturgiou autorov od 16. storočia (*Tanečná suita* od anonymného autora z *Antwerpener Tanzbuch*) cez J. S. Bacha, C. Balbasta, M. Coretta, C. Francka, A. Guilmanta, N. Rawsthorna, S. Šurina až po *Meditáciu na Veni Creator Spiritus* Nicholasa Schmeltera (narodeného v r. 1982). Navzdory neprehliadnuteľnej vonkajškovej efektu populárne koncipovaného programu bol di Fiore ako vždy dokonale pripravený a vo svojej hre tlmočil jasny a premyslený interpretačný názor s detailne prepracovaným výrazom a dokonale využil farebné možnosti nástroja. Na záverečnom koncerte festivalu 6. 6. ponúkol **Štefan Iľaš** hráčsky, ale aj poslucháčsky náročný program. Impozantné úvodné *Prelúdium a fuga e mol BWV 548* patrí k najťažším i najreprezentatívnejším dielam J. S. Bacha. Nasledujúca *Toccata octava* zo zbierky *Apparatus musico-organisticus* Georga Muffata bola oproti predchádzajúcej skladbe pôsobivou ukážkou, aký odlišný bol štýl juhonne-



M. Vrábel, M. Puhovichová a D. di Fiore v Nitre (foto: L. Bihuncová)

tou obzvlášť zaujalo Beethovenovo *Adagio für die Flötenuhr*. Neobaroková dispozícia a zvukový charakter relatívne nového nástroja v kostole od rakúskej firmy Pfluger Orgelbau z Feldkirchu (2008) ponúkla priam ideálne predpoklady pre vyznenie hudby starších autorov, preto interpreti urobili veľmi dobre, keď do dramaturgie zaradili diela skladateľov od 17. po začiatok 19. storočia. V sólovej časti hral Marek Vrábel skladby Ch. Avisona, J. Pachelbela a G. F. Händla, Marieta Puhovichová J. S. Bacha, G. Muffata a koncertantné *Allegro* G. Torelliho v transkripcii J. G. Walthera. Zaujímavý bol odlišný prístup Pachelbela a Muffata k obľúbenej barokovej forme ciaccony, čo si poslucháč mohol veľmi dobre povšimnúť, keďže diela oboch skladateľov zazneli bezprostredne po sebe. V evanjelickom kostole sa konal aj ďalší mimoriadne zaujímavý komorný koncert

v podaní oboch umelkyň a s takmer rovnakou dramaturgiou som mal možnosť na živo počuť o tri týždne neskôr, preto sa mu viac venujem v rámci spravodajstva z Bratislavského organového festivalu. Mária Magyarová Plšeková urobila vzhľadom na zvukový charakter nástroja v Nitre určite správne, keď dve skladby v sólovej časti dramaturgie koncertu nahradila v nitrianskom programe dielami starších autorov – J. S. Bacha (*Prelúdium a fuga e mol BWV 535*) a J. Chr. Kellnera (*Prelúdium C dur*). Ďalšie tri koncerty boli koncipované ako organové recitály a konali sa na podstatne väčšom nástroji v Piaristickom kostole sv. Ladislava. Na prvom z nich priniesol 16. 5. **Imrich Szabó** podobnú dramaturgiu ako 6. 12. na koncerte v bratislavskej Redute (HŽ 1-2/2021, str. 2). Tentokrát však do nej zaradil zvukovo

hľbšej polohe cez stúpanie k vyšším tónom a dynamickú gradáciu so súčasne narastajúcou intenzitou pohybu až po opadnutie zvukovej masy a ukončenie tichým tónom vo vysokej polohe na ploche viac ako 7 minút. Záverečná *Sonáta č. 2 d mol op. 60* Maxa Regera je skladbou, ktorá preverí schopnosti každého hráča. Náročná je nielen technicky, ale vyžaduje od organistu aj tvorivú schopnosť hľadania ideálneho zvukového stvárnenia a nájdenia správnej miery agogiky v záujme zrozumiteľného vyznenia hudobných fráz a hustej faktúry. Svojou prirodzenou muzikalitou, skvelými technickými dispozíciami a zmyslom pre štýlové a farebné zvukové stvárnenie interpretovaných diel Štefan Iľaš potvrdil, že patrí medzi najvýraznejších predstaviteľov mladej generácie slovenských organistov.

Stanislav TICHÝ

BES



BRATISLAVA

29. júl – 9. september 2021

KATEDRÁLA SV. MARTINA / ST. MARTIN CATHEDRAL

KATEDRÁLNY ORGANOVÝ FESTIVAL BRATISLAVA

12. ROČNÍK
MEDZINÁRODNÉHO
FESTIVALU

THE CATHEDRAL ORGAN FESTIVAL BRATISLAVA

12TH YEAR OF THE INTERNATIONAL FESTIVAL

Pod záštitou Bratislavského arcibiskupa metropolitu Mons. Stanislava Zvolenského
Under the patronage of Mons. Stanislav Zvolenský, metropolitan archbishop of Bratislava

Festival z verejných zdrojov podporil Fond na podporu umenia

5-FORM CYCLE

Štvrtok, 29. júl 2021, 19.30

GIAMPAOLO DI ROSA organ / IT
*J. P. Sweelinck, J. S. Bach, C. Franck
F. Mendelssohn-Bartholdy*

BACH IM SPIEGEL DER ROMANTIK

Štvrtok, 5. august 2021, 19.30

FRANZ HAUKE organ / DE
*J. S. Bach, A. Guilman, J. G. Rheinberger,
Ch.-M. Widor*

ORGAN AND VIOLINE

Štvrtok, 12. august 2021, 19.30

ROMAN PERUCKI organ / PL
MARIA PERUCKA husle / PL
Th. A. Volckmar, M. Duruflé, Z. Kruczek

MUSICA SACRA MODERNA

Štvrtok, 19. august 2021, 19.30

MARTIN BAKO organ / SK
CANTORES BRATISLAVENSES / SK
P. Eben, S. Šurin, M. Bako

FROM BACH TO SYMPHONIC MUSIC

Štvrtok, 26. august 2021, 19.30

MICHAL MARKUSZEWSKI organ / PL
*D. N. Johnson, J. S. Bach, H. C. G. Pierné,
C. Franck, O. Messiaen, F. Liszt, N. Cocker*

NEW WORLD SYMPHONY

Štvrtok, 2. september 2021, 19.30

ARTURO BARBA organ / ES
A. Dvořák

L'ORGUE QUI DANSE

Štvrtok, 9. september 2021, 19.30

JEAN CHRISTOPHE GEISER organ / CH
*N. Bruhns, G. Muffat, D. Buxtehude, J. S. Bach,
L. J. A. Lefébure-Wély, L. Vierne*

KONCERT V ARCIDIEČE –

CANDIES FOR ORGAN

Nedela, 5. september 2021, 15.00

Bratislava Lamač – Kostol sv. Margity

DAVID DI FIORE organ / SK – USA
*C. Balbastre, J. M. Michel, Z. Gárdonyi,
L. J. A. Lefébure-Wély, Ch. Ives, N. Rawthorne,
S. Šurin, M. Corrette, G. Balch, F. A. Guilman*

vstupné / entrance fee: 8 €
seniori a študenti: 6 € / ZŤP 1 €
koncert 5. 9.: vstup voľný

predaj vstupeniek hodinu pred koncertom a v sieti

ticketportal
VSTUPENISKÁ DOSKA

organfestivals@gmail.com

TM
TRIBUS
MUSICAE



BRATISLAVA
TOURIST BOARD



u. fond
na podporu
umenia



hudobný život



HOTEL DEVÍN
★★★★



Hudobné POľaHODY v Divadle VIOLA v Prešove

Vstupom do priestorov Centra pre umenie VIOLA, si uvedomujem, aké je jedinečné. Taká podpora záujmov intelektuálnej menšiny so zameraním na súčasné hudobné umenie predovšetkým slovenských skladateľov a možnosť počuť interpretáciu špičkových slovenských hudobníkov, je jedinečným fenoménom. Po uvoľnení pandemických opatrení sa program nahustil natoľko, že sa podobá na festival. Riaditeľka centra Tatiana Pirníková sa rozhodla označiť ho názvom Hudobné POľaHODY.

Sperger Duo, teda **Xénia Jarová** a **Filip Jaro** naplnili sobotný večer **15. 5.** romantikou, virtuozitou i tanečnou noblesou, a to uvedením unikátnych skladieb českého kontrabasistu a skladateľa Vojtěcha Kuchynku (1871–1942). Manželia Jarovci sa dostali k notovému materiálu niektorých skladieb dobrodružnou cestou bádania. Kuchynka študoval kompozíciu u Antonína Dvořáka, bol prvým kontrabasistom orchestra pražského Národného divadla a mal aj bohatú koncertnú činnosť. Jeho *Koncert pre kontrabas a klavír A dur* má klasickú formovú výstavbu, melodicky je blízky jazyku českého romantizmu. Obsahuje efektne technické pasáže, ktoré Filip Jaro zvládol s ľahkosťou a nadhľadom. Skladby *Touha*, *Dumka*, *Romanza* už názvom naznačujú nenáročný obsah, ale tiež požadovaný efekt, ktorý dokáže vyvolať príjemná a upokojujúca hudba v bezchybnej interpretácii.

Jeden z najúspešnejších súčasných českých skladateľov, **Zdeněk Král**, sa **19. 5.** stretol vo VIOLE s divákmi, aby im spolu s moderátorkou Tatianou Pirníkovou porozprával svoj životný príbeh a zahrál niekoľko svojich skladieb na klavíri. Král sa venuje predovšetkým komponovaniu pre divadlá. Napísal scénickú hudbu k viac ako 80 divadelným a rozhlasovým hrám. Venuje sa aj sakrálnnej tvorbe a tvorbe pre deti. Zo svojho nového albumu klavírnych skladieb *Pianooptikum* zahrál *Last Song* a skladbu *Možná, možná* z albumu *Šoulet*. Jeho skladby sú založené na dobrej znalosti klasickej kompozičnej techniky, ich stabilný základ sa spája s radosťou z improvizácie v žánrovom spektre jazzu. Emotívna výpoveď hudby stojí v popredí, preto sú jeho diela pestré a posluchácky vďačné. Nie sú presýtené hustým tokom nič nehovoriacich „prstových cvičení“. Kráľov pobyt v Prešove je spojený s tvorbou novej opery pre deti.

Uvedenie Bartókovej opery *Hrad kniežaťa Modrofúza* **21. 5.** bolo jedinečnou udalosťou. Do voľím si tvrdiť, že toto dielo, ktoré patrí ku klenotom opernej tvorby, bolo v Prešove uvedené po prvýkrát. Z pôvodného režijno-scénického konceptu Petra Mazalána, uvedeného na festivale Konvergencie (18. 9. 2019 v Bratislave) umelci uviedli iba koncertnú verziu diela. V prešovskom uvedení neboli použité farebné scénické efekty a elektronická hudba Pjoniho. Jedinými aktérmi v príbehu sú Modrofúz a Judita. Autor textu, Béla Balázs, prevzal dej

z Perraultovej rozprávky, no v texte pridal rôzne národné prvky z maďarských ľudových balád, ktorých temnosť Bartók podfarbil hudbou vychádzajúcou z ich rytmu a intonácie. Práve tento jazykový prvok sa podarilo **Eve Šuškovéj** vystihnúť vynikajúcou dikciou maďarského jazyka, s vycibrenou speváckou technikou, ktorá jej umožnila dotiahnuť výpoveď do krajných emočných polôh. **Peter Mazalán** vo svojej umeleckej výpovedi stvárnil Modrofúza, ktorý má v hlase usadenú celú svoju minulosť. Nádej, že s Juditou sa pominie, je už od začiatku spojená s nedôverou. Farebné spektrum svojho



X. Jarová a F. Jaro v prešovskej VIOLE (foto: archív Divadla VIOLA)

hlasu nechal plynúť v polohách, ktoré mrazili, držali v napätí a vyvolávali túžbu po pokračovaní. Klavirista **Peter Pažický** podal výkon, ktorý by mohol byť ukážkovou prednáškou o hudobnom jazyku Bélu Bartóka. Každý tón bol premyslený, farebné spektrum jeho hry nahrádzalo zvuk orchestra. Každé vyjadrenie obrazu za siedmimi dverami by mohlo byť samostatnou symfonickou básňou. Pažický na klavíri dosahoval efekt burácajúceho orchestra, ale i subtilnej výpovede harfy či farbu dychových nástrojov. Súčasťou režijného plánu bolo čítanie textov (**Jana Oľhová**). Súviseli s obsahom opery, prehľbovali potrebu uvažovania a nechávali doznieť mystickosť a tajuplnosť v divákovom vnútri. Spomienkový večer v rámci cyklu *Cesty k hudbe* bol tentoraz venovaný životu a tvorbe

Juraja Beneša. „Charizmatický nekonformný intelektuál“ sa nám prihovárал v spomienkach jeho kolegov Romana Bergera a Juraja Hatríka. Žiaľ, aj ich pozemské putovanie sa nedávno uzavrelo. Konceptia spomienkového večera bola vytvorená s citom a erudíciou. Hostami Tatiany Pirníkovej boli dvaja interpreti, ktorí sú s Benešovou tvorbou úzko spojení už od čias štúdia na VŠMU: klaviristka **Nora Skuta** a violončelista **Jozef Lupták**. Ich spomienky a predovšetkým ich objasnenie kompozičných postupov skladateľa boli možnosťou nahliadnuť do jeho osobitého jazyka. Je to dôležitá nielen pre laické publikum, ale aj hudobníkov. Nora Skuta zahrála Benešovo *Notturmo No. 3* tak, akoby sa prostredníctvom klavíra zhovárala s autorom samotným. Pauzy medzi motivickými úsekmi sprítomňovali spomienky. Absolútnou koncentráciou dokázala poslucháča vtiahnuť do procesu aktívneho vnímania. Jozef Lupták spomínal na spoluprácu s Jurajom Benešom pri práci v súboroch VENI ensemble a Opera aperta, na jeho cenné rady a podporu. Skladba pre violončelo sa v zozname skladateľovej tvorby vyskytuje pod názvom *Sonata*.

Napísal ju v r. 1976 a v r. 1985 ju revidoval (premiérovu zaznela až v r. 1988 v interpretácii J. Podhoranského). Lupták ju má vo svojom repertoári už od svojho absolventského koncertu na VŠMU a často ju zaraďuje do programov koncertov predovšetkým v zahraničí. Beneš sa v nej „pohral“ so zvukovými možnosťami nástroja a vďaka Luptákovej interpretácii bolo zreteľné, že zvuky nie sú náhodné, ale ide o racionálne konštruovaný motivický princíp.

Kultúrny život sa rozbehol, postupne sa nadychujeme, aj keď ešte vždy cez rúška a respirátory. Naša radosť je však akási tichá a opatrná. Je mi iba ľúto, že som nestihla navštíviť všetky zmysluplné večery, ktoré VIOLA ponúkla v uplynulých mesiacoch.

Katarína BURGOVÁ

Dvestoročnicou Bélu Kélera

Ak sa pri návšteve Bardejova dostanete k hrájúcej fontáne na Dlhom rade, budú vás až do jesene sprevádzať tóny reprodukováných skladieb Bélu Kélera, ktorý by mal 13. februára 2020 svoje dvesté „narodeniny“. Len čo sa začali prvé aktivity k tomuto jubileu v jeho rodnom Bardejove, zasiahla pandémia COVID-19. Organizátori Mesto Bardejov a Spoločnosť Bélu Kélera v Bardejove museli preto s koncertmi trpezlivo čakať do májového uvoľnenia pandemických opatrení.

Po prvom koncerte Československého komorného dua (Pavel Burdych, husle a Zuzana Berešová, klavír 23. 5.) sa v júni konalo 5 koncertov kélerovskej slávnej série. Osudové valčíky Bélu Kélera (*Hviezdy nádeje op. 17, Posledné hodiny šťastia op. 100, Na krásnom Rýne spomínam na Teba op. 83*) tvorili dramaturgiu dvoch koncertov: v Zrkadlovej sieni Astórie **19. júna** a v Starej synagóge **20. júna**. K spomínaným valčíkom zaradilo **Československé duo** valčík Johanna Straussa *Na krásnom modrom Dunaji op. 314*. Nebola to náhoda, pretože Straussov valčík a valčík Kélerov vznikli približne v rovnakej dobe, ich inšpiráciou boli dva európske veľtoky a oba valčíky svojím spôsobom zápasili o popularitu. O popularite Kélerovho valčíka svedčí, že už v r. 1869 sa jeho klavírnej verzie predalo 10 000 výtlačkov. K interpretačnej precíznosti na koncerte v Astórii pripadol aj koncertný klavír Petrof. Klaviristka **Zuzana Berešová** prispela nielen svojím dielom citlivého sprievodu, ale aj vypracovaných náročných klavírnych častí, na ktoré Kélerove diela nie sú skúpe.

Koncert s rovnakou dramaturgiou v Starej synagóge doplnil huslista **Pavel Burdych** o prezentáciu rozhovoru Mira Žbirku a Adriana Kokoša o povestných ukradnutých taktach Johannesom Brahmsom a o informácii o chystanej premiére skladby hudobného obrazu *Karpathy*. Večer na Radničnom námestí **19. júna** patril tiež Kélerovi a jeho piesňovej tvorbe. Uvedeniu CD nosiča so skladateľovou kompletnou piesňovou tvorbou pod názvom *Complete song* predchádzal vokálny recitál sopranistky **Marianny Pillárovej** s klavírnou spolupracou **Marie Horáčkovej**, ktoré realizovali nahrávku na Jannáckovom konzervatóriu v Ostrave (na nahrávke spolupracoval aj barytonista Jakub Tolaš). 21. júna opäť v Zrkadlovej sieni Astórie v Bardejovských Kúpeľoch zaznel program *Béla Kéler a slovenskí autori*. **Komorné trio (Andrea Astrabová, husle, Ján Bogdan, violončelo, Erik Jám-bor, klavír)** zostavilo dramaturgiu z diel Bélu Kélera a jeho súčasníkov – Antonína Dvořáka, Alfréda Czibulku a Davida Poppera. Huslistka Andrea Astrabová, rodáčka z Bardejova, je medzi členov tria najskúsenejšou interpretkou Kélerových skladieb. V súčasnosti študuje na AMU v Prahe. Osobitne zaujal violončelista Ján Bogdan farbou tónu v jednotlivých polohách nástroja, vrúcnosťou výrazu, ale aj interpretačiou skladieb Davida Poppera (*Hungarian Rhapsody op. 68*) a Antonína Dvořáka (*Klid*). Čerešničkou na torte sa stal záverečný koncertnej jubilejnej kélerovskej série **25. júna** v obradnej sieni Mestského úradu na Radničnom námestí. Okrem skladieb Kélera zazneli diela

Franza Lehára, Johanna Straussa a Gejzu Dusíka v interpretácii sopranistky **Viktórie Ballánovej** a tenoristu **Pavla Oravca**. Zvlášť treba zaznamenať bardejovskú premiéru troch tenorových árií z rozsiahleho obrazu *Karpathy*, ktorý by mal mať novodobú premiéru 29. októbra t. r. v koncertnej sieni Slovenského rozhlasu v Bratislave. Už viackrát prekladaná premiéra diela určite vnesie nový pohľad na skladateľský odkaz Bélu Kélera, pretože stavať jeho „zásluhovosť“ na 32 taktach čardášu *Spomienka na Bardejov op. 31* v Brahmsovom *Uhorskem tanci č. 5* je kuriozitou dobovej praxe. Pri uvádzaní tejto skladby v USA sa v posledných 15 rokoch v komentároch uvádza aj pôvodný zdroj – teda Béla Kéler. Pri príležitosti premiéry prikrčili realizátori k prekladu pôvodne nemeckého textu troch árií z cyklu *Karpathy* do slovenčiny. Pri interpretácii bolo však cítiť istý rozpor medzi prekladom a melodickou líniou árií. Veľmi zaujímavovo pôsobí *Pastierova modlitba*, na ktorú dramaturgicky vhodne nadviazala ária *Najkrajší kút z operety Hrnčiarsky bál* Gejzu Dusíka v závere koncertu. Obom sólistom bolo veľmi dobre rozumieť a všetky piesne či árie predniesli naspamäť. Sopranistka Viktória Ballánová si našla ku Kélerovým piesňam (*Ako radostne bije moje srdce op. 61, Árva lány haj op. 38*) osobitý prístup, pridala im viac vrúcnosti. Iste by bolo zaujímavé muzikologicky začleniť Kélerovu piesňovú tvorbu do piesňovej estetiky hudobného romantizmu. Klavírny sprievod patril klaviristovi **Marošovi Klátikovi**, ktorý bol pre sólistov nielen pozorným sprievodcom, ale aj citlivo dotváral atmosféru jednotlivých čísiel. Koncerty k jubileu Bélu Kélera sa realizovali s podporou Fondu na podporu umenia a Mesta Bardejov.

Silvia FECSKOVÁ

Bravo pre „Schneidrovku“

Prišlo nám to ako malý zázrak. Všetkým, ktorí sme sa zišli **10. 7.** v Koncertnej sieni Marianum Arcibiskupského úradu Trnava na koncerte víťazov 24. ročníka Medzinárodnej speváckej súťaže Mikuláša Schneidera-Trnavského. Trénovaní aj skúšaní dlhým „koronapódom“, nakazení najmä vlekou skepsou, stretli sme sa so živou (!) hudbou. S vokálnym umením mladých umelcov, adeptov súťaže, ktorá svojím renomé pomáha otvárať brány na elitné pódia a scény. Aj to patrí k výsadám dnes už výsostne etablovaného podujatia hrdiaceho sa menom nášho komponistu, priekopníka slovenskej piesňovej tvorby. Zvláštna zhoda vŕtala do tohtoročného podujatia niekoľko jubileí: 140 rokov od narodenia trnavského majstra, okruhlých 50 rokov od zakladajúceho nultého ročníka..., zaiste by sa našlo aj viac súvislostí a väzieb, ktoré majú v živé evidencii najmä svedkovia a pamätníci. K najpopulárnejším patrí profesorka Eva Blahová, nielen roky pôsobiaca ako líderka jury, no aj ako vehementná obhajkyňa už veľakrát ohrozovanej existencie „Schneidrovky“. Súťaž sa dnes teší dobrému menu, pozornosti mnohých prestížnych (najmä zahraničných) inštitúcií, vokálnych pedagógov a mladých vokalistov.

Medzi usporiadateľmi je aktuálne popri erbových trnavských (mesto Trnava, Trnavský samosprávny kraj) hlavným výkonným aktérom Hudobné centrum. Takáto konštelácia sa pozitívne podpísala pod profesionálne navigovaný priebeh aj charakter súťaže. Medzinárodná porota mala, ako zvyčajne, náročnú prácu vybrať a oceniť z desiatok adeptov tých najlepších. Napokon, o tom sú súťaže, a tak sme si onen elitný výber mohli vychutnať na záverečnom galakonzerte. Zo zúčastnených krajín bývajú už tradične najbohatšie zastúpené najmä Poľsko, Chorvátsko či Rusko. Dosť paradoxne vyznieva pomerne vlašný záujem slovenských spevákov... Ruská sopranistka **Z. Petrova** potvrdila svoju už v minulom ročníku prezentovanú úroveň (R. Strauss, ária Zerbinetty z *Ariadny na Naxe*). Ďalšie ruské účastníčky **E. Krovatyeva** (Massenet, ária z *Manon*) aj **M. Zhigalkina** (Verdi, ária z *Korzára*), obe precízne pripravené, zdatné sopranistky, napriek internacionálnym školeniam, nezaprú štýl, aj naliehavý výrazový pátos vlastný východoeurópskemu prejavu. Z početnejšej poľskej zostavy na záverečnom koncerte víťazov popri vágnejších

mužských protagonistoch, barytonistu **G. Rauba-cha** (Donizetti, ária Enrica z *Lucie di Lammermoor*) a tenoristu **T. Diwisza** (Donizetti, *Una furtiva lagrima*), viac presvedčili výsostne kultivovaná mezzosopranistka **N. Płonka** (G. Meyerbeer, ária z *Hugenotov*) a najmä noblesná, precízne formulujúca sopranistka **K. Dutkowska** (Donizetti). Jediný slovenský zástupca na koncerte, barytonista **M. Morhác**, v málo efektnej, skôr fádnej árii T. Freša (z opery *Martin a slnko*) iba sotva mohol uplatniť svoj potenciál. Hlboké mužské hlasy u mladých adeptov ešte zďaleka nepredstavujú definitívu, tak to napokon dokazovali aj výkony: solídny barytón **D. Nekjaka** z Macedónska či **R. Červinku** z Česka. Na galakonzerte bodovali Chorváti, sopranistka **D. Augušan** (Schneider-Trnavský, Dvořák), no najmä nevidaný, kultivovaný kontratenor **F. Klisovića**. Perfektným výkonom očaril nielen v Rossiniho árii (zo *Semiramis*), ale hlavne kreáciou známeho Schneiderovho „hitu“ *Ružičky*. Inšpirujúcimi sprievodmi počas celej súťaže/konzertu boli ako vždy klaviristi **X. Šuleř-Maskalíková** a **R. Pechanec**. Čo dodať? Azda len veľké *bravo* všetkým, ktorí sa napriek stále premenlivým okolnostiam zaslúžili o realizáciu a zdar 24. ročníka našej skvelej Schneidrovky...

Lýdia DOHNALOVÁ

Hudba na (trnavskej) radnici 2021

Po dlhej a neľahkej pauze v kultúrnom a spoločenskom živote sa s novou energiou a citeľným prejavom radosti postavili na pódium radničného nádvorja v Trnave členovia **Trnavského komorného orchestra** s umeleckou vedúcou **Alžbetou Ševečkovou** a pod taktovkou **Štefana a Adama Sedlických**. V rámci 5. ročníka festivalu Hudba na radnici prijali ich pozvanie skvelí sólisti **Roman Patkoló** a **Miki Skuta**. Napriek tomu, že podujatie sprevádzali vysoké horúčavy, nádvorie bolo v rámci povolenej kapacity naplnené poslucháčmi všetkých vekových kategórií a publikum nešetilo prejavmi uznania. Prvý koncertný večer (**19. 6.**) otvorila suita *Z čias Holbergových op. 40* od Edvarda Hagerupa Griega. Zatiaľ čo klavírna verzia diela sa uvádza len zriedkavo, autorská instrumentácia

orchestra odzrkadľujú tieto momenty v dôveryhodnom umeleckom prednese podporilo dirigentské vedenie A. Sedlického. Rezonujúcim bodom večera bolo vystúpenie svetovej špičky klasického kontrabasu, **Romana Patkolóa**. Na adresu jeho interpretačného umenia sa ťažko hľadajú akékoľvek slová, hudba sa v jeho ponímaní stáva kategóriou nadprirodzena. Okrem autentického zvukovosti dobového nástroja (Nicolò Gagliano, r. 1725) bola neprehliadnuteľná aj umelcová práca s pravou rukou. Svoje majstrovské vystúpenie otvoril slávnym *Adagiom g mol*, ktorého autorstvo sa pripisuje benátskemu huslistovi a skladateľovi Tomasovi Albinonimu. Hoci je dielo považované za podvrh, pravdou je, že Albinoniho adagiá najmä z hoboových koncertov sú skutočne neopakovateľné.

ta. Hoci je Skuta predovšetkým známym propagátorom hudby J. S. Bacha a L. van Beethovena, brilantne a s jasnou výrazovou koncepciou predstavil publiku dielo fenomenálnej výpovednej hodnoty, čo len potvrdilo skutočnosť, že klavírne koncerty patria v Mozartovej tvorbe k skladbám najvyššej umeleckej kvality. Koncentrovaný a vyvážený výkon sólistu i orchestra, presnosť nástupov, pulzujúca plynulosť hudobného diania i kantabilnosť motívov zanechali v obecenstve moment uvedomenia si originality a nenapodobiteľnosti geniálneho salzburského majstra.

V záverečnom bloku, venovanom súčasnej hudbe, zaznela pôsobivá kompozícia *Michalova Madona* od Petra Zagara, príslušníka generácie tzv. postmoderny, ktorý sa v tomto roku dožíva významného životného jubilea. Dielo inšpirované Michelangelovou Madonnou s dieťaťom stavia autor na ostinátnych melo-



M. Skuta trochu netradične v mozartovskom repertoári (foto: A. Ševečková)



Kontrabasista R. Patkoló v sprievode Trnavského komorného orchestra (foto: A. Ševečková)

pre sláčikový orchester je stálicou sláčikového repertoáru. Transformácia hudobnej skladby z klavírnej do orchestrálnej verzie znamená opustenie klavírnej faktúry a prijatie celkom odlišných výrazových prostriedkov popri zachovaní formy a obsahu pôvodiny. V tejto rovine je Grieg skutočne nedoceneným tvorcom, čoho potvrdením bola aj interpretačná výslednica. Svieža vitalita nepolaťujúceho rytmického ostinatu korešpondovala so zrozumiteľnosťou postupne sa odvíjajúcich motívov vychádzajúcich z formového pôdorysu pôvodom barokových častí a navodila prívratu emóciu hravosti a prirodzenej hráčskej bezprostrednosti.

Premiéru skladby *Waltzissimo pre sláčikový orchester* od Mirka Krajčího sprevádzala autorova osobná prítomnosť a krátky, no obohacujúci slovný postreh. Je potešiteľné, že výskyt domácej tvorby „šítej na mieru“ sa stal pevnou súčasťou festivalového programu, nehovoriac o tom, že v kompozičnej súťaži ARCO 2021 skladba získala víťazné ocenenie. Charakter diela je budovaný na bohatom a pestrom základe harmonicko-rytmických štruktúr v intenciách valčíka. Na menších plochách vznikajú priebežné dramatické napätia, ktoré kompozíciu stmievajú v logický celok. Úsilie

Skladba komunikovala silný emocionálny náboj, ktorý sólista vnášal i do ostatných diel sobotného večera. Vo svojom repertoári sa interpret rád vracia k *Balcony Nightingale* pre kontrabas a sláčikový orchester od Angheluša Dinicua a Romana Patkolóa (v úprave Jarkka Riihimäkiho). Skvele v ňom vynikli najmä detailne nuansované tóny rýchlych pasáží. Technická brilantnosť v kombinácii so spoľahlivou orchestrálnou súhrou zanechali v obecenstve strhujúci umelecký dojem. V úpravách úryvkov z Dvořákovy *Rusalky* a Bizetovej *Carmen* sa hráčske majstrovstvo famózneho kontrabasistu opäť len potvrdilo. Druhý festivalový večer (**20. 6.**) otvorila kompozícia amerického autora Samuela Barbera *Adagio for Strings*, ktorú orchester venoval obetiam súčasnej pandémie. Dôstojný orchestrálny prednes pod skúsenými rukami Š. Sedlického prirodzene spojil rovinu hudobného jazyka s existenciálnou výpoveďou, ktorej dominovala pietnosť a rozjímavosť o časoch zasahujúcich hĺbku nášho bytia. Očakávaný sólista, jeden z najvýznamnejších reprezentantov slovenského klavírneho umenia, Miki Skuta, predviedol svoje interpretačné schopnosti v *Koncerte pre klavír a orchester č. 23 A dur KV 488* Wolfganga Amadea Mozara-

dických motívov, ktoré priraduje a rozvíja do inšpiratívnej sonorickej scény. Interpretačne dôležitá je intonačná čistota intervalových súzvukov a disonancií. Na prvé počutie inštrumentálne vrstvené a posluchácky náročnejšie dielo vyznelo v priestore radničného atria farbisto a zaujímavé, parafrázujúc jazykom hudby unikátne sochárske dielo.

Posluchácky vďačnú *Simple Symphony op. 4* Benjamina Brittena zaradil súbor na záver svojho programu. Skvelé dielo vynikajúceho tvorcu je plné bohatej hudobnej symboliky a rôznorodých hudobno-výrazových prostriedkov. Kompozičná ľahkosť je najmarkantnejšia v populárnej časti *Playful Pizzicato* a súbor si ju zvolil i pre záverečný prídavok. Efektne vyvrcholenie poslednej časti symfonie *Froliscome Finale* zas sprevádzala presvedčivosť a energická jednotnosť hry členov Trnavského komorného orchestra. Sprievodnou akciou podujatia bola výstava obrazov združenia umelcov BonArt. Zážitok zo stretnutia s hudobným a výtvarným umením v priestoroch radnice zanechal v mnohých nielen veľa inšpiratívnych impulzov, ale aj pocit vďačnosti za opätovnú možnosť prieniku ľudských ciest.

Lenka ANTALOVÁ

Modrokamenská hudobná slávnosť: Ako z obývačky

Atmosféra komorných koncertov, azda aj v súvislosti s pretrvávajúcou pandemickou situáciou, je poslucháčom a milovníkom dobrej hudby čoraz bližšia a prirodzenejšia. Malebné prostredie hradu v Modrom Kameni definuje takýto potenciál a otvára inšpiratívny priestor pre užší kontakt publika s profesionálnymi hudobníkmi. Projekt jednodňového festivalu, ktorému sa tento rok narodila aj festivalová dvojica v Pustých Úľanoch, je už 6. ročníkom (nebyť pandémie 7. ročníkom) Modrokamenskej hudobnej slávnosti.

20. júna sa o 17.00 rozozvučal krásny priestor Veľkej paloty v Barokovom kaštieli zvukom sólového cimbalu. Hlavným protagonistom prvého festivalového koncertu bol náš popredný multižánrový hudobník pochádzajúci z Moldavska **Marcel Comendant**, ktorý podal skutočne mimoriadny artistický výkon. Sólový recitál pozostával najmä z transkripcií pôvodných diel. Niektoré z nich realizoval samotný interpret práve pre účely tohto koncertu. Odznali diela V. Vilinciua, I. Albéniza, P. I. Čajkovského, N. Paganiniho, Ch. Coreu, H. Wieniawského, F. Liszta a T. Iordacheho. Počas vystúpenia sólista priblížil veľmi sympatickým krátkym komentárom dôvod vzniku transkripcií i nevyhnutnosť oktavových a iných, často náročných úprav. Toto ústretové gesto voči publiku však nebolo jediné. Tradíciu festivalu sa stáva aj spoluúčinkovanie žiakov okolitých ZUŠ. Tentoraz si s Marcelom Comendantom ako hosť zahral žiak ZUŠ Veľký Krtíš **Michal Bartko**. V ich interpretácii sme si vypočuli *Libertango* od A. Piazzollu. Interpret európskeho formátu neostal svojmu menu nič dlžný. Comendantova hra oplývala kultivovaným tónom, precíznou dynamikou a jasnou predstavou o výstavbe diela. Koncentrovaná hra, prirodzená muzikalita a zároveň civilný prejav hudobníka si získali publikum a ponúkli skutočne hlboký umelecký zážitok.

Druhý koncert svojou atmosférou zmenil farebnosť i zvukovosť priestoru Paloty. Prirodzenú zvedavosť vzbudzovala nielen téma „Piesne inak“, ale aj hudobná (ozvučená) formácia v zložení: **Juraj Adamuščin** – spev, **Bibiána Bieniková** – klarinet, **Ladislav Fančovič** – altový saxofón a **Peter Zagar** – elektrický klavír. V dramaturgii koncertu sa ocitol klasický romantický piesňový repertoár – A. Dvořák,

sah z klasiky prerozprávanej aktuálnou rečou. Očarujúco pôsobili krásne pianá hlbokého klarinetu a saxofónu, ale aj iné farebné „bieločierne“ kombinácie. Výborní muzikanti spolu so spevákom J. Adamuščinom, ktorého špecifický vokálny prejav taktiež prispel k interpretačnému posunu piesní, svojou hrou tieňovali a dotvárili zvláštne smutnú atmosféru večera. Súčasťou dramaturgie boli aj dve inštrumentálne



P. Zagar, J. Adamuščin, B. Bieniková a L. Fančovič v Palote kaštieľa na Hrade Modrý Kameň (foto: J. Filíp)

F. Schubert, R. Schumann, J. Brahms, G. Fauré, M. de Falla, M. Ravel, v inštrumentácii P. Zagara na objednávku organizátora podujatia, o. z. ORGANYZÁCIA, zahalený do nového farebného šatu. P. Zagar zaostriť svoju inštrumentálnu optiku na nostalgicko-melancholický tonus, ktorý abstrahoval z pôvodného klavírneho sprievodu piesní do dychových nástrojov a elektrického klavíra. Toto kúzlenie, pôsobivo jemné a citlivé, podčiarklo už spomínanú nostalgickú snivosť a vytvorilo zaujímavý pre-

intermezá saxofónu a klavíra, ktoré prerušili jednoliaty nostalgický tón, rozvibrovali statický obraz a vytvorili farebný akcent. Modrokamenská slávnosť je lokálnym festivalom priateľským k publiku, s ambíciou priniesť mu umenie čo najbližšie (akoby do obývačky s pohárom dobrého vína), zrozumiteľným spôsobom. Zároveň ponúka odvážnu aktuálnu dramaturgiu, presahujúcu tento „pohodlný“ rámeček.

Katarína KOREŇOVÁ

Za Ruženou Bacigálovou (1925–2021)

Ako študentka hudobnej vedy som v roku 1969 cez redaktora Igora Vajdu dostala možnosť externe pracovať v redakcii časopisu Slovenská hudba. Redakcia sa nachádzala na Sládkovičovej ulici 11 v priestoroch Zväzu slovenských skladateľov. Večer, keď v redakcii zavládol klud, som čoskoro trávila nemálo času – pracovala som tam na svojej diplomovke a písala som si ju na redakčnom písacom stroji. Povolenie a kľúč som dostala od pani Ruženky Bacigálovej, ktorá na mňa vtedy – a dlhé roky potom – pôsobila ako dobrý anjel. Myslím, že bola zodpovedná za ekonomický úsek inštitúcie a navyše bola i predsedníčkou malej straníckej bunky zväzu skladateľov. Sama veľmi trpela a bola bitá za to, že jeden z jej synov po roku 1968 emigroval do USA. Ale



R. Bacigálová v r. 2015 (foto: archív)

napriek tomu sa snažila tým umelcom, ktorí boli po roku 1971 vyškrtnutí zo Zväzu skladateľov a stratili možnosť existencie, pomôcť. Aspoň tak, že si ich vypočula, že ich prijala v zasadačke zväzu, kde mala v kútiku svoj písací stôl. Viem, že počas takýchto rozhovorov si nedovolil nikto do zasadačky vstúpiť – i keď celú vážnosť situácie som sama vtedy netušila. Pamätám sa na takú

návštevu Mira Bázlika, Ilju Zelenku, ale i Hansiho Albrechta. Ruženka Bacigálová bola prajným človekom a bola tiež tou, ktorá držala ochrannú ruku nad kolegami, keď to bolo – jedno, z akého dôvodu – potrebné. Najmä kolega a skladateľ Alfréd Zemanovský jej bol zviazaný vďakou. Svojím ženským šarmom dokázala pomôcť nejednej problematickej situácii. S Ruženkou Bacigálovou som ostala v príležitostnom styku aj po odchode z Bratislavy v roku 1981. Naposledy sme sa stretli v roku 2015 v jednom z bratislavských hotelov. Ruženka priniesla album fotografií, medzi ktorými sa nachádzali aj fotky z niekdajšej slávnej zlatej svadby slovenských klaviristov, manželov Macudzinských. O nich a o iných umelcoch vedela veľa porozprávať. Ruženka Bacigálová zomrela v Bratislave 18. júla vo veku nedožitých 96 rokov. Správa o jej úmrtí zaboľela.

Agata SCHINDLER

Zuzana Mojžišová a Solamente naturali na pódiu svetovej hudby

V online priestore v júni prebiehajúci World Music Festival Bratislava ponúkol koncerty 11 zoskupení zo Slovenska, z Gruzínska, Arménska, Nórska, Indonézie a z Južnej Kórey. Dvojkoncert Zuzany Mojžišovej a Solamente naturali (10. 6.) si bolo možné vychutnať aj osobne v Slovenskom rozhlase. A stálo to za to.

Speváčka **Zuzana Mojžišová** – poslucháčom Rádia Devín známa aj pod menom Zuzana Adamkovičová – začínala na prelome tisícročí priekopnícky kliesniť cestičku úpravám slovenskej ľudovej hudby v priestore pop-music. Ak sa niekto pousmial nad priamočiarejšími poprockovými verziami prvých dvoch albumov „Jej družiny“, spolupráca s Oskarom Rózsom priniesla tretiemu albumu v r. 2004 – už len pod jej menom – 2 zásahy na vtedy prestížnej cene Aurel a naznačila, že sa speváčka, autorka, absolventka hudobnej vedy i rozhlasová redaktorka a moderátorka nebojí vydať ambicióznou cestou. Medzitým sa svetom preliala vlna world music a aj u nás prehlušila írečité debaty o tom, či možno siahnuť na dobre konzervovaný odkaz predkov.

Zuzana sa na scénu vrátila pred dvomi rokmi po 15-ročnej pauze, ktorá nastala z osobných i pracovných dôvodov. Ti, čo za ňou medzitým smútili, pochopili, že na dobré sa oplatí čakať. Album *Puščana*, zrodený opäť v partnerstve s Oskarom Rózsom, je záznamom nielen veľkého skoku v hudobnom vývoji Mojžišovej, ale aj zásadným titulom na slovenskej scéne world music či žánrových crossoverov. *Puščana* je v podstate jazzový album so žánrovým presahom, aj vďaka nosnému materiálu z oblasti ľudovej hudby veľmi komunikatívnym. Piesne sú už autonómnymi kompozíciami, kde je síce ľudový materiál vo vokálnych partoch presne citovaný, no v skladbách funguje ako hlavný, no nie jediný stavebný materiál. Oproti predchádzajúcim albumom sa zmenili proporcie v prospech inštrumentálnych úsekov, v ktorých sa pracuje s ľudovým originálom ako s inšpiráciou, často sa objavujú nezávislé inštrumentálne témy, nehovoriac o improvizáciách prítomných hudobníkov. Luxusné obsadenie – personálne i čo do inštrumentácie (A. Šeban, O. Rózsa, M. Valihora, S. Palúch, O. Török, M. Comendant, M. Skuta, R. Andris) – poskytuje skutočný posluchácky zážitok, azda najexkluzívnejším komponentom je trúbka Oskara Töröka.

Aj preto vyvolávala pozvánka na koncertnú podobu albumu vo výrazne zredukovanej zostave, bez trúbky, otázky, či predsa len nepôjde o trochu menej muziky. Nestalo sa. Kvarteto Zuzana Mojžišová, **Miki Skuta** (klavír), **Stanislav Palúch** (husle, mandolína) a **Rastislav Andris** (ľudové dychové nástroje) prišlo s dokonalým komorným konceptom plnohodnotnej koncertnej alternatívy, ktorá tej štúdiovej dokáže presvedčivo konkurovať. Oproti zvukovo opulentnej nahrávke sa hudba

Puščane na rozhlasovom pódiu prečírila, poslucháč mal možnosť lepšie si vychutnať individuálny vklad výnimočnej inštrumentálnej trojice. V tejto koncertnej verzii ustúpil jazzový idióm žánrovo neutrálnejšiemu komornému konceptu, tentoraz plne pod autorskoo-aranžérskym vedením Zuzany Mojžišovej. Zaznela asi polovica zo štúdiového repertoáru. Zatiaľčo v inštrumentácii CD skvostne dominujúca „chladná“ trúbka O. Töröka akoby ponúkala od ľudového materiálu istý odstup – a tejto estetike nemožno uprieť príťažlivosť –, komprimovaná koncertná verzia aranžmánu zase poslucháča doslova vtahovala dovnútra materiálu a Mojžišovej konceptu. Ťažko si to bolo vopred predstaviť, ale tejto verzii akoby zrazu nechýbali bicie a dokonca ani tá nád-



R. Andris, Z. Mojžišová, S. Palúch a M. Skuta v Slovenskom rozhlase (foto: archív)

herná trúbka z nahrávky. Pekne to bolo počuť napr. v skladbe *Mariška*, kde pôvodne trubkovú tému skvostne transformoval do husľového média Stanislav Palúch, mimochodom počas celého koncertu ohurujúci v oboch charakteristických polohách – dych vyrazajúcich virtuózných a harmonicky i rytmicky komplikovaných improvizáciách, ale aj krásne frázovaných pomalých témach. Rovnakým zážitkom však bol aj vynikajúci, inteligenciou a vkusom oplývajúci Miki Skuta za klavírom i Rastislav Andris, virtuózne a znalecky obsluhujúci celý kontingent ľudových nástrojov od fujary cez píšťalky až po drumblu. Kúzlo sa podarilo – špičkoví inštrumentalisti stihli zažiarieť, no zároveň nezatienili frontmanku projektu. Spevácky prejav Mojžišovej naživo príjemne prekvapil zrelosťou výrazu, plasticnosťou prejavu a ukázal, že za roky „pauzova-

nia“ sa dokázala posunúť nielen ako autorka ale aj ako interpretka, ktorej poslucháč verí každý tón, slovo i gesto. K dokonalosti zážitku z nadštandardnej koncertnej produkcie zásadne prispel aj mimoriadne vydarený zvukový mix v sále.

Asi niet lepšieho výberu z klasiky pre slovenský festival world music, ako je program *Musica globus* súboru **Solamente naturali**, ktorý prišiel na rad v druhej polovici večera. Dnes už ikonický projekt barokového ansámblu, hemžiaceho sa hudobníkmi s multižánrovými skúsenosťami, ale najmä vedeného fenomenálnym **Milošom Valentom**. *Musica globus* je jeho fikciou, kúzelnou manipuláciou s časom v hudobnej histórii a vnímaním štýlu. Telemannove umelé skladby, inšpirované ľudovou hudbou strednej a východnej Európy z *Rostockej zbierky*, sa miešajú s tancami so slovenských zbierok z 18. storočia (A. Szirmay-Keczerovej, z Lubeníka, z Uhrovcu, z Trenčína...), kde je zápis hudobného priebehu taký skicovitý, že Valentovi poskytuje dostatok priestoru pre vlastný aranžérsky rozlet, improvizáciu a využitie inštrumentálnych techník z oblasti ľudovej hudby. Vysoké a nízke splyvá v programe, ktorý sa rúti v hypnoti-

zujúcom tempe po Európe, s odbočkou na Britských ostrovoch a plavbou dokonca až do zámoria. Valent si kladie otázku, ako mohla znieť tanečná hudba, zachytená v dobových zbierkach len v obrysoch, často s príspevom ľudových hudobníkov a fantáziu napája historickými svedectvami o fascinácii školených skladateľov ľudovou hudbou a jej

interpretmi. K tomu všetkému pristupuje, samozrejme, vedomie, že akúkoľvek hudbu hráme tu a teraz. Popri Valentovi je ďalšou ústrednou postavou produkcie multiinštrumentalista – cimbalista a hráč na zobcovej flaute **Jan Rokyta**, tiež so špičkovým interpretačným backgroundom, tradičným i historickým. Hudba má spád, hudobníci hrajú i spievajú s priam až rockovým drahom: je to skutočná „dobová“ world music naprieč krajinami i štýlmi, dobre otestovaná na klasických pódioch, ale aj na festivale Pohoda a teraz aj na tom azda najpríhodnejšom fóre. Bol to výnimočný večer, ktorý svojou úrovňou, žiaľ, pripomenul aj to, že prebytok mnohých iných hudobných akcií v čase pandemického uvoľnenia nedokáže vždy generovať očakávanú kvalitu.

Andrea SEREČINOVÁ



(foto: archív)

Nuno Figueiredo skladateľ

■ Hudbu si študoval v portugalskom Aveire, aké sú tvoje spomienky na tamojšiu výučbu?

V Aveire som študoval najskôr na konzervatóriu, potom na univerzite. Na konzervatóriu sme sa venovali širokému záberu od polyfónnej hudby 13. storočia až po tvorbu Pierra Bouleza. Prednášalo sa však aj o elektronickej a elektroakustickej hudbe. Konzervatoriálne štúdiá mi tak dali vynikajúce základy pre ďalšie štúdium kompozície. Prírodzene som hľadal univerzitu, ktorá by mi poskytla tie najlepšie podmienky. Ako skladateľ som chcel držať krok s progresívnymi trendmi a nemalo pre mňa zmysel študovať skladbu bez využitia elektronickej či elektroakustickej hudby a bez štúdia počítačového programovania. A práve univerzita v Aveire má vynikajúci medzinárodný profil. Vyučujú tam ľudia, ktorí študovali v najdôležitejších metropolách hudby na svete. Napríklad aj jeden z najoceňovanejších skladateľov elektroakustickej hudby – João Pedro Oliveira.

■ Iné dôležité skladateľské vplyvy, inšpirácie?

Okrem štúdií v Aveire mali a majú na moju hudbu vplyv Schönberg, Webern, Nono, Gri-

sey, Berio, Ligeti, Boulez, Nunes, Stockhausen, Sciarrino, Furrer alebo Fedele. Sú to géniovia, ktorí hudbe a svetu priniesli nové prístupy, novú estetiku, a teda aj nové paradigmy.

■ Aké životné cesty ťa priviedli na Slovensko?

V roku 2011 som stretol svoju partnerku Petru Bachratú, ktorá prednášala na univerzite v Aveire. O možnosti žiť na Slovensku sme hovorili niekoľkokrát, nemyslel som si však, že by sa tento nápad stal realitou. Život v Portugalsku sa mi páčil a Slovensko bola pre mňa úplne cudzia krajina s iným jazykom a zvykmi. Petra však otehotnela a ja som si povedal, že by som mal zariskovať. Dnes mám Slovensko, jeho jazyk, ľudí a jedlo rád. Dokonca sa ako Slovak už aj cítim.

■ Vnímaš rozdiely v pozícií súčasnej komponovanej hudby na Slovensku a v Portugalsku?

V Portugalsku je viac ansámblov, ale aj koncertov zameraných na súčasnú hudbu. Za posledných 15 rokov sa množstvo portugalských škôl zameralo na hudbu 20. a 21. storočia, ako aj na tvorbu portugalských skladateľov. Portugalsko má však dvakrát viac obyvateľov ako Slovensko.

Na Slovensku si zas vážim Rajec-kú hudobnú jar, čo je medzinárodná súťaž v interpretácii diel skomponovaných slovenskými skladateľmi pre deti. Výnimočný je aj Quasars Ensemble, ktorý je podľa mňa na rovnakej úrovni ako celosvetovo najuznávanejšie súbory. Súčasná hudba by však na Slovensku mohla dostať ešte väčší priestor. Toto leto publikujem štúdiu o povinnom repertoári prijímacích skúšok na štúdium orchestrálnych nástrojov, kompozície a dirigovania na 12 vysokých školách z celého sveta (okrem Afriky). Výsledky naznačujú, že cca 90 percent tejto hudby pochádza zo 17.–19. storočia. Takže pre súčasnú hudbu je potrebné vykonať ešte veľa práce, a to v celosvetovom meradle...

■ Čo prezradíš o svojej skladateľskej profilácii?

Keď som s hudobnou kompozíciou začínal, bol som akoby stratený v hudobnom labyrinte. Spočiatku som sa snažil svojej hudbe prispôbiť klasické modely. Od roku 2010 som však, po istých skúsenostiach, od týchto modelov upustil. Ovplyvnili ma knihy *Sonata Forms* od Charlesa Rosena a *Haydn The Innovator* od Davida Younga. V tom istom čase ma tiež zaujal surrealizmus. Veľmi ma zasiahol film *Andalúzsky pes* od Luisa Buñuela, ktorý vznikol v spolupráci so Salvadorom Dalím. Film mal presne takú formu, akú som hľadal pre svoju hudbu. Je tam množstvo tém, ktoré spája jeden naratív. Dnes pracujem s rovnakým princípom vo svojej hudbe a pokiaľ ide o hudobné modely, vyvinul som si vlastný systém. Metaforicky povedané, je to ako keď je oceán pre morskú pannu malý a z tohto dôvodu musí byť aj človekom, aj rybou. V prenesenom zmysle slova je pre mňa práve elektronika tým rozšírením mora i pevniny. Rozširuje možnosti tradičných hudobných nástrojov.

■ V súčasnosti si na doktorskom štúdiu skladby na VŠMU. Na čo si sa zamerá?

Z teoretického hľadiska skúmam implementáciu rozšírených hráčskych techník a ich prínosy v interpretácii. Praktickou náplňou je skomponovanie štyroch diel pre rôznorodé

ansámble a jedno orchestrálne dielo. Za školiteľa som si vybral umeleckého vedúceho Quasars Ensemble Ivana Buffu, ktorý má so súčasnou hudbou ohromné skúsenosti.

■ Si tvorivo aktívny aj na poli didaktickej hudby...

Keď porovnám svoju didaktickú a umeleckú hudbu, cítim sa ako schizofrenik. Ak by si tieto rozlične zamerané diela analyzoval, asi by neprišiel na to, že ich skomponoval ten istý skladateľ. Ako učiteľ sa cítim zodpovedný za didaktiku a na ZUŠ Pála Kadosu v Leviciach neustále prinášam nové možnosti hudobnej didaktiky. Vedenie školy túto prácu veľmi podporuje. Za posledné roky som tiež publikoval päť didakticky profilovaných kníh. Štyri z nich s názvom *It is time for music* prinášajú komornú hudbu pre flexibilné nástrojové obsadenia. Ďalšia, *Hudba hrou*, je didaktická publikácia pozostávajúca z krátkych skladieb určených pre individuálnu alebo celotriednu výučbu žiakov od 5 rokov. Tieto knihy už získali medzinárodný ohlas a v hudobnej výučbe sa uplatnili vo Fínsku, v Nemecku, Rakúsku, Španielsku, Portugalsku, ale aj na Slovensku.

■ Prezradíš niečo o svojich ambíciách do budúcnosti?

Jedným z mojich cieľov je založenie rezidenčného súboru mesta Levice. V oblasti didaktiky hudby by som chcel pracovať v akademickom prostredí so zameraním na kurikulárnu oblasť. Zaujímam sa výučba kompozície, hudobných softvérov, programovanie hudby či implementácia elektronickej hudby vo vzdelávaní. ✕

Nuno Figueiredo (Portugalsko) vyštudoval hru na trúbke na Konzervatóriu Calouste Gulbenkian v Aveire a hudobnú kompozíciu (magisterský titul) na Universidade de Aveiro. Vyhral niekoľko skladateľských súťaží a v tomto období sa zúčastnil aj na niekoľkých majstrovských kurzoch a workshopoch u Emmanuela Nunesa, Pétera Eötvösa, Kaiji Saariahovej či Beata Furrera. Od r. 2014 žije a pedagogicky pôsobí v Leviciach.

Pripravil **Ondrej VESELY**

Veľký umelec plný človečiny

Milan Novák (1927–2021)

Musíte mi prepáčiť, ale po šesťdesiatich rokoch priateľstva s osobnosťou tak plnou života, ako bol Milan Novák, nejde mi do pera, ani do počítača napísať obligátny nekrológ „Za...“, nie, nejde. Pošlem mu radšej zopár spomienok...

Bol september roku 1963 a spolu s ďalšou skupinou čerstvých absolventov konzervatórií a Vysokej školy múzických umení som stál v pozore na mieste, ktoré je podľa GPS dnes átriom obrátenej pyramídy Slovenského rozhlasu. Vtedy to bolo nádvorie štvorcovej dvojpodlažnej budovy bývalého kláštora, ktorá bola sídlom Vojenského umeleckého súboru (VUS), inštitúcie, ktorá v istom období vošla do dejín slovenského (hlavne hudobného) umenia. Stáli sme tam, jesenné slnko sa páslo na našich pohúžvaných pracovných uniformách a bagančiach (tzv. vy-

mohli v umeleckom poslaní pokračovať. Už počas vojenskej prezenčnej služby (tak sa to menovalo) začal náš priateľský vzťah. Milan bol človek, s ktorým priateľstvo prichádzalo akoby samo od seba. Bol skoro vždy dobre naladený, tešil ho život, rodina a – hudba. Možno dokonca v opačnom poradí. Vo vzťahu k nej mi pripomínal to, čo som čítal o Mozartovi a počul v jeho hudbe. Bez pokusu o prirovnávanie s géniom klasiky, pre Milana hudba a jej tvorba bola doslova mozartovsky ľahká a prirodzená. Bol som svedkom oka-

a hudba spolu s rodinou a priateľmi ho preniesla cez všetky príkoria.

Pretože často cestujem do Tatier, vždy som Milana v Poprade navštevoval a tešili sme sa spolu z hudby a rozprávania o nej. Naproti sedačke bol televízor, na ktorom večne bežal hudobný program (Mezzo) a Milan bol o diani v slovenskej i svetovej hudbe stále dobre informovaný. Rozprávali sme o svetových orchestroch i dirigentoch, neraz sme pokritizovali príliš moderné pokusy o inscenáciu klasických operných titulov a pritom sme popili nejeden kališok brandy domácej proveniencie (nesmiem uviesť značku, to by bola reklama), ktorej dával prednosť aj pred francúzskymi koňakmi. Bolo to asi pred rokom, keď ten nápoj prestával Milanovi chutiť a obával som sa, že to nie je dobré znamenie. Žiaľ, oprávnene. Tri týždne pred jeho smrťou som bol uňho naposledy a akoby sa mi strácal pred očami. Už žiadny kališok, ale myslieť bezchybná.



M. Novák (foto: M. Jurkovič)



S dcérou Kristínou (foto: M. Jurkovič)

chádzkové uniformy a hnedé poltopánky sme smeli nosiť iba na vystúpeniach) a mlčky sme znášali blikanie nositeľov vojenskej moci, ktorým dobre padlo ukončiť sa na bezmocných „inteligentoch“. Verím, že v dnešnej profesionálnej armáde napriek povinnej disciplíne už vládnu iné pomery, ale v období socializmu, keď sa diktatúra proletariátu snúbila s tou vojenskou, bolo nám ťažko.

Rozjasnili sa nám tváre, keď sa na nádvorie vrátila naleštená limuzína (Volga, čo iné) a z nej vystúpil v nažehlenej uniforme elegantný plukovník, umelecký šéf VUSu Milan Novák. Vedeli sme, že práve on je zárukou toho, že naše dlhoročné úporné cvičenie na nástrojoch nie je odsúdené na zánik pri kopaní zákopov a iných armádnych povinnostiach. Dva roky takejto služby a bol by koniec. Plukovník Novák, skvelý umelec, skladateľ, dirigent a klavirista, ktorý bol v ustavičnom spore s takzvaným vojenským velením VUSu, nás často zachraňoval pred zelenou šikanou a vďaka nemu sme po 24 mesiacoch trápenia

mihov, keď uňho od iskry nápadu po zápis v partitúre uplynuli snád sekundy, či nanajvýš minúty. Bol „homo musicus“ v pravom slova zmysle. Ešte jeden rys jeho povahy mi pripomínal Mozarta: bol večným dieťaťom. Veselý, hravý – a to aj napriek ťažkostiam a tragédiám, ktoré mu život prinášal – a presne ako dieťa sa vedel aj namrziť, keď ho dačo nahnevalo. To však skoro vždy trvalo iba krátko a o chvíľu tu bol opäť Milan, úprimný človek a bonviván.

Užil si výšiny aj pády. Myslím, že práve jeho úprimnosť a neschopnosť obratne sa prešmyknúť cez zákruty času, umožnili tým, ktorí možno tú naleštenú limuzínu a plukovnícke hviezdy ťažšie znášali, odsunúť ho v čase spoločenskej zmeny do ústrania. Lenže hudba nechodí iba do vily s galériou nádherných obrazov Miloša Bazovského (tie som mu vždy závidel), ale aj do skromného dvojizbového bytu v popradskom paneláku a neznie tam o nič slabšie či horšie. Milan tvoril ďalej, bolo až symbolické, že klavír mal vedľa posteľe

V auguste by sa Milan Novák dožil 94 rokov. Vo svojom dlhom živote napísal veľa výbornej hudby v širokom diapazóne štýlov od folklóru až po symfonické diela a vďaka svojim muzikantským súrodencom a potomkom aj skvelé komoriny pre flautu, harfu, violončelo a hoboje. Jeho rozsiahla tvorba hudby pre deti korešponduje so spomínanou vlastnosťou jeho povahy a ak bolo treba, nebál sa v partitúre aj zaswingovať. Národná črta v jeho tvorbe sa snúbi s – povedzme – zrozumiteľnou modernosťou hudby prvej polovice 20. storočia. Bol umelcom, ktorý patril národu. Viac než moderné výboje ho zaujímal, či jeho hudba bude chápaná širokým publikom. Z Milanových úst som nikdy nepočul slová ako humanizmus, humanita. Pritom ňou, ako aj hudbou, prekypoval. Patril medzi zriedkavú skupinu ľudí, ktorí, pokiaľ moja pamäť siaha, nikomu neublížili a nemali nepriateľov. Iba nepravídnikov, tých mal dosť. V tomto smere sme mu ešte veľa dlžní, jeho dielo čaká.

Miloš JURKOVIČ

DIVERTIMENTO

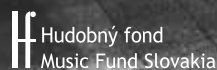
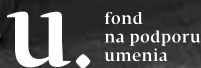
**Nový album
Ivana Šillera a Tomáša Boroša**

Bez priateľstva sa tiež
dá hrať štvorručne
a dokonca vynikajúco.
Ale nie je to taká zábava.



**Objednávajte na
shop.in-music.sk**

Vydanie albumu podporil z verejných zdrojov ako hlavný partner
Fond na podporu umenia. S podporou Hudobného fondu a SOZA.



HAMBURG

Osemdesiat ruží pre Marthu Argerichovú

Jedným z prvých veľkých medzinárodných hudobných festivalov, ktoré sa mohli v Európe zrealizovať po obmedzeniach spôsobených pandemiou, bol júnový Martha Argerich Festival – grandiózna hudobná slávnosť v neobarokovej koncertnej sieni Laeiszhalle v Hamburgu. Po minuloročnej vynútenej prestávke sa medzi 19. a 30. 6. uskutočnil už jeho 3. ročník.

Okrem hlavnej aktérky **Marthy Argerichovej** sa na ňom predstavili viacerí špičkoví i k špičke smerujúci umelci, ktorých 80-ročná klaviristka rôznymi spôsobmi podporuje. Išlo o veľkú umeleckú spoločnosť 60 účinkujúcich, ktorá bola dlhé mesiace umlčaná, ktorá nemohla zdieľať radosť zo svojej profesie s poslucháčmi. V Hamburgu dostali všetci príleži-

do predaja dostali iba pár dní pred začiatkom festivalu. Za prísnych hygienických kontrol sedelo na koncertoch napokon spolu 9500 návštevníkov. V interiéri i počas trvania koncertov boli všetci vybavení rúškami (inak ako na súčasne prebiehajúcich majstrovstvách Európy vo futbale!). Ak za Marthou Argerichovou putovali fanúšikovia už desaťročia po rôznych

nou emocionálnou intenzitou a srdečnou atmosférou. Energiou nabitá osemdesiatnička rozdávala pri klavíri elixír radosti, ktorým infikovala každého okolo seba – umelcov i publikum. Všetkých 12 večerov s ňou a s jej dlhoročnými, preto striebrovlasými priateľmi – majstrami klavíra, huslí, violončela či spevákmi, som strávila ako vďačný konzument technicky perfektne pripraveného streamu. Mám pocit, že som bola vedľa nej, že som dokonca chvíľami zažila viac ako v predposlednom rade obrovskej koncertnej siene. Zvuková a obrazová technika sú zo dňa na deň – aj v „koncertnej sieni“ vlastnej obývačky – kvalitnejšie, dokážu uspokojiť najvyššie nároky na počúvanie, či, lepšie povedané, sledovanie hudby, ako ma raz opravil Roman Berger. Ale recenzovať tieto koncerty, na ktorých sedela za klavirom Martha Argerich a muzicirovala so svojimi priateľmi, mi



A. S. Mutter a M. Maisky s M. Argerichovou (foto: D. Dittus)

tosť stretnúť sa znova s publikom, všetci hrali za neprehnanú, rovnako vysokú gázu. Počas 12 dní odznelo 16 koncertov známych i zriedka hrávaných diel predovšetkým komornej hudobnej literatúry. Do Hamburgu sa tento festival dostal ako pokračovanie dlhoročných letných hudobných stretnutí s výnimočnou klaviristkou Marthou Argerichovou vo švajčiarskom Lugane. Túto nadväznosť možno pripísať šikovnosti Daniela Kühnela, intendanta Hamburgských symfonikov. Nárast počtu infekcií mohol znariť všetky veľkolepé plány. Aj z toho dôvodu bol Argerichovej venovaný festival poistený dvojmo: naplánované boli koncerty naživo a paralelne ich živé prenosy do všetkých kútov sveta. Šťastena podujatiu v Hamburgu priala: vstupenky na koncerty sa

kútoch sveta, teraz sa slávna umelkyňa nachádzala 12 dní na jednom mieste, odkiaľ ju živé prenosy sprítomnili všade tam, kde bol o ňu záujem. V západnom svete je pojmom od roku 1965, keď vyhrala Chopinovú súťaž vo Varšave. K jej pohnutému životu a neobyčajnej kariére v koncertných sieňach na celom svete a v nahrávacích štúdiách patrí aj skutočnosť, že hrať pred verejnosťou sa väčšinou z rôznych dôvodov stránila. Hlavne jej veľká tréma ju ako sólistku urobila vzácnou. V jednej životnej fáze dokonca nepodpisovala pred koncertmi zmluvy, aby z nich mohla bez problémov na poslednú chvíľu vycúvať. Mimoriadne intenzívne dni hudby v Hamburgu (niekedy aj dva koncerty za sebou v jeden deň) sa vyznačovali predovšetkým nevšed-

pripadá prinajmenšom smelé. Bohynja klavíra hrala s ďalšou skvelou garnitúrou: s klaviristom **Danielom Barenboimom**, klaviristkami **Lilyou Zilbersteinovou** a **Mariou João Piresovou**, s violončelistom **Mischom Maiským**, s huslistami **Renaudom Capuçonom** a **Gidonom Kremerom**. Vždy keď sa bezprostredná a fenomenálna Argerich dotkla klavíra, nastalo symbiózou jej rúk, umu a srdca niečo jedinečné, priam mimozemské. V Beethovenovom *Druhom koncerte pre klavír a orchester B dur op. 19* sa v jedinom koncerte festivalu s orchestrom predstavila ako jeho sólistka. Furióznou tretou časťou zaskočila nielen publikum, ale aj **Hamburgských symfonikov** a ich dirigenta **Sylvaina Cambrelinga**. Rada by som bola

zasa svedkom Šostakovičovho *Concertina pre dva klavíry* (Argerich/Zilberstein), perlivého ako šampanské. S veľkým rešpektom sa spätne dívam na priam orchestrálny prúd Mozartovej *Sonáty pre dva klavíry D dur KV 448*, na Bizetovu klavírnú suitu *Jeux d'enfants* zahrnanú s nespútanou hravosťou a na Debussyho *Prélude à l'Après-midi d'un faune* v skladateľovej úprave pre dva klavíry v interpretácii presýtenej všetkými zlievajúcimi sa farbami impresionizmu. Vo všetkých troch dielach ožilo vyše 70 rokov staré priateľstvo Argerichovej a Barenboima. Dve drobnosti Fritza Kreislera pre husle a klavír so sólistom Gidonom Kremerom, *Liebesleid* a *Schön Rosmarin*, povzniesla hlavne Martha Argerich na úroveň klenotu. Beethovenovu *Sonátu pre husle a klavír G dur op. 30/3* hnala zas v tretej časti do závratne rýchleho *Allegro vivace* s viac ako presvedčivým výsledkom. Huslista Renaud Capuçon bol dokonca za neobvykle rýchle tempo vďačný, Beethovenovi neubralo ani na zreteľnosti, ani na noblese. Vystúpenie Argerichovej s huslistkou **Anne-Sophie Mutterovou** vo Franckovej *Husľovej sonáte A dur* bolo nielen premiérou ich spolupráce. Romantickú vášň a temperamentom naplnená interpretácia nechala zatajiť dych. Toto ikonické dielo prehrmelo v ich podaní ako ľúbostná dráma, na povrch sa predrala vášň, ale aj ukrytá hudobná delikatesa huslí a klavíra. Keď si k týmto dvom umelkyniam

prisadol violončelista Mischa Maisky a v ich interpretácii zaznelo *Klavírne trio d mol* Felixa Mendelssohna Bartholdyho, ich spoločné nadšenie pre hudbu s dominujúcim *Scherzom* (aj ako prídavok) nadchlo publikum. Ovácie v sále sa rovnali atmosfére popkoncertu. Robertovi Schumannovi a jeho *Märchenbilder*, štyrom kusom pre violu a klavír op. 113 sa dostalo zvláštnej pocty. Sólistkou bola Argerichovej dcéra **Lyda Chen**. Jej sólový part sa prepletal s klavírnym priam v rozprávkovo čistej intimitě. Súčasťou festivalového programu bola aj ďalšia z troch dcér klavírnej legendy, vyhľadávaná recitátorka **Annie Dutoit**. Na pohovke sedela aj vo zvláštnom programe festivalu, keď veľká dáma klavíra prezrádzala svojej dcére momenty z jej života, o ktorom vie verejnosť veľmi málo. V záverečný večer festivalu sa uskutočnili dva koncerty. Na prvom zaznela náročná Bartókova *Sonáta pre dva klavíry a bicie* v podaní vynikajúcej štvorice v zložení: Martha Argerich a **Nelson Goerner**, klavír, **Alexej Gerassimez** a **Lukas Böhm**, bicie. Martha Argerich sa pri prvom klavíri predstavila ako geniálna komorná hráčka. Bodku za posledným koncertom festivalu dala v podobe osobnej premiéry. Po dlhom čase sa objavila na pódiu ako sólistka koncertu, pre ktorý našťudovala Čajkovského cyklus klavírných skladieb *Ročné obdobia op. 37a*. Hrala pre seba, svet okolo nej akoby

neexistoval, akoby spievala medzi pravou a ľavou rukou piesne lásky. Svoju neskrývanú radosť z hry sprostredkovala všetkým, ktorí ju počúvali. Po poslednom tóne takmer nechápala dôvod vďaky, ako keby jej tie neutíchajúce standing ovation v ten večer, podobne ako počas celého festivalu, boli trápne. Spreádzala ich rozpačitými úsmevmi. Ale moment hlbokého obdivu, ktorý jej pripravili dvaja priatelia po spoločnom muzicírovaní, ostane nepochybne aj pre ňu nezabudnuteľný: v náručí 80-ročnej Marthy Argerichovej sa ocitlo 80 ruží – 40 bielych od Anne-Sophie Mutterovej a 40 červených od Mischu Maiského.

Unikátny festival je minulosťou. Kto si chce klavírne umenie Marthy Argerichovej vychutnať, má rôzne možnosti stretnúť sa s ním. Pri príležitosti významného životného jubilea klaviristky, ktorej umenie je porovnateľné s umením Horowitza, vyšla práve v Deutsche Grammophon kolekcia piatich CD. Sú na nej všetky jej chopinovské nahrávky z rokov 1959 až 2000.

Martha Argerich sa podieľala na festivale v Hamburgu fyzicky a duševne bez zvyšku, aktívne účinkovala počas 11 večerov. Z celkovo plánovaných 12 večerov žiadala o uvoľnenie iba z jedného, potrebovala odpočinok. Prosila o porozumenie. V ten večer sedela medzi publikom. Aj to bola pocta!

Agata SCHINDLER

Významné ocenenie Bavorského ministerstva kultúry pre Pavla Bršlíka

Od jeho debutov v Bavorskej štátnej opere ako Tamino či ako Idamante pri príležitosti znovuoživenia zrekonštruovaného jedinečného rokokového Cuvilliés divadla v Mníchove uplynulo už 15 rokov. Za ten čas si **Pavol Bršlík** na javisku prvej bavorskej opernej scény obohatil svoj repertoár postavami ako Nemorino (*Nápoj lásky*), Gennaro (*Lucrezia Borgia*) po boku Edity Gruberovej a naposledy ako Edgardo (*Lucia di Lammermoor*) v inscenácii s Dianou Damrauovou v titulnej role. Mozartovské party Dona Ottavia a Belmonteho spieva Bršlík na Isare úspešne dodnes. Do priazne publika jedného z najvýznamnejších svetových operných divadiel sa počas viac ako 180 predstavení prespieval ako Hans v nemeckej verzii *Predanej nevesty*, Verdiho Alfredo a Fenton (*Falstaff*), pravidelne i ako Lenskij. Počas tohtoročných Mníchovských operných slávností mu publikum opäť nadšene tleskalo aj ako Narrabothovi (*Salome*) a Macduffovi (Verdiho *Macbeth*). Po letných divadelných prázdninách sa v nasledujúcej divadelnej sezóne predstaví ako Flaming v novej inscenácii Straussovho *Capriccia*. Všetky tieto úspechy mu po jednom z júnových predstavení *Únosu zo serailu* vyniesli významné umelecké ocenenie v podobe titulu „Bavorský komorný

spevák“. Bavorské ministerstvo kultúry (rezort kultúry spadá v Nemecku do kompetencie jednotlivých spolkových krajín, federálne ministerstvo kultúry v Berlíne má len koordi-



Ocenený P. Bršlík na javisku Bavorskej štátnej opery (foto: W. Hösl)

načnú funkciu) ho na odporúčanie Bavorskej štátnej opery udeľuje nepravidelne od r. 1955 operným spevákom a speváčkam za mimoriadne umelecké počiny. Pavol Bršlík je po výnimočnom a predčasne zosnulom Fritzovi Wunderlichovi (1962) najmladším laureátom tohto vyznamenania. Jeho prijatím sa ocitlo v spoločnosti vyše 130 speváckych kolegov

a kolegyň zvučných mien ako napríklad Hans Hotter (1955), Erika Köth (1955), Herta Töpper (1955), Leonie Rysanek (1956), Dietrich Fischer-Dieskau (1959), Lisa della Casa (1963), Astrid Varnay (1963), Birgit Nilsson (1970), Wolfgang Brendel (1976), Júlia Várady (1979), Plácido Domingo (1981), Lucia Popp (1983), Hildegard Behrens (1987), Edita Gruberová (1989), Peter Seiffert (1992), Waltraud Meier (1996), Gabriele

Schnaut (2003), Vessellina Kasarova (2005), Anja Harteros či Diana Damrau (obe 2007).

Naposledy získali toto ocenenie Jonas Kaufmann (2013), Wolfgang Koch (2014), Christian Gerhaher (2015), Anja Kampe (2018) a Alex Esposito (2020).

Zástoj až troch slovenských mien v uvedenom zozname opäť dokazuje vysokú kvalitu slovenskej opernej

školy. Opera je významným slovenským vývozným artiklom, bolo by fajn, keby si tento fakt konečne uvedomila aj slovenská kultúrna exekutíva a neprenehala operu na Slovensku ľubovôli diletantizmu a nehanebnej dramaturgie, ale aj organizačnej nekoncepcnosti. Pavlovi Bršlíkovi srdečne gratulujeme.

Robert BAYER

PRAHA

Vlahé Pražské jaro

Když vedení Mezinárodního hudebního festivalu Pražské jaro představilo v listopadu 2020 nabídku 76. ročníku, lákalo diváky na program s téměř 50 koncerty. Festival měl zahajovat renomovaný ruský dirigent Vladimir Jurowski s Rozhlasovým symfonickým orchestrem Berlín. S ohledem na šíření koronaviru ve světě, muselo však vedení prestižní přehlídky pružně reagovat na situaci, zrušit mnohé plány a na jaře flexibilně nabídnout aktualizovaný program.

Festival se uskutečnil ve dnech 12. 5.–3. 6. s více než dvěma desítkami koncertů, z nichž jen šest mohli diváci navštívit, pouze v omezeném počtu a při dodržení hygienických opatření. Rezidenčním umělcem se letos stal podle dlouhodobých plánů významný německý klarinetista a skladatel Jörg Widmann. Vybraná vystoupení mohli zájemci poslouchat na ČT art nebo v ČRO. Všechny koncerty byly streamovány a zdarma jsou po dobu jednoho roku k dispozici na webu festival.cz.

Úspěšná realizace mezinárodní hudební soutěže

„Považuji za důležité, že i za těchto ztížených podmínek byl zachován mezinárodní rozměr festivalu,“ vyjádřil se ředitel Pražského jara Roman Bělou. Navzdory komplikovaným podmínkám se podařilo pořadatelům uskutečnit 72. ročník MHS Pražské jaro v oborech smyčcové kvarteto a klavír. Novinkou v semifinále byla komorní hra. Ve Dvořákově síni Rudolfiny zvítězil 13. 5. po usnesení poroty v čele s violoncellistou Michalem Kaňkou korejský soubor **Arete String Quartet**. Následující den se stal vítězem korejský klavírista **Dongha Lee**, jehož soutěži předsedal skvělý americký klavírista Garrick Ohlsson, který vystoupil i na sólovém recitálu a vedl masterclass.

Rezidence Jörga Widmanna

Dramaturg festivalu Josef Třeštík projevil radost, že se podařilo zrealizovat Widmannovu rezidenci v plném plánovaném rozsahu. Jednalo se o koncerty se souborem **Schumann Quartett**, recitál s klavíristou **Dennisem Kožuchinem** a provedení *Koncertu pro klarinet a orchestr A dur KV 622* W. A. Mozarta s **PKF – Prague Philharmonia** řízené jejím francouzským šéfdirigentem a hudebním ředitelem **Emmanuelem Villaumem**. Svůj český debut obohatil umělec o masterclass. Kombinace jeho tvorby s díly klasiků byla pozoruhodná nejen stylově, ale i z pohledu historismu. V interpretaci Mozartova koncertu ve Dvořákově síni Rudolfiny podal J. Widmann velmi dobrý výkon s menší škálou dynamiky a barev, značně expresivní a temperamentní.

Aktuální dramaturgie s respektem k tradici

Dramaturgie připravila po dohodě s vedením festivalu a interprety atraktivní a poučný

program více žánrů s respektem k tradici a s ohledem na hudební jubilea. Po nutné změně hostů slavnostního zahájení, přijal exkluzivní nabídku k interpretaci *Mé vlasti* Bedřicha Smetany soubor **Collegium 1704**. Jeho umělecký vedoucí a dirigent



M. Lejava (foto: I. Malý)

Václav Luks musel těleso rozšířit o další hráče, přičemž jeho snahou bylo připomenout s použitím době odpovídajících nástrojů autentický zvuk i styl premiéry kompletního díla (1882). Diváci ve Smetanově síni Obecního domu dodali večeru radostnou atmosféru. Dirigent přistoupil k cyklu symfonických básní s historickou poučeností, ale jeho pojetí postrádalo silný tah a vnitřní gradaci. Úsilí o autentický zvuk bylo počinem hodným pozornosti i významu v kontextu historického uvádění díla na festivalu. Z interpretů staré hudby se na festivalu prezentovaly renomované soubory **Huelgas Ensemble**, **Cappella Mariana** a **Constantinople**. V tradiční dramaturgické linii pokračoval i Debut Pražského jara, opět ve Smetanově síni a tentokrát s nadaným dirigentem **Františkem Mackem**, jenž přiměl **Symfonický orchestr Českého rozhlasu** k působivému výkonu děl W. Lutosławského, R. Schumanna, J. Sibelia a A. Dvořáka. Jeho výjimečný večer obohatil sólový špičkový německo-kanadský violoncellista **Johannes Moser**. Tradiční závěr s Beethovenovým dílem patřil **České filharmonii** vedené britským dirigentem **Markem Wigglesworthem** ve Smetanově síni Obecního domu. Program s díly G. Mah-

lera a B. Brittena s výjimečným tenoristou **Petrem Nekorancem** završila *Symfonie č. 6 F dur op. 68 „Pastorální“* s pěknou paletou barev. Večer se nestal vrcholnou událostí festivalu, ale do slavnostní atmosféry s diváky vnesl víru v pozitivní poselství hudby a naději do budoucnosti.

Hold hudbě Igora Stravinského

„Posluchačům jsme nabídli i Stravinského méně často uváděná díla, jako právě balet *Hra v karty*, nebo velmi různorodou, nápaditou a současně hravou komorní hudbu ve skvělé interpretaci **PKF – Prague Philharmonia** a dirigenta **Mariána Lejava**,“ ohlédl se za festivalem Josef Třeštík. V připomínce 50. výročí od úmrtí velikána hudby 20. století Igora Stravinského (1882–1971) nadchl 23. 5. v Koncertním sále Pražské konzervatoře slovenský dirigent **Marián Lejava** orchestrální hráče **PKF – Prague Philharmonia** k radostnému provedení osmi děl skladatele. Díla zazněla precizně a s citlivým vystižením charakteru. Výborně koncipovaný program obohatila jiskřivá proměnlivost nálad. Na festivalu zazářil i mladý debutant ze Slovenska, houslista **Dalibor Karvay**. Ve Smetanově síni Obecního domu 20. 5. přednesl *Introdukcii a Rondo capriccioso*, op. 28 Camilla Saint-Saënsa. Jeho výkon byl procítěný, plný lyriky i efektních kontrastů s ostrými akcenty v dramatických pasá-

žích. Rumunsko-rakouský dirigent **Ion Marin** debutoval na festivalu se **Symfonickým orchestrem hl. m. Prahy FOK** uspokojivě.

Soudobá hudba v jazzu i klasice

V Centru moderního umění DOX+ se konal gratulační koncert k 75. narozeninám skladatele a klávesisty Martina Kratochvíla, vůdčí osobnosti českého jazzu a jazz-rocku, který exceloval 22. 5. i ve formaci **Jazz Q**. V české premiéře zazněla o pět dní později ve Smetanově síni *Symfonie č. 12 „Lodger“* Philipa Glasse v úspěšném provedení **Filharmonie Brno** vedené jejím americkým šéfdirigentem **Dennisem Russellem Daviesem**. Vedení festivalu přizvalo ke koncertům bohužel více průměrných moderátorů, z nichž zejména tři herci byli v klasické hudbě laici a jejich vedení rozhovorů vrhlo neblahý stín na pražskojarní sny o vysokém standardu. Koncerty, na kterých vystoupily **SOČR** s dirigentem **Ilanem Volkovem** a klavíristou **Janem Bartošem**, **Pražákovo kvarteto**, **Kalabis Quintet**, **Marta Kloučková Quartet** a **Český filharmonický sbor Brno** přispěly k úspěšnému renomé festivalu.

Markéta JÚZOVÁ

Prvý pokus o návrat

Brány opernej sály SND sa ku koncu divadelnej sezóny otvorili konečne aj pre publikum. Vedenie súboru vybralo pre toto prvé stretnutie populárneho, takmer osem rokov starého *Rigoletta* s atraktívnym obsadením. Hudobné naštudovanie niekdajšieho šéfdirigenta Friedricha Haidera, na rozdiel od réžie Martina Schülera, bolo svojho času prijaté kladne.

Režisér inscenoval dôsledne v línii brutálneho naturalizmu, po dýke, korde a pištoli chýbal na javisku s narastajúcim počtom mŕtvych azda už len guľomet. Ba v jednom momente som sa obával, že gróf Ceprano oháňajúci sa nožom zasiahne aj predstaviteľa hlavnej postavy a predstavenie sa predčasne

počkať na nového Petra Dvorského. Soľou predstavenia boli hlavne traja hostia. O **Mariane Sajkovej**, ktorá návratom k pôvodnému priezvisku evokujúcemu (bez prechyľovania) japonský pôvod, by nebohý Ladislav Čavojský asi napísal, že bola z iného sveta. Toto tvrdenie však netreba vzťahovať

rých mohol uplatniť dlho držané hlboké tóny. Herecky bol jeho bandita takmer sympatickou postavou, ktorá nevraždí z pôžitku zabíjať, ako to vyznievalo u dvoranov, ale z donútenia profesie. Na vysokej kvalite predstavenia tohto *Rigoletta* má však hlavnú zásluhu predstaviteľ titulnej postavy.

Postavu šaša kreovali jej interpreti ako pôvodne hrbáča, no neskôr (v SND počnúc kubánskym barytonistom Santanom začiatkom 70. rokov) k tomu pridávali aj krívanie. Aj Rigoletto **Dalibora Jenisa** bol telesne kalikou, ale hlasovo ozajstným kráľom. Mal tiež šťastie, že bratislavskí dirigenti rešpektovali interpretačnú tradíciu (na rozdiel napr. od Riccarda Mutiho či od parížskej Savaryho

inscenácie) a umožnili mu „predať“ jeho najväčšiu devízu – nepísanú, no impozantne zvládnutú vysokú polohu. Jeho hlas však znel farebne a výrazovo bohato aj v strednej polohe a celkovo uchopil part jednoznačne dramaticky. Pritom v duete *Ah, veglia, o donna* demonštroval, že mu nerobí problém ani lyrické, citovo zúčastnené spievanie, čo o trochu menej uplatnil aj v ďalšom duete s Gildou (*Piangi, fanciulla*). Krásne znel jeho hlas v niekoľkokrát opakovanej fráze *Quel vecchio maledivami*, kde ukázal, že aj perlivý dramatický tón môže znieť mätko a pružne. Jednoznačnými vrcholmi jeho kreácie bol však monológ



M. Sajko ako Gilda, D. Jenis ako Rigoletto (foto: J. Žilincár)

ukončí. Zvlčilosť kniežacieho dvora mocných sa dá ukázať aj inak, tak ako to demonštrovala vydarená inscenácia Mariána Chudovského z r. 1987, ktorou SND vkročilo do modernejšie chápanej opernej réžie.

Našťastie, kvalitné hudobné naštudovanie dokáže v opere uspokojiť aj napriek nevydarenej inscenácii. **Martin Leginus** v podstate zachoval pôvodnú Haiderovu koncepciu založenú na rýchlych tempách, no ozvláštnil ju väčšími tempovými kontrastmi (duet *Addio, addio...*). Azda si len mohol viac uvedomiť, že z troch protagonistov disponujú dvaja lyrickejšími hlasmi, ťažšie sa nesúcimi ponad orchester.

Z domácich sólistov treba spomenúť **Ludovíta Ludhu** ako Vojvodu. Spevák má zmysel pre verdiovskú frázu, no jeho mankom je menšia, a teda ťažšie dynamicky diferencovateľná rezonancia tónu. Azda najlepšie sa mu darilo v duete *È il sol dell'anima*. Na tenorové výšky v trojčiarkovej oktáve si však budeme musieť

ani tak na herecký, ako skôr na spevácky výkon. Jej Gilda nebola naivnou sklenenou bábikou, ale milujúcou dievčinou, hoci uveriteľnosť takejto koncepcie pokazil režisér aranžmánom vojvodovej cabaletty, pri ktorej sa k nej tenorista správal ako k prostitútke. Sajko (predtým Hochelová) nás pred časom očarila svojou Desdemonou v banskobystrickom Rossiniho *Otellovi*. Jej debut v SND sa vydaril len čiastočne. Pri interpretácii väčšiny sopranového partu vznikol dojem, že šetrí sily, takže priveľmi éterickou bola aj tam, kde by sme očakávali plnší tón. Napríklad v záverečnej časti kvarteta preberá od tenora „hlavné slovo“ práve soprán, čo sa jej celkom nepodarilo. Koloratúry však vyťukávala pomerne čisto a rozhodne je perspektívnou speváčkou. **Štefan Kocán** potvrdil svoje kvality, veď postavu Sparafucileho má dobre zažitú z veľkých svetových javísk. Jeho čierny bas oplýva krásnou farbou a vyhovovali mu aj pasáže, v kto-

v druhom (*Pari siamo*), veľká ária v treťom, *Si vendetta...* a monológ v poslednom obraze (*Egli è là! Morto!*). K úplnej dokonalosti chýbalo len málo, napr. trochu skromne nasadzované mezzoforte či menej výrazné kreovanie niektorých recitatívov (okrem spomenutého posledného obrazu). Jenisov Rigoletto však určite znesie porovnanie s najlepšimi predstaviteľmi tejto úlohy na svetových operných javiskách. Verdiho spieva už dlho, no k Rigolettovi sa (rozumne) dostal až v poslednom čase, keď jeho hlas, ale aj interpretačné majstrovstvo dozreli na túto nesmierne ťažkú úlohu.

Vladimír BLAHO

Giuseppe Verdi: *Rigoletto*
Réžia: Martin Schüller
Dirigent: Martin Leginus
Scéna: Hans Dieter Schaal
Kostýmy: Susanne Thomasberger
Premiéra v Opere SND 4. 10. 2013, navštívené predstavenie 5. 6.

Ludmila Michalková – Ján Vladimír Michalko

Ako sa človek stane tým, čím je

Friedrich Nietzsche:
Ecce homo – Wie man wird,
was man ist

(foto: R. Baranovič)

Aj keď sa v umení, interpretácii zdráhame vynášať presné aritmetické súdy, vyčíslovať zásluhy, vedomí si subjektívnosti, riskantnosti našich hodnotení, sú osobnosti, pri ktorých bez zaváhania vyriekneme superlatíva. Organista JÁN VLADIMÍR MICHALKO je tohto roku 70-ročný, a preto sa prirodzene núkala príležitosť zaznamenať jeho pečať v slovenskej hudbe na reprezentatívnom priestore a v neformálnej podobe. Pretože azda niet vzdialenejšieho spojenia pre profesora Michalka, než je formálnosť. Nášho najvýznamnejšieho aktívneho slovenského interpreta hudby kráľovského nástroja, pedagóga, organizátora, apologeta historických organov, cirkevného hudobníka, fenomenálneho improvizátora, ale aj skladateľa asi najlepšie charakterizuje slovo autentickosť. V umení, živote a vo viere. Aj o tom je inšpiratívny dialóg, ktorý s ním na podnet Hudobného života viedla jeho sestra, hudobná historička Ludmila Michalková, o tom sú svedectvá jeho blízkych spolupracovníkov.

■ **Priekopník moderného veku, kontroverzný mysliteľ, analytik s britkým kritickým úsudkom, ktorý na skúmanú problematiku nazeral takmer výlučne cez prizmu individua, Friedrich Nietzsche, bol fundamentálnym znalcom starogréckej literatúry a zanietým obdivovateľom antickej tragédie. Motívy z tohto inšpirujúceho prostredia sa vinú ako červená niť celým dielom filozofa, ktorý sa vyzývavo a výrečne označoval ako „učeník Dionýzov“. Citovaný podtitul Nietzscheho posledného textu predstavuje jednu z jeho siedmich modifikácií slávneho výroku starovekého básnika Pindara, ktorý v druhej pýtickej óde svojho čitateľa vyzýva: „Staň sa tým, kto si.“ Výrok je vytesaný na jednom z átriových stĺpov Apolónovho chrámu v Delfách. Prichádzajúci pútnici boli a sú pri vstupe do samotnej svätyne vodcu múz, do mýtického a mystériálneho orákula, konfrontovaní ešte s iným významným, obsahovo doplnením: *Spoznaj samého seba. Je to nepochybne mimoriadne ťažké zadanie, ale stále aktuálna, celoživotná výzva. Ako sa s ňou vyrovnávaš?* Nie je jednoduché spoznávať svet, iných**

ľudí. Najťažšie však je spoznávať seba samého, a pritom je to nevyhnutný predpoklad k zachovaniu dynamiky života. Spoznávať znamená: po prvé vzdelávať sa, kriticky myslieť, hľadať inšpirácie v dielach kľúčových mysliteľov – napríklad Nietzscheho. A po druhé v spoznávaní vidím permanentnú sebareflexiu, neustále skúmanie, či som spoznal, aké mi dal Boh dary, či ich patrične využívam, alebo chcem byť „iný“ a nerešpektujem ich; takže neviem, nechcem nájsť sám seba.

■ **Považuješ hudbu za médium, ktoré môže byť človeku v procese sebapoznávania nápomocné?**

Nápomocné, ale nie jediné. Možno ani nie určujúce, ale istotne nenahraditeľné.

■ **Akú hudbu počúvaš v súčasnosti?**

Aktuálne počúvam veľa rozmanitej hudby, ktorá úzko súvisí s mojím pracovným zameraním – pedagogickou a interpretačnou činnosťou, konkrétne rozširovaním mojho repertoáru. V týchto dňoch pripravujeme s Jurajom Bartošom nahrávku nového CD nosiča, pre ktorú Juraj našiel diela skladateľov minulého storočia, ktorí sú v našom

priestore menej frekventovaní: americký skladateľ Anthony Plog, Francúz Philippe Mabboux alebo nemecký autor Hermann Ley. Pre mňa to konkrétne znamená, že si vypočujem nielen jednotlivé kompozície v rôznych interpretáciách, ale usilujem sa rozšíriť si spektrum poznatkov recepciou širšieho výberu z komplexného skladateľského odkazu daného autora. To platí aj pri výbere bohoslužobnej hudby. Veľa pozornosti venujem aj problematike vývoja organovej interpretácie, usilujem sa poznávať zvuk dobových nástrojov, čo je dôležité pre autentickú interpretáciu. S veľkým záujmom som si vypočul nahrávky španielskych autorov zo 16. a 17. storočia, populárnejšieho Antonia de Cabezóna, ktorého som už aj ja hral, ale tiež Luisa Venegasa de Honerosu na kópii španielskeho organu z 15. storočia v kaplnke Anaya (Salamanca).

■ **Hudba je náplňou tvojej práce. Dokážeš v nej napriek tomu hľadať a nachádzať útechu v zložitých životných situáciách? Alebo ju vnímaš aj v zmysle *recreatio cordis*?**

Hovorí sa, že šťastný je človek, ktorého povolanie a „hobby“ sú identické. Takže áno, hudba ma občerstvuje, inšpiruje, prináša energiu a nielen hudobné nápady. Spomínam si na situáciu, keď mi po ordinácii za kňaza oznámili z VŠMU, že napriek prijatiu nemôžem byť zapísaný do 1. ročníka, lebo som už absolvoval bohosloveckú fakultu. Bol som dosť „zdrvený“. Zavrel som sa do izby a pustil si nahrávku Bachovho temperovaného klavíra v podaní Zuzany Růžickovej. Smútok sa zmenil v nádej.

■ **Máš nejaké ďalšie, v tomto zmysle osvedčené diela?**

Často sa mi stávalo – najmä v rokoch, keď sa až hranične kumulovali moje koncertné, pedagogické, organizačné, spoločenské povinnosti –, že som si unavený sadol ku klavíru a len tak som si hral, alebo som zašiel do neďalekého „môjho“ kostola a „zabával sa“ kmeňovou literatúrou – chorálmi v úprave Bacha, Regera, Karg-Elerta...

■ **Na akej hudbe si vyrastal?**

Na pesničkách Matušku, Gotta, na hitoch súdobej filmovej hudby, ktorých melódie som si s obľubou hrával na klavíri, bez nôt, len tak pre seba. Najviac ma bavilo vytvárať melodické variácie rozmanitých tém a ich harmonické sprievody, vychádzajú pritom len z počutia. Niekedy sme sa pokúšali hrať ich s mojím strýkom aj štvorručne, najmä pesničky Jaroslava Ježka s ikonickými textami Voskovca a Wericha. Technika napodobovania počúvanej hudby ma mimoriadne priťahovala, lebo garantovala istú slobodu. Aplikoval som ju rád aj pri narábaní s chorálmi, ktoré som počul na bohoslužbách.

■ **V 60. rokoch nás zasiahol boom skupiny The Beatles...**

Hudba tejto skupiny ma vskutku mimoriadne inšpirovala a počúvajúc ich skladby som si začal čoraz jasnejšie uvedomovať, čo je kvalitná, umelecká hudba. Pamätám si, že keď otec cestoval do zahraničia, vždy som si prial, aby mi priniesol nahrávky Beatles.

■ **Spomínam si, že LP platňa Oscara Petersona sa u nás veľmi rýchlo opotrebovala.**

Áno, jazz som si postupne veľmi obľúbil, iste v dôsledku mojej preferencie voľného muzikovania. Faktom je, že vďaka skvelému Petersonovi som istý čas sníval, že sa stanem jazzovým pianistom. Obdivoval som jeho improvizračné schopnosti rovnako ako jedinečného Armstronga či Fitzgeraldovú.

■ **Improvizácia bola teda od začiatku pre teba dôležitá, ale cvičil si sa v nej veľmi spontánne...**

Dlho to tak prebiehalo. K potrebnému učebnému materiálu – povedzme k jazzovej škole – som sa dostal až počas študijného pobytu v Nemecku, kde som si vedome osvojoval

koľko miniatúr, ktoré sme vcelku úspešne spolu štvorročne hrávali aj na verejnosti. Spomínaš si?

Nie detailne, ale pamätám si, že sme boli vyslaní do Prahy, kde sme účinkovali na verejnom koncerte; pre organizátora to bola trochu aj atrakcia, keď mali súrodenci zo Slovenska hrať v Prahe. Keď spomínaš Raču, pripomenulo mi to, že sme práve odtiaľ išli všetci spoločne do Národného divadla na *Luskáčika*. A keď sme sa presťahovali do Starého Mesta, chodili sme aj na koncerty do filharmónie, a to už boli dotyky s profesionálnou klasickou hudbou.

■ **Okrem spevu cirkevných piesní sa u nás doma aktívne spoločne nemuzikovalo. Ale vážne myslené rozhodnutie rodičov dať nás na klavír, kúpiť nám ho, určite vzišlo z prostredia tradovaných hodnôt vzdelaného meštianstva 19. storočia. Aj v obyčajke našej starej mamy v nemecko-maďarsko-slovenskom milieu Spišskej Novej Vsi stálo veľké koncertné krídlo značky Blüthner, na ktorom hrávala naša mamička, jej bratia a neskôr počas prázdnin aj my. A otecko,**

v kontradikcii s prienikom k detailu. Ale vráťme sa k tomu rozhodujúcejmu impulzu smerom k hudbe.

Veľmi ma inšpirovalo stretnutie s organistom Jánom Valachom a jeho legendárny koncert v roku 1966, ktorý sa ako jediný v tom čase uskutočnil vo Veľkom evanjelickom kostole. Bol som na viacerých skúškach, veľmi ma zaujala skladba Ľudovíta Rajtera, išlo o premiéru *Preludia per organo. In memoriam Franz Schmidt*, ktoré som oveľa neskôr hral na desiatkach koncertov doma i v zahraničí. Pánovi Valachovi som napokon aj registroval, i keď som v tejto oblasti nemal ani vedomosti ani skúsenosti. Koncertný zážitok umocnila jeho návšteva u nás doma, kde v neformálnom rodinnom prostredí hral na klavíri, improvizoval a duchapľne konverzoval. Osobitné kúzlo mali aj stretnutia s organistom Júliusom Letňanom, ktorý hrával na bohoslužbách vo Veľkom a Malom kostole, kde som obdivoval jeho improvizračné umenie v spojitosti s chorálom. A súčasne ma čoraz viac fascinoval organ, jeho nebyvalé zvukové a farebné možnosti. V tomto zmysle na mňa silne zapôsobil aj film s názvom *Organ*, ktorý



Súrodenci Michalkovci počas rozhovoru pre *Hudobný život* (foto: R. Baranovič)

potrebné odborné znalosti improvizácie. Ale po návrate domov som sa tejto oblasti ďalej profesionálne nevenoval.

■ **A ako sa vyvíjal tvoj vzťah ku klasickej hudbe?**

Spočiatku veľmi laxne, lebo som s ňou prichádzal do styku len sporadicky. Chodil som na klavír, kde som postupne síce hrával drobné skladbičky „klasickej hudby“, ale nikdy som to nevnímal ako stretnutie s hudbou. Očakávalo sa, že sa naučím hrať niečo z notového textu, akcent bol na mechanickom hraní, ale predovšetkým som mal veľa cvičiť. A to som považoval za zvlášť otravné. Keď mi pani učiteľka Šandorová v Rači zdôrazňovala, že bez cvičenia to nepôjde, neraz som sa vyhovárал, že nemôžem, lebo zo zdravotných dôvodov musím veľa času tráviť na slnku a na vzduchu.

■ **Duchaplná výhovorka. Apropos, pani Šandorová: Tvoji bývalí spolužiáci zo základnej školy v Rači mi hovorili, že keď si išiel na hodinu klavíra, ja som plakala a chcela ísť s tebou. Pani učiteľka sa napokon nado mnou zľutovala a naučila ma – bez toho, že by som poznala noty – nie-**

pochádzajúci z liptovského Važca, mal vo svojej pracovni harmónium. Počul si ho niekedy na ňom hrať?

Skôr to bola náhoda ako pravidelné hranie. Otec mal dobré základy od profesora Jamnického – jedného z mála hudobne vzdelaných teológov na Slovensku, takže hra chorálov z „partitúry“ mu išla, a bolo to dobré doplnenie k maminej hre na klavíri.

■ **Ale predsa, utkvel ti v pamäti nejaký okamih, keď si si povedal, že sa chceš profesionálne venovať hudbe?**

Skôr by som povedal, že sa takéto vnútorné rozhodovanie vyvíjalo postupne. O svojej profesionálnej dráhe som mal rozmanité predstavy aj počas štúdia na strednej škole, nebol som rozhodnutý, že hudba je to jediné, čo chcem robiť. Mojou ambíciou bolo získať čo najširšie všeobecné vzdelanie a potom sa špecializovať. Celkom neskromne mi vzorom bol univerzálny vzdelaný renesančný človek, ktorý dosahoval vo viacerých špecifických oblastiach jedinečné výsledky.

■ **Áno, práve renesanční umelci sú skvelým dôkazom, že šírka vzdelania nie je**

v tom čase v kinách premietali. Až neskôr som sa dozvedel, že svoje improvizácie – hudbu k nemu – nahral Ján Zimmer.

■ **Dôležité momenty, ale ešte stále sa asi pohybuje v rovine intuície, inšpirácie.**

Áno, lebo ten rozhodujúci impulz prišiel relatívne neskoro, až počas môjho študijného pobytu v Nemecku, a to tak v súvislosti s organom, ako aj s cirkevnou hudbou. Vtedy som si totiž začal uvedomovať, čo to vôbec znamená študovať hudbu. Presnejšie, že štúdium hry na organe sa môže stať štúdiom hudby iba za predpokladu, ak sa nebudem koncentrovať len na nástroj, ale aj na poznávanie širokých súvislostí z teórie, dejín, estetiky či filozofie hudby. Pochopil som, že ak chcem študovať hudbu, musím zásadne zmeniť prístup a začať robiť všetko inak.

■ **Položil si si už vtedy otázku, čo je hudba?**

Skôr otázku, čím by mohla byť hudba v mojom živote. Pravdaže v tomto kontexte musím spomenúť kľúčové inšpirujúce stretnutia s Karlom Richterom, u ktorého som rok študoval.

→ ■ **Predpokladám, že medzitým došlo k podstatným modifikáciám v tvojom názraní aj pod vplyvom rôznych mysliteľov, ktorí sa v premenách času usilovali vystihnúť podstatu tohto fascinujúceho fenoménu.**

Z historického pohľadu ma najviac zaujalo zaradenie hudby do *quadrvia* siedmich slobodných umení, teda medzi geometriu, aritmetiku a astronómiu, ktoré sa chápalo ako vyšší stupeň vzdelávania postaveného na báze trivía (gramatika, rétorika, dialektika). Ale pre chápanie hudby je dôležitý práve vzťah medzi oboma, navzájom úzko prepojenými zložkami tohto systému v podobe exaktnosti na jednej a humanitného zacielenia na strane druhej. Myslím, že aj Aurelius Augustinus postavil svoju reflexiu na tomto učení, keď vo svojom kľúčovom spise hovorí o prechode od hmotných vecí k nehmotným. Pre mňa vyčerpávajúca a presná je Aurelioova definícia, že „pravá hudba je konverzia duše vrátane tela k Bohu prostredníctvom lásky“. To je závažná výpoveď z pohľadu určenia cieľa a poslania hudby. Lebo ak hudba uspôsobuje človeka k tomu, aby miloval Boha, robí ho schopným milovať človeka. Ak vnímame hudbu ako dar Boží, potom sme, podľa Martina Luthera, povinní ju skrásť umením; a v hudbe, kde sa to aspoň čiastočne podarí, tam sa zjavuje veľká a dokonalá múdrosť Božia.

■ **Je hudba podľa teba špecifický prostriedok komunikácie, ktorý nesie poslanstvo alebo výpoveď v zmysle nastolenia základných filozofických otázok a hľadania odpovedí na ne?**

Som presvedčený, že to tak je. Hudba ako Boží dar stavia pred človeka známe základné existenčné otázky: odkiaľ som, na čo som tu, kam smerujem. Vedie a povzbudzuje k hľadaniu Pravdy. Takáto hudba zasahuje celého človeka, dáva mu silu veriť, dúfať a milovať, nie je ničím nahraditeľná. Budí túžbu po Bohu, očisťuje, preveruje, kto vlastne som a kým by som chcel byť. A navyše je schopná spôsobiť v ľuďoch potrebnú zmenu vo vedomí a v konaní. Aj keď je to náročný proces, predsa len ponúka človeku vždy novú nádej prijat' iskru Ducha, získať vnútornú slobodu, schopnosť podstúpiť riziko a ísť aj proti prúdu. Myslím, že život s takouto hudbou môže pomôcť človeku k nadväzovaniu tých „správnych kontaktov“.

■ **A ten „najsprávnejší“, životodarný je zaiste kontakt s Bohom. Problematika utvárania a udržiavania vzťahu človeka s Bohom zastáva v bádateľskom fókuse viacerých teologických disciplín významné postavenie. Ovplyvnilo domáce prostredie najviac tvoje rozhodnutie študovať na Slovenskej evanjelickej bohosloveckej fakulte?**

Či je kontakt človeka s Bohom životodarný, sa ukazuje na jeho transformovaní sa do kontaktu k človeku. Walther Lüthi, švajčiarsky teológ, to formuloval slovami: *Keď bude chceť Boh vedieť, či ho miluješ, opýta sa na to tvojho blížneho.*

Publikácie aj tohto teológa boli v otcovej knižnici, ktorý bol farárom, teologickým profesorom a neskôr generálnym biskupom Evanjelickej cirkvi augburského vierovyznania na Slovensku. Kontakt s rozmanitou literatúrou, inšpirácia osobnosťou otca, obohacujúce a stimulujuce rozhovory s ním na široké spektrum tém, to všetko bolo podnetom k zamýšľaniu sa nad štúdiom teológie. Tušil som, že budem mať možnosť poznať a pochopiť viaceré fenomény, ktoré ma zaujímali a pramálo som o nich vedel.

■ **V čase tvojho štúdia prednášali na bohosloveckej fakulte viacerí vzdelaní, „klasickí“ univerzitní profesori. Motivovali ťa k preferencii niektorých predmetov?**

Časy môjho štúdia na fakulte sa vzhľadom na spoločenskú situáciu často označujú ako úpadkové. Ale po 30 rokoch slobody sa ukazuje, že o tom, či na fakulte pôsobia univerzitní profesori, nerozhoduje len formálne členstvo fakulty v univerzite. Proste, profesori Ján Janko, Karol Gábriš, Karol Nádraský či Ján Michalko boli univerzitnými vzhľadom na svoje vzdelanie, výskum, publikácie, pedagogické schopnosti, aj keď fakulta nebola súčasťou univerzity. Počas štúdia ma zaujímali najmä predmety, ktoré súviseli s dejinami – dejiny Izraela, novozmluvnej doby, dejiny filozofie, náboženstva, služieb Božích. O cirkevnej hudbe som sa, paradoxne, nedozvedel takmer vôbec nič: hymnológia sa neprednášala a liturgika nepriniesla žiadne vzrušujúce poznatky.

■ **Náš ocko vyučoval dogmatiku a homiletiku. Ty sám si uňho študoval náuku o kázni. Ovplyvnil niektorý jeho postoj tvoje nazeranie na hudbu?**

Chcem predovšetkým zdôrazniť, že bolo veľkým zážitkom počúvať otca kázať, aj keď išlo o rozmerne prejavy, lebo bol vynikajúcim rétorom. Oslovujúci bol jeho eminentný záujem o človeka. Akcentoval, že človek má byť v centre pozornosti, že aj v biblickej zvesti treba hovoriť priamo k nemu, o jeho starostiach, útrapách i radoostiach. Otcov koncept „Teológie tvárou k životu“ bol postavený na Kristologickom základe, ale s jasnou orientáciou na človeka, tu a teraz! Ale v každom prípade vidím analógie vo svojom vnímaní hudby a jej poslania, ktoré je podobne nasmerované na človeka, takže celkom prirodzene sa mi núka nazvať svoje konklúzie „Hudba tvárou k životu“.

■ **Pamätám si, aké krušné chvíle si prežíval – otecko, ale i celá rodina s tebou – končiac teologické štúdium. Bolo treba sa znova rozhodnúť – azda to bolo ešte ťažšie ako na začiatku?**

Áno, išlo o to, či sa dám ordinovať na farára – už som tento významný moment spomenul. Vyzeralo to tak, že ak sa ordinovať dám, už sa na štúdium hudby nedostanem. Bolo to veľmi ťažké, ale s odstupom času som bol rád, že som to s Božou pomocou zvládol a dal sa

ordinovať. Ukázalo sa, že aj otcova viera bola silná a posilňoval ma v nádeji, že mi to rozhodnutie neprekazí štúdium hudby. Sám mi potom, v takmer rok trvajúcom odvolacom procese o prijatí na VŠMU, ľudsky i odborne pomáhal.

■ **Uvažoval si už počas štúdia o tom, čo majú hudba a teológia spoločné?**

Myslím, že prednostne ich spája poslanie, o ktorom sme už hovorili: teda hľadanie a nachádzanie zmyslu života, lásky k človeku a pripravenosti pomáhať mu. Dá sa tiež poukázať na spoločné postupy, ktoré sa uplatňujú tak v práci s hudobným materiálom, ako aj v narábaní s biblickým textom. Takýto postup možno nazvať hermeneutickým s tým, že v hudbe je dôležitý *Urtext*, ktorý v teologickom prostredí vnímam skôr ako hľadanie zmyslu v texte. V hudbe a teológii je absolútne kľúčová interpretácia. Zásadným predpokladom správnej interpretácie je poznanie dostupných faktov, chápanie najrozmanitejších kontextov, ktoré možno získať len štúdiom adekvátnych, i teoretických disciplín v tom najširšom zábere.

■ **Vzdelanie v hudbe a teológii si zmysluplne prepojil v cirkevnej hudbe. Už desaťročia ju intenzívne praktizuješ a zdarne rozvíjaš v postavení organistu Veľkého kostola. Ale to nie jediná aktivita, ktorej sa v cirkevnom zbore Bratislava-Staré Mesto venuješ.**

Organizmom vo Veľkom kostole som s malou prestávkou od roku 1983, ale skutočná realizácia prepojenia môjho teologického a hudobného vzdelania nastala až po vzniku cirkevného zboru Bratislava-Staré Mesto. Zodpovedná príprava služieb Božích musí bazírovať na hudobných i teologických poznatkoch z liturgiky a prirodzene na poznaní repertoára cirkevnej hudby. Ovládať bohoslužobné poriadky umožňuje vytvárať ich rozmanité modifikácie a hudba v tomto procese zohráva veľkú úlohu. V oblasti bohoslužobného života sa mi podarilo v spolupráci s farárkou Annou Polckovou a Milošom Valentom obnoviť skutočne najvzácniejšiu tradíciu služieb Božích – uvádzanie Bachových kantát na určené nedele. Pravdaže v centre môjho záujmu je aj organizovanie a spoluorganizovanie koncertov komornej i sólovej hudby rôznych štýlových období.

Druhý rozmer mojej práce v zbore spočíva vo vyjadrení aktívnych postojov k aktuálnym, i citlivým témam z hľadiska ich akceptácie cirkvou a spoločnosťou, ktoré sa pretavujú do konkrétnych projektov pomoci a podpory utečencom, ľuďom bez domova, rómskym a LGBTI komunitám. Ak totiž mám nejaký vyhranený názor o zmysle a poslaní hudby či teológie, potom musím mať aj dostatok odvahy konkrétne sa zasadiť za ochranu a pomoc pre tých, ktorí to potrebujú. Inak sú všetky krásne reči – aj na biblické texty – len prázdny slovným cvičením.

■ **Na nedávnom koncerte k tvojmu jubileu si povedal, že „hudba a kostol patrili vždy k sebe“. Kedy si si toto osudové spojenie uvedomil?**

Najprv by som rád pridal ešte jedno: škola a kostol, ktorých spojením je práve hudba. Spoločného menovateľa vidím v akcente na vzdelávanie a výchovu. Objavoval som ich pre seba postupne, ale k pochopeniu ich významu, podôb a dosahu rozhodujúcou mierou určite prispeli moje študijné pobyty v Erlangene a v Mníchove a zahraničné semináre, napríklad vo Weimare, v Aix-en-Provence či v Haarleme. Mnohokrát a na mnohých miestach som sa mohol presvedčiť, že na koncertoch v kostoloch, rovnako ako počas bohoslužieb, môže znieť najrozmanitejšia umelecká hudba z hľadiska žánrov, druhov a foriem. Uvedomil som si tiež, aká dôležitá je dramaturgia služieb Božích, výber skladieb v kontexte s liturgickým priebehom na konkrétnu nedeľu.

■ **V našom prostredí sa o vzkriesení bývalej tradície cirkevnej hudby dalo vlastne uvažovať až od začiatku 90. rokov minulého storočia. Vtedy sme spoločne s ďalšími odborníkmi a nadšencami začali s elánom v tejto veci konať dokonca na inštitucionálnej báze, vo Výbore pre cirkevnú hudbu, ktorej si predsedal. Priebežné, aj pozitívne výsledky, ktorých nebolo málo, dnes už akosi nebaďať.**

Možno treba ešte v krátkosti spomenúť aj inštitucionálnu bázu pri tvorbe prvého Evanjelickeho spevníka v 80. rokoch 20. storočia. Pri spomienkach na prácu pri príprave spevníka vždy znovu ďakujem Pánu Bohu za túto neobvyklú – až unikátnu možnosť hymnologického vzdelávania. Až vtedy som vlastne

začal skutočne poznávať duchovnú pieseň v jej komplexnej podobe ako náboženského literárno-hudobného útvaru. Významná bola pre mňa aj spolupráca s Miro Bázlikom, ktorý ako jediný profesionálny hudobník, skvelý skladateľ, bol ochotný v tej dobe sa 10 rokov aktívne zúčastňovať na tejto historicky prelomovej aktivite.

Kľúčovým bodom práce Výboru cirkevnej hudby, ktorého vznik som inicioval v roku 1995, bola systemizácia vzdelávania a s tým spojené sociálne postavenie kantorov. Cieľom bolo vytvoriť celocirkevnú sieť vzdelávania pre cirkevných hudobníkov. Výborná spolupráca so Spolkom evanjelických cirkevných hudobníčok a hudobníkov v Nemecku (Verband evangelischer Kirchenmusikerinnen und Kirchenmusiker in Deutschland) zabezpečovala aj finančnú podporu pre organizáciu kurzov, seminárov, prípravu a vydávanie hudobní. Konceptia a trend boli nastavené perspektívne. Škoda, že nasledujúce výbory v tom nepokračovali. Sporadické organizovanie kurzov a príležitostné aktivity situáciu principiálne neriešajú. Trpí tým pravdaže aj ďalšia významná oblasť, ktorou je odborná starostlivosť o organy.

■ **V tomto kontexte priam tragicky vzniká, že sme v súčasnosti svedkami, ako sa vedenie našej cirkvi, ale i niektorí veriaci vo vzácnjej jednote usilujú „ochrániť“ pred umením tzv. sakrálny priestor kostola všeobecne a bohoslužieb špeciálne. Spôsobuje túto mizériu len absencia vzdelania v oblasti cirkevnej hudby?**

Problém je, že aj viacerí vzdelaní hudobníci nevidia budúcnosť hudby v bohoslužobnom živote na profesionálnej úrovni, v duchu Lu-

therovho výroku, že hudba sa má skrášľovať umením. Takže niet sa čomu čudovať, že veľká časť ľudí v cirkvi je presvedčená, že umeleckosť v hudbe nie je dobrá či potrebná. Akoby to zmenšovalo duchovný rozmer jej pôsobenia. Myšlienka, že umenie predstavuje akýsi svetský element a stratu pokory, je zásadne nesprávna a v rozpore s biblickým učením. Jej aplikácia v praxi je devastačná, vedie k strate kvality, k vytváraniu priestoru pre gýč a primitívne hudobné produkcie.

■ **Cirkevná hudba sa neraz celkom prirodzene spája s organom, ktorý funguje v rozmanitých rovinách. Píšťalové organy po stáročia patrili k povinnej výbave kostolov a predstavujú jedinečné umelecké diela z hľadiska výtvarného i hudobného. Musí to byť veľké tvorivé dobrodružstvo hrať koncertne vždy na inom nástroji, či už v kostole, alebo koncertnej sále.**

Určite je to vzrušujúca a mimoriadne tvorivá aktivita – pre organistu kľúčová. Odvíja sa od nej viacero premenných vecí. Jednou z nich je otázka technického zariadenia, zvukovej estetiky a rozhodujúca je práca s akustikou priestoru. Aj keď interpret má zásadné informácie o nástroji vždy vopred k dispozícii, musí pracovať so zvukom v konkrétnom priestore. Organistovi nehrozí, že by reprimoval nejakú predchádzajúcu interpretáciu – jej zásadný koncept využíva, ale musí ju vytvárať vždy ad hoc v súlade s danosťami nástroja.

■ **Iste máš veľa zážitkov spojených s hrou na mnohých nástrojoch. Spomenieš si na nejaký mimoriadny?**

Menovať jeden je naozaj ťažké a nebolo by to ani korektné. Zážitky z hry na nástrojoch

→



Diskografia (výber)

J. V. Michalko. Bruhns, Bach, Vierende, Duruflé (Opus, 1983)
J. V. Michalko. Widor, Böellmann (Opus, 1985)
César Franck. Organ Works I-III (kompletné org. dielo, 3 CD, Opus, 1989–1990)
Michel Corrette. Six Concertos for Organ (ŠKO, B. Warchal, Opus, 1994)
Ilja Zeljenka. Contemporary Slovak Organ (Hudobný fond, 1999)
Roman Berger. Exodus (Acte Préable, 2003)
Ján Leoslav Bella. Skladby pre organ (kompletné org. dielo, Hudobné centrum, 2006)

Slovak Organ Music. Bázlik, Beneš, Berger (Hudobný fond, 2010)
edícia Slovenské historické organy (22 organov, 46 skladateľov, 12 CD, Diskant, 2003–2015)

Koncerty v zahraničí (prezentácia slovenskej tvorby)

Ján Leoslav Bella: Kolín n. Rýnom, Viedeň, Halberstadt (Nemecko), Springfield (USA, Missouri), Lancaster (USA, Pennsylvania), Narbonne (Francúzsko), Aalborg (Dánsko), Rím, Darmstadt
Roman Berger: Wilkes-Barre (USA, Pennsylvania, premiéra: *Exodus IV-Finále*), Paríž, Londýn,

Viedeň, Krakov, Lodž, Praha
Miro Bázlik: Rím (premiéra: *Fantázia III*), Viedeň, Poznaň, Varšava, New York, Praha
Ilja Zeljenka: Helsinki (premiéra: *Šesť štúdií, Ligatúry*), Londýn (premiéra: *Pulzácie*), Krakov (premiéra: *Toccata*), Kolín n. Rýnom (premiéra: *Hudba pre organ*), Bonn, Kyjev, Rím, Gettysburg (USA, Pennsylvania), Viedeň, Praha, Graz, Darmstadt, Karlsruhe, Varšava, New York
Ludovít Rajter: Londýn, Záhreb, Rím, Paríž, Viedeň, Kutztown (USA, Pennsylvania), Frederikshaven (Dánsko), Granada, Bern, Novi Sad, Praha, Varšava, New York

→ Cavaillé-Colla v Paríži, Silbermanna v Drážďanoch, Ladegasta v Poznani, Walckera v Rige však ostávajú nezabudnuteľné.

■ **Spomenul si, že na organe vo Veľkom kostole hráš už päťdesiat rokov. Čo to konkrétne znamená, keď si organista vytvorí k „svojmu nástroju“ nielen osobitý, ale priam osobný vzťah?**

Keď som ako desaťročný prvýkrát videl organ vo Veľkom kostole, bol som fascinovaný. Prežil som a prežívam pri tomto organe podstatnú časť života – dennodenný kontakt vytvára takmer rodinný vzťah. Poznám ho detailne a pritom stále objavujem v jeho zvukových možnostiach niečo nové. Ďakujem Pánu Bohu, že sa nám v skvelej spolupráci s Dr. Mayerom a s podporou vedenia Cirkevného zboru podarilo organ v 90. rokoch generálne opraviť a v poslednom desaťročí realizovať dôležité sanačné práce na prospekte i generálne čistenie. Organ tak patrí k najlepším nielen v Bratislave, ale aj na Slovensku a plní bohoslužobné i koncertné funkcie.

■ **Na organe vo Veľkom kostole niekedy aj vyučuješ, dokonca tvoji študenti tam majú aj koncerty. Majú tak skvelú príležitosť získavať skúsenosti pri vytváraní vlastných predstáv o zvukovom stvárnení skladieb na organe s farebne výnimočne bohatou zvukovou charakteristikou. Ktorý z tvojich pedagógov ťa v tomto smere najviac inšpiroval?**

Problematika zvukového stvárnenia je pri organovej interpretácii skutočne kľúčová, až unikátna. Spočíva v umení nájsť najvhodnejší výber registrov daného nástroja pre konkrétnu skladbu v správnej, „ideálnej“ kombinácii spojenia predstáv skladateľa (často v podobe konkrétnych zadanií v texte), danosti nástroja a tvorivosti interpreta. A tým sa nemyslí jeho svojvoľnosť v zmysle „tak sa mi to páči“. Preto je potrebné dobre ovládať zásady štýlovej registrácie – dobový kontext, autentické nástroje. Nemenej dôležitá je však ich aplikácia na konkrétnom organe. Každý z mojich pedagógov, ale rovnako kolegov i študentov ma inšpiroval a inšpiruje dodnes k hľadaniu ďalších, nových možností v tejto oblasti.

■ **Keď hovoríš o poslaní pedagóga, zvykneš ho odvodzovať z etymologického základu slova, ktorým je *paideia* – starostlivosť o dušu. Čo konkrétne pod tým rozumieš?**

Samozrejme, nemyslím v tomto prípade na dušu v transcendentnom ponímaní, ale skôr na starostlivosť o komplexného človeka v zmysle, že úlohou učiteľa je vytvárať tvorivú duchovnú atmosféru alebo inak, atmosféru slobodného kritického hľadania pravdy. Až v takomto prostredí sa podľa mňa stáva rozvíjanie talentu, odovzdávanie konkrétnych odborných znalostí – aj učenie takzvaného remesla – zmysluplným.

■ **Spôsoby vyučovania hry na nástroji sú na umeleckých školách rôzne. S akými si bol konfrontovaný?**

V celej škále osobných pedagogických prístupov sa dajú diferencovať dva zásadne odlišné. V prvom z nich sa preferuje metóda, že študent napodobňuje učiteľa, ktorý mu radí, ako postupovať, aby v relatívne rýchlom procese dospel k úspešnému zvládnutiu diela, i keď z veľkej časti mechanicky nacvičeného. V takomto prípade študenti nemajú naporiadzi postup, ktorý by mohli aplikovať pri štúdiu iného diela, aj preto sa väčšinou nevydajú na cestu koncertného umelca. Problém vidím aj v tom, že ak takito absolventi učia, odovzdávajú ďalšej generácii nielen učebné metódy svojho pedagóga, ale aj repertoár. Zástancovia druhého prístupu, medzi ktorých patrim, vnímajú štúdium ako tvorivý proces, študentom zdôrazňujú, že treba čítať hudbu, a nie noty, že cvičeniu predchádza komplexná analýza diela. Za hlboké nedorozumenie považujem aplikovanie u nás zaužívaného delenia učebného postupu na technické zvládnutie skladby, po ktorom nasleduje práca na umeleckom stvárnení. Som presvedčený, že všetky interpretačné zložky musia byť stále v jednote a treba si ich osvojovať komplexne.

■ **Vzdelanie si si rozširoval aj účasťou na početných interpretačných kurzoch. Ktoré ťa najviac oslovili?**

Inšpirujúce okamihy a významné motivačné impulzy, ktoré vyvolali môj záujem o historické organy a štúdium adekvátnej literatúry, som zažil špeciálne na kurzoch vo francúzskom St. Maximin en Var, ktoré viedol André Isoir na organe Jeana-Espira Isnarda z roku 1772, a tiež v holandskom Haarleme pod vedením Antona Heilera na organe z 30. rokov 18. storočia v St. Bavo, kde kedysi hral aj W. A. Mozart.

■ **V mnohých našich odborných hovoroch sme sa zhodli v názore, že správna interpretácia, či už hudobných diel, biblických textov či dejinných udalostí vyžaduje znalosť relevantných faktov, poznanie a kritickú reflexiu najrozmanitejších kontextov. Práve tieto náležitosti poskytujú dejiny, teória, estetika, filozofia hudby. Čo myslíš, prečo je ich validita v našom akademickom i umeleckom priestore neustále spochybňovaná, prečo sa považujú v lepšom prípade za nevyhnutné zlo a v horšom za úplne zbytočné?**

Keď sa svojho času diskutovalo o možnom premenovaní VŠMU na Univerzitu – podobne ako vo Viedni a iných školách v Európe –, uvažovalo sa aj o univerzitnom charaktere vzdelávania. Podľa mňa ide o uvedenie si a prijatie zásady, že univerzitné vzdelávanie aj na umeleckej vysokej škole nemôže prebiehať bez nadobudnutia komplexných, univerzálnych znalostí v oblasti hudby, ako to uvádzaš vo svojej otázke. Možno to spochybňovanie

tkvie aj v hľadaní „ľahšej“ cesty k získaniu niektorých zručností a diplomu, a nie k nadobudnutiu schopnosti mať vlastný názor a vedieť ho obhájiť.

■ **Žiada sa mi s akcentom dodať, že tak v odbornej, ako i laickej verejnosti sa rozmanité podoby výstupov teoreticko-historickej reflexie o hudbe nepovažujú za rovnocenné umeleckým výkonom interpretov a podľa toho sa aj neadekvátne hodnotia. Ale teraz by si mohol zosumarizovať svoje pedagogické krédo...**

Veľmi dobre ho vystihujú slová Kahlila Gib-rana: „[...] Potom povedal istý učiteľ: Hovor nám o vyučovaní. A on povedal: Nikto vám nemôže odhaliť nič iné, než čo už leží driemajúce v prítmi vášho vedomia. Učiteľ chodiaci v tieni chrámu po medzi svojich žiakov nedáva im zo svojej múdrosti, ale skôr zo svojej viery a lásky [...] Mojou snahou bolo a je hľadať so študentmi pravdu v pokore pred „Pravdou = Láskou“, a tým im ponúknuť šancu byť pravými umelcami, ktorých život sa nekončí na trhu. V tomto kontexte vo mne stále rezonuje esenciálne pomenovanie vzťahu Pravdy a lásky Rabindranátha Thákura: „Pravda má svoj zákon, má svoju radosť; plná radosť slobody je v putách pravdy.“

■ **Rád aplikuješ svoj povestný zmysel pre humor aj v pedagogickej oblasti?**

Nikdy som nevedel rozprávať vtipy ako viacerí moji kolegovia i študenti. Ale humor, dobrý bonmot v pravú chvíľu, smiech – v čase „dekanovania“ na HTF spolupracovníci na dekanáte hovorievali, že ich svojím príchodom nemôžem prekvapiť, lebo ma počuli už od Falkensteinera – považujem za výbornú možnosť, ako prekonať napätie, zamedziť konfliktu, obcerstviť náladu a v pedagogickom procese aj zlepšiť koncentráciu a pohodu pri hraní.

■ **V čom sa podľa teba prejavuje osobnosť učiteľa?**

V schopnosti presadzovať „Pravdu = Lásku“, spravodlivosť, súcitiť, v odvahe zastať sa ľudí s iným názorom, v zápase proti intrigám, pretváрке, formalizmu či falošnej solidarite. Človek si spomína na učiteľov, ktorí boli pre neho morálnym a odborným vzorom. Vďaka bohu som v živote takých učiteľov i študentov stretol. Dobrý učiteľ nielen učí svojich žiakov, ale aj sám sa učí od nich. Z výborných výsledkov mojich študentov mám vždy veľkú radosť a osobitne vtedy, keď nájdú uplatnenie v náročných medzinárodných podmienkach v zahraničí.

■ **Nezvádzajú nás práve úspechy našich študentov niekedy k zakrývaniu problémov a nedostatkov v hodnotení kvality vzdelávania vo vlastnom prostredí?**

Aby sme sa tomu dokázali vyhnúť, je potrebné v každom okamihu vedieť kriticky zhodnotiť vlastný stav, teda nevytvárať ilúzie, že všetko je v poriadku, že sú aj menej kvalitní ako my, že

nie sme najslabší. Cestu ku kvalite preto vidím hlavne v procese kritického hľadania pravdy.

■ **Hľadanie pravdy o svete a sebe samom je zdĺhavým, kontinuálne prebiehajúcim procesom. Ubehrá sa rozmanitými cestami.**

POVEDALI O J. V. M. ...

Marian Alojz Mayer, organológ:

Skamarátili sme sa najmä vďaka spoločnému záujmu o organy, i keď uhol pohľadu na tento výnimočný hudobný nástroj sa, samozrejme, líšil. Vlada ako výborného organistu a improvizátora okrem stránky akustickej vždy zaujímala aj stránka technická, historická a, samozrejme, architektonicko-výtvarná, so zreteľom na ochranu vzácných historických nástrojov. Podieľal sa na prieskume organov Martina Šaška seniora z Brezovej pod Bradlom. Zaslúžil sa aj o to, že v nie práve najľahších časoch boli niektoré vynikajúce Šaškove organy opravené. Spolu sme podnikli viaceré prieskumné cesty na Gemer, kde sme mali možnosť spoznať cenné historické nástroje. V rokoch 2004–2019 ako predseda Spolku koncertných umelcov riadil a organizoval zabezpečoval zdarný priebeh festivalu Slovenské historické organy (XIII.–XXVIII. ročník). Zúčastňoval sa aj na výbere vhodných nástrojov, pričom využíval nielen svoje znalosti o historických organoch, ale najmä poznatky o ich súčasnom stave. Spomenúť treba aj 12 CD nosičov s nahrávkami organov najvýznamnejších organárov na Slovensku, ktoré prof. Michalko realizoval v rokoch 2003–2015 pre vydavateľstvo Diskant. J. V. Michalko kolauodoval viaceré historické organy na Slovensku po ich reštaurovaní, resp. po ich pamiatkovej obnove. Zaujíma sa však aj o stavbu nových organov na Slovensku, bol predsedom, resp. členom viacerých výberových komisií pri stavbe významných organov, napr. v Koncertnej sieni SF v bratislavskej Redute či v Katedrále sv. Šebastiána v Bratislave-Rači.

Marek Štrbák, organista:

Interpretačné umenie profesora Jána Vladimíra Michalka som prvýkrát spoznal ako tretíak na konzervatóriu. Už vtedy ma zaujal nevšedným výberom repertoáru, myšlienkou hĺbkou a mimoriadne originálnym, no veľmi premysleným umeleckým podaním. V nasledujúcich rokoch sme sa sporadicky vidali na súťažiach a koncertoch. Každý, hoci len krátky rozhovor s ním bol zakaždým inšpiráciou na zamyslenie sa nielen nad umeleckými, ale aj filozofickými otázkami bytia. Pred niekoľkými rokmi som mal tú česť stať sa zatiaľ jeho posledným doktorandským učňom. Slovmi ťažko vyjadriť môj obdiv nad jeho nesmiernou erudiťou, hĺb-

Hudba v celej svojej komplexnosti je jednou z nich. Hudba ako hra so zvukom v čase a priestore, hudba, ktorej obsah utvára formu, hudba, ktorá je aktom náhody, hudba, ktorú si vytvárame sami v našom vedomí. Prosto hudba, ktorú by som *per analogiam*

vošťou, schopnosťou jednoducho preniknúť až do jadra akéhokoľvek problému, nekonečnou láskou k umeniu a láskavým, priam otcovským humorom. Stal sa inšpiráciou, vzorom a ukazovateľom správneho smeru nielen pre mňa, ale aj pre plejády ďalších slovenských interpretov. V srdciach i dušiach každého zanechal nezmažateľnú stopu a bude pre nás veľkou výzvou, no zároveň povinnosťou pokračovať v jeho odkaze. Zo srdca mu prajem ešte mnoho úspešných umeleckých rokov a pevne verím, že ostane naďalej ochotný rozdávať nám svoje interpretačné umenie, múdrosť a lásku.

Matúš Jakabčí, riaditeľ Hudobného fondu:

S profesorom Michalkom som sa osobne poznával na pôde Hudobného fondu v r. 2008, keď som sa stal členom Rady HF, v ktorej on už pôsobil. Najúžší kontakt sme mali v rokoch 2014–2020, keď bol prof. Michalko predsedom Rady a ja riaditeľom HF. V tomto období som aj mimo zasadnutí Rady HF s ním konzultoval mnohé otázky ohľadom HF. Na túto spoluprácu veľmi rád spomínam, pretože bola prínosná nielen pre inštitúciu, ale aj pre mňa osobne. Prof. Michalko totiž disponuje všetkými vlastnosťami a vedomosťami, ktoré sú potrebné pre výkon funkcie, ktorú voči HF zastával. Bez nároku na úplnosť vymenujem tie najdôležitejšie: znalosť prostredia (keďže sám patrí k tým najlepším umelcom vo svojom odbore), autorita, umelecký rozhľad, schopnosť logického a racionálneho uvažovania, znalosti v oblasti legislatívy, a to všetko stojace na základe pevných morálnych zásad. Preto bol jeho názor pre mňa dôležitý a vedel som, že na spoluprácu s ním sa vždy môžem spoľahnúť. Najradšej však spomínam na jeho jemný humor, ktorým dokázal zasadnutia rady okoreniť. Bol tým správnym spiestrením a odľahčením, bez ktorého by zasadnutia boli síce dôležité, ale fádne.

Vážený pán profesor, milý Vlado. Dovoľ mi, aby som ti aj touto cestou pri príležitosti tvojho jubilea poprial všetko najlepšie, najmä zdravie!

Anna Polcková, evanjelická farárka, ECAV Bratislava-Staré Mesto:

Vďaka hudbe, akú prof. Michalko vo Veľkom kostole interpretuje a tvorí, sú v ňom každé služby Božie umeleckým zážitkom. Chorály, ale aj ich predohry, prelúdiá a postlúdiá, kreativity a variabilite v liturgii prinášajú do ich priebehu stále nový život, dynamiku. Pod

giam Boethius, nazvala Múdrostou, lebo v komunikácii s ňou zažívame nielen celé spektrum emócií, ale sme konfrontovaní s najvážnejšími otázkami o nás samotných. Vyzýva nás poznať samého seba, aby sme sa mohli stať tým, čo sme.

jeho gesciou sa už od r. 2012 v rámci služieb Božích uvádzajú kantáty J. S. Bacha v podaní Solamente naturali. V obidvoch kostoloch nášho cirkevného zboru Bratislava-Staré Mesto sa pri rôznych príležitostiach uskutocňujú koncerty organových virtuózov a umeleckých súborov zo Slovenska a z celej Európy, a aj za touto organizáciou hudobného života na európskej úrovni je záujem a priateľské kontakty profesora Michalku. Dlhé roky som mala možnosť sledovať jeho nasadenie v oblasti vzdelávania organistov a kantorov v rámci VŠMU, ale aj výboru cirkevnej hudby v našej cirkvi. Dôsledné vypracovanie systematického, koncepčného riešenia, ktoré smerovalo k zlepšeniu vzdelávania a teda pozdvihnutiu hudobného života nielen v mestách, ale aj malých obciach, vo všetkých regiónoch, bolo, žiaľ, kvôli nepochopeniu a nezájmu vedenia cirkvi o zabezpečenie výchovy a vzdelávania kantorov odmietnuté. Napriek tomu sa však nenechal znechutiť, vždy nachádzal priestor, kam bude investovať svoje nápady a nadšenie.

Okrem vkladov do rozvíjania hudobného života v cirkevnom zbore a starostlivosti o údržbu, opravy a rekonštrukcie našich organov veľmi oceňujem jeho ľudskosť. Principiálnosť. V mnohých zápasoch a turbulentniách mu umožnila neuhnúť od skúmania a hľadania pravdy a nestratiť svoju tvár. Je pre mňa ctou, že s ním môžem spolupracovať.

Boris Lenko, akordeonista:

Stretli sme sa dávno. Náhodou. Obaja máme nástroje s registrami. Preto.

Náhoda? Bodaj by každý stretol človeka, ktorý ho vie múdro viesť a pomáhať vyviesť z hlúposti. Človeka, bez ktorého fungovať viem, ale s množstvom chýb a nedomyslení. Obdivujem, neviem, tuším... Odkiaľ pramení tá sila okamžitého odhalenia pravdy. Tej múdrej pravdy. Pravdy, ktorá chráni storočia, pravdy právd, tej, ktorá sa neospravedľňuje, nebojuje, nesnaží sa. Je.

Hudba. Choďte si ho vypočuť. Tie ucelené skladby, logicky skomponované. Ale omyl. To je improvizácia. To nie je z papiera. To je z hlavy. Z múdrosti.

Ja neverec mám bližšie k viere. Pritom o Bohu sa nebadáme. Ale je v každom jeho slove. V každom hľadaní. V každej pravde. V hudbe. Múdrosť je to, čo najviac obdivujem. Múdrosť, ako chápať Boha. A preniesť ho sem. Vďaka Ti, Pane.

Zaostrené na slovenskú avantgardu

Komorný súbor EnsembleSpectrum má za sebou takmer deväť rokov úspešnej existencie a na konte rad slovenských premiér skladieb domácich aj svetových autorov súčasnej hudby. Jeho činnosť nezastavila ani pandemická situácia a len celkom nedávno uzrel svetlo sveta vo vydavateľstve Hudobného fondu album s názvom *Avant-garde of the '60s*, na ktorom ansámbl ponúka interpretačný pohľad na diela klasikov slovenskej hudobnej avantgardy – Ivana Hrušovského, Jozefa Sixtu, Juraja Pospíšila, Ladislava Kupkoviča a Jozefa Malovca. Nielen o tomto projekte sme sa rozprávali s jedným zo zakladateľov a umeleckým vedúcim súboru, skladateľom MATEJOM SLOBODOM.

Pripravil Robert KOLÁŘ

■ **Ako do dobre rozbehnutého vlaku činnosti EnsembleSpectrum zasiahla pandémia? Ako ovplyvnila vašu koncertnú činnosť, ako ste ju prežili z finančného a umeleckého hľadiska?**

Bola to rana pre všetkých, najmä pre interpretov. Organizovať akékoľvek podujatie, na ktorom by sa stretli viac ako dvaja ľudia, bolo nesmierne stresujúce. Neistota, či sa nakoniec uskutoční alebo nie, bola psychicky veľmi náročná nielen pre mňa ako organizátora. V takejto situácii sa nedalo nič plánovať. Na druhej strane musím povedať, že osud nám bol priaznivo naklonený, lebo z našich projektov bol zrušený v zásade iba jeden. Okrem toho sme však zrealizovali dva nádherné projekty, na ktoré som obzvlášť hrdý: prvým je nahratie CD s hudbou slovenských avantgardistov, na ktorom sa muselo stretnúť okolo osemnásť aktívne participujúcich ľudí od interpretov po technikov, a bolo treba vycestovať do Česka. Druhým bol koncert v decembri, na ktorom zazneli *Die Stücke der Windrose* od Mauricia Kagela ako kompletný cyklus, čo je v celosvetovom meradle veľkou raritou. Naštudovať všetkých osem kusov a zohnať a prepraviť okolo päťdesiat bicích nástrojov bol veľký výkon. Navyše, na koncerte mohli byť aj ľudia, hoci v obmedzenom počte okolo 25 a všetci museli byť v ten deň testovaní. No podarilo sa... Šťastnou náhodou sme tiež mohli účinkovať aj na festivale Nová

slovenská hudba a uviesť niekoľko nových diel a pripomenúť niekoľko starších. Bol to náš jediný koncert, ktorý sme odohrali bez publika.

■ **Váš repertoár je pomerne široký. Z akého dôvodu padla voľba práve na slovenskú avantgardu 60. rokov pri zostavovaní dramaturgie nového CD?**

Súbor sleduje od svojho vzniku tri hlavné dramaturgické línie: prvou je interpretácia tvorby mladých skladateľov, čo sme robili počas prvých rokov ešte na festivale Orfeus na VŠMU, ďalšou je interpretácia svetovej literatúry a tretiu predstavuje práve slovenská avantgarda. Už v prvej časti cyklu *Rezonancia farieb* sme sa sústredili na týchto skladateľov; zahrli sme napríklad *Divertimento* profesora Bokesa, *Noneto a Trio pre klarinety* od Jozefa Sixtu, Paríkovu *Hudbu k vernisáži* a jeho *Videné zblízka nad jazerom*. K slovenskej komornej a ansámblovej tvorbe má EnsembleSpectrum veľmi blízko a nahrávka bola prirodzeným vyústením tejto tendencie. Podobný program sme s rôznymi obmenami uviedli na viacerých podujatiach, niektoré skladby, ako napríklad Hrušovského *Combinazioni sonore*, sme hrali viacnásobne v rôznych časových obdobiach. Išlo teda o zdokumentovanie tohto procesu.

■ **Predpokladám, že si sa oboznámil s historickými nahrávkami tejto hudby. Videl si priestor, kde by súčasní interpreti,**

na dnešnej technickej úrovni, dokázali k skladbám povedať viac?

Neprislucha mi hodnotiť historické nahrávky. Samozrejme, že som sa s nimi konfrontoval, je to okrem partitúry ďalší zdroj informácie o skladbe. Prirodzene, niektoré veci bolo treba prehodnotiť vo vzťahu k existujúcemu štandardu, hoci je veľmi ťažké hovoriť o štandarde, ak väčšina z týchto diel dosiaľ existovala iba v podobe jedinej nahrávky. No určite to boli zaujímavé konfrontácie. Naším zámerom bolo pripomenúť existenciu historických nahrávok a zároveň ponúknuť určitú variabilitu pre budúcnosť.

■ **Zdá sa mi, že v poslednom čase dochádza k oživeniu záujmu o dejiny našej hudby, a to nielen o klasikov, ale aj o to, čo sa vytvorilo po 2. svetovej vojne, najmä v období avantgardných 60. rokov, vrátane menej hrávaných diel menej exponovaných autorov. Podľa mňa ide o veľmi pozitívny trend. Vnímáš to podobne?**

Je veľmi potrebné, aby začali vznikať podobné trendy. Obrovskú zásluhu v tomto smere má Quasars Ensemble a jeho vedúci Ivan Buffa, ktorý ako pedagóg podnietil aj môj osobný záujem o túto hudbu. Často o nej čítame v knihách, no je veľmi ťažké sa k nej dopátrať, najst nahrávku, ktorá by zodpovedala pravdepodobnej predstave skladateľa. Napríklad *Punctum contra punctum* Jozefa Sixtu som našiel na troch nahrávkach, ktoré sú však diametrálne odlišné minútážou. Skvelé však je, že naša generácia už k týmto autorom neprechováva žiadne osobné animozity; pozeráme sa na ich hudbu, nie na to, aký mal vzťah tamten autor k onomu. Skladby, ktoré sme vybrali, spolu dramaturgicky súvisia, no zatiaľ neboli v podobnej konštelácii vydané na žiadnom nosiči.

EnsembleSpectrum pri nahrávaní CD (foto: archív)

■ **Pri počúvaní albumu som v dramaturgii vycítil určité spojivo, ktoré sa verbálne takmer nedá postihnúť. Akoby sme sledovali tvorivý reliéf jediného autora. Pre mňa osobne z tohto prúdu výrazne vyčnieva Jozef Sixta, od ktorého ste zaradili až dve kompozície – 1. sláčikové kvarteto a *None-to*. Jeho osobný rukopis akoby presahoval to, čo v hudbe Sixtových generačných druhov vnímam ako príchut dobovosti...**

U všetkých skladateľov zahrnutých na CD cítim ohromnú energiu a chuť experimentovať. Sixtov rukopis je jedinečný a možno ho rozoznať už v mladických *Troch skladbách pre orchester*, no rovnako aj v sláčikových kvartetoch či v neskoršej tvorbe. Držal sa ho do konca, akoby to bolo jediné, čo ho zaujíma. Prostriedky, ktoré používal, sú možno produktom doby, no v dobrom zmysle. Pri metroritmickej asynchronnosti, ale aj pri presne danom rytme či kombinácii jedného a druhého tam vždy panuje rovnaká kompozičná logika. Sixta sa jej konzistentne pridáva.

■ **Mal som na mysli to, že Sixta napriek dobovo aktuálnym technikám znie veľmi individuálne a zároveň uňho cítiť silné zakorenenie v tradícii – hlavne európskej polyfónie.**

To je pravda, Sixta je veľmi zakorenený v tradícii. Ale to sú aj ostatní z týchto skladateľov. Napríklad Malovec, hoci sa to na prvý pohľad vôbec nemusí zdať. Jeho *Malá komorná hudba* je akoby sledom rôznych neopakujúcich sa

Hudba dneška, podobne ako Hrušovského aj Malovcova skladba. Existuje tu teda silné spojivo. Ako si už poznamenal, zo Sixtovej tvorby sme vybrali až dve kompozície. Má to aj osobný dôvod, keďže pôvodným plánom bolo nahráť CD ešte v priebehu jari minulého roka, keď by Jozef Sixta oslávil 80. narodeniny, a hoci to nikde nie je explicitne uvedené, album mal byť venovaný jeho pamiatke.

■ **Viaceré miesta v Sixtových partitúrach sú riešené aleatoricky, cítiť tu vplyv „poľskej školy“. Nevyhnutne musia pre interpretov predstavovať náročnú výzvu, ak výsledok nemá stratiť kompaktnosť...**

Hrať Sixtu je vždy výzva. V aleatorických úsekoch je vždy jednoduché sklznúť do až prílišného uvoľnenia a približnosti. Na prvý pohľad sa zápis zdá ako približný, v skutočnosti tu však o približnosť ide len veľmi málo. Veľký dôraz treba klásť na synchronnosť, čo znie ako zaujímavý paradox v kontexte Sixtovho „asynchronného“ obdobia. No je veľmi dôležité, aby jednotliví hráči presne vedeli, ako v týchto úsekoch funguje kontrapunkt, aká je úloha konkrétneho hlasu. Interpret tiež musí pochopiť výstavbu skladby – ako v nej prebieha intervalová evolúcia, ako v nej fungujú vzťahy dĺžok jednotlivých úsekov, časové proporcie. Ak si to hráči uvedomia, skladba začne dávať oveľa väčší zmysel a získa neporovnateľne väčšiu precíznosť. *Noneto* som naživo dirigoval tri- alebo štyrikrát s pomerne veľkými časovými odstupmi a spo-

■ **Predpokladám, že podobné problémy nevznikli pri Pospíšilovej partitúre, že je v nej všetko notované úplne presne...**

Všetko je notované presne až na aleatorické rytmy – v notách s preškrtnutým trámcom. Tie sú niekedy kombinované s presne zapísanými rytmi, a tak vznikajú zaujímavé rytmické konfrontácie. Znie to ako Webern, ale taký viac experimentálny. Táto voľnosť v tesnom susedstve s prísnosťou ma na jeho *Trojveršiach* vyslovene fascinovala. Čím viac sa im venujem, tým viac spoznávam, že je to neuveriteľne dobre skomponovaná hudba, sústredená na miniatúrnych plochách. „Trojveršia“ tam skutočne možno rozoznať; sú to vždy tri krátke bloky oddelené pauzami na celý takt, niekedy navzájom kontrastné, inokedy nie – čo je pre mňa priam zábavné...

■ **Podobne zábavná – v istom zmysle – je aj *Malá komorná hudba* Jozefa Malovca. Je to jedna z voľnej série inštrumentálnych skladieb zo 60. rokov, podobne ako fenomenálny *Kryptogram 1* pre basklarinet, klavír a bicie nástroje. Sú tu ansámblové epizódy, ktoré obsahujú rad hudobne možno až vtipných momentov, no okrem nich aj „recitativy“ pre sólové nástroje. Ako si poradiť s takouto na prvý pohľad nesúrodou formou, aby skladba nestratila koherenciu?**

Malá komorná hudba je v každom ohľade zaujímavá skladba a som veľmi rád, že sa mi ju podarilo „vybádať“ v Národnej knižnici



Členovia EnsembleSpectrum: M. Haring, N. Kubalcová, J. Urdová a A. Szendrei (foto: archív)



B. Kollárik, interpret skladby L. Kupkoviča pre sólový basklarinet (foto: archív)

hudieb, no možno v ňom vypozerovať formový oblúk, ktorý odkazuje na tradíciu. Osobne u všetkých bez výnimky cítim silný vplyv Weberna, hoci najsilnejšie u Pospíšila: ekonomickosť, práca s miniatúrou, s bagatelou...

■ **Ako si sa vlastne dostal k výberu *Trojverší pre deväť nástrojov*? Pospíšil má viacero cyklov drobných skladbičiek; tu zrejme zohralo svoju úlohu aj špecifické obsadenie.**

Určite áno, a okrem toho aj skutočnosť, že *Trojveršia* boli napísané pre Kupkovičov súbor

čiatku som volil voľnejší prístup k aleatorike. No čím viac sme ho hrali, tým viac som si uvedomoval, že jeho priebeh nespočíva len na vôli interpretov a nie je až taký voľný, ako by sa mohlo zdať. Ak človek vie, ako Sixtovo skladby analyzovať, teda že sa musí v prvom rade orientovať na číselnú hodnotu intervalov, dokáže odvodniť takmer na sto percent použitie každého tónu a pochopiť jeho význam. Dirigent si musí dobre premyslieť, akou technikou bude tento priebeh riadiť, lebo štandardná dirigentská technika sa tu nedá až tak jednoducho uplatniť.

v Martine. Pôvodná verzia skladby pochádza z roku 1964 a neskôr, v roku 1979, ju skladateľ revidoval. No nie je to revízia v bežnom ponímaní, nemenil v skladbe nič, len pridal sóla violy a klarinetu. V nich akoby sa posunula Malovcova estetika, takže pôsobia ako trocha zvláštne vsuvky. No skladba ako celok je súčasťou pomyselného cyklu *Dve časti – Malá komorná hudba – Kryptogram 1*, v ktorom možno pozorovať Malovcov skladateľský vývoj. Napriek napohľad konzervatívne názvu je *Malá komorná hudba* veľmi odvážnou skladbou, v ktorej cítiť vplyv elektroakustickej kompo-

→ zície a najmä „pásmového“ myslenia. K sebe priradené úseky spolu na prvý pohľad nijako nesúvisia, no skladba ako celok dáva zmysel. Škoda je len to, že niektoré zaujímavé okami- hy, ktoré sa vynoria v ansámblových častiach, sa už nikdy nevrátia, nie sú rozkomponované na väčšej ploche tak, ako neskôr v *Kryptograme*. No práve pre tieto náznaky som si chcel túto skladbu zahrať...

■ **Album otvárajú *Combinazioni sonore* Ivana Hrušovského, locus classicus avantgardy 60. rokov. Podobne ako napríklad aj jeho *Sonáta pre klavír* je to tak trochu didaktické dielo, akoby defilé nových techník, prezentované vo veľmi prehľadnej podobe. Ako skladbu interpretovať tak, aby pôsobila ako umelecké dielo a nie ako didaktický príklad?**

Samozrejme, túto kompozíciu možno vnímať ako didaktickú, no ja som sa na ňu takto nikdy nepozeral. Chápeť ju ako vynikajúco skomponovanú skladbu s vlastnou logikou. Keď som *Combinazioni sonore* na-



študoval prvý raz, skladateľom vyznačené trámce spájajúce tóny v jednotlivých radoch mi viac prekážali, ako pomáhali. No majú tam svoj zmysel, najmä ak si človek nevie rady, ako pochopiť štruktúru, ako sa v nej zorientovať a porozumieť skladateľovej intencii. V tomto sa *Combinazioni* podobajú na Pospíšilove skladby, obsahujú podobne riešené punktualistické miesta, dialogické pasáže, prechody línie z jedného hlasu do druhého alebo kontrasty medzi hlasnými a tichými zvukmi. Pedagogický podtón tam určite cítiť, no možno práve vďaka nemu by sme mohli *Combinazioni* pokladať za jedno z najklasickších avantgardných diel pre komorný súbor u nás.

■ **Tri z uvedených skladieb vznikli pre Hudbu dneška. Ladislav Kupkovič v jednom rozhovore z tých čias spomenul, že vtedajšia mladá skladateľská generácia zaznamenala pri vystúpení súboru v Juhošlávii – pravdepodobne na Muzički Biennale Zagreb – veľmi kladný ohlas. Ty si istý čas študoval vo Viedni. Podarilo sa ti predstaviť tamtojšej komunite niečo**

zo slovenskej hudby minulého storočia? Aké boli reakcie?

Vo väčšine prípadov som zaznamenal veľmi pozitívne reakcie. Podarilo sa mi niečo z našej hudby „exportovať“ do Viedne prostredníctvom zvukového režiséra našej nahrávky, dirigenta Anastasiosa Strikosa, ktorý tam dlhodobo žije. Bol ňou nadšený. Na seminári kompozície u Beata Furrera v Grazi som predstavoval slovenskú hudbu tejto generácie; napríklad z Paríkovej *Hudby k baletu* boli všetci v tom najlepšom zmysle prekvapení, netušili, aká zaujímavá hudba u nás vznikala. V Hudo- bnom fonde niekedy vykupujem Sixtove partitúry a posielam ich zahraničným priateľom. Jeden známy v Amerike, kde mnohí zrejme netušia, že Slovensko vôbec existuje, bol nadšený, keď som mu poslal Hrušovského. Máme teda domáci poklad, na ktorom sedíme, a je potrebné ho zveľaďovať. Publikum, ktoré v súčasnosti chodí na naše koncerty, je už „zvyknutejšie“, no táto hudba je prijímaná aj tam, kde publikum ešte nie je natoľko pripravené. Povedzme si otvorene, toto už nie je súčasná hudba, je to slovenská klasická hudba a bolo by úplne v poriadku, ak by ju začali hrať už aj študenti.

■ **Myslíš si, že niekedy nastane v tomto smere obroda aj v „kamenných“ inštitúciách? Mám na mysli orchestre či operné domy, lebo v tejto oblasti sa u nás tiež nahromadilo množstvo hodnôt, ktoré čakajú na znovuoobjavenie.**

Stretávam sa s interpretmi, ktorí pôsobia aj v týchto inštitúciách a nemajú žiadnu averziu voči tejto hudbe. Máme tu však istú zvláštnosť – ak sa nejaké dielo zahralo, povedzme pred desiatimi alebo dvadsiatimi rokmi a starší poslucháči si na to vedia ako-tak spomenúť, vzbudzuje to dojem, že je to „vybavené“. Už sa to hralo, tak sa nemusí znova. Nemyslia pri tom na to, že existujú aj mladší ľudia, ktorí to nemali možnosť počuť, hoci by radi. A možno aj tí starší by si to radi vypočuli v inej interpretácii. Vyzretejšej a nezasiahnu- tej väzbami z minulosti.

■ **Vedel by si si predstaviť, že by si v budúcnosti s ansámblom pripravil dramaturgie zamerané povedzme len na Malovca alebo Pospíšila? S dielami, ktoré desaťročia odpočívajú v archívoch a možno o nich nikto ani nevie...**

Podľa mňa v našich inštitúciách leží ešte veľa neobjaveného. Staršia slovenská hudba predstavuje jednu z ťažiskových vetiev dramaturgie EnsembleSpectrum a nebol by som rád, ak by toto CD bolo posledným takto zameraným titulom. Skladby, ktoré sa na ňom nachádzajú, sme hrali viackrát a ľudia ich viackrát počuli. Opakovanie z nich robí svojím spôsobom kultové diela, s ktorými sú poslucháči už oboznámení a môžu ísť perцепčne viac do hĺbky, sústrediť sa na konkrétnu interpretáciu. Podobne ako keď počúvame Beethovena a neobjavujeme pri tom novú hudbu, len sleduje-

me a porovnávame nuansy predvedenia. Bol by som rád, keby aj slovenská hudba niekedy dosiahla podobný štatút.

■ **Aké ďalšie projekty pripravujete s EnsembleSpectrum?**

V súčasnosti beží náš projekt New Dawn Vol. 2 zameraný na súčasnú mladú tvorbu, no tento- raz určený len pre dámy skladateľky zo Sloven- ska aj zahraničia. Ústrednou témou je stredo- veký nápev *L'homme armé*, no v našom poňatí je zmenený na *La femme armée*. V našom projekte sú zahrnuté vynikajúce autorky, ktoré na našu objednávku vytvorili skladby pre komorný ansámbl, prípadne obohatený o elektroniku. (Premiéra sa uskutočnila na koncerte 7. 6. v Štúdiu 1, RTVS Košice a 8. 6. v bratislavskej Novej cvernovke, na ktorom bolo tiež pokrste- né CD *Avant-garde of the '60s*; pozn. red.) Ďalším projektom, hoci nie pod hlavičkou EnsembleSpectrum, ale ako prvý titul nami založeného labelu UBU Collection, bude pro- jekt kontrabasistu Františka Výrostka. Pôjde o svetový unikát, pretože na ňom budú zahr- nuté diela pre sólový kontrabas so sprievodom sláčikového kvarteta, akých je aj vo svetovej literatúre veľmi málo. Kontrabasista oslovil piatich skladateľov – Američanku Pauline Kim Harrisovú, Američana Jamesa Illgenfritza a zo Slovenska Luciu Chuťkovú, Mariána Lejavu a mňa. CD sa bude volať *František Výrostko a BraCkPlayers – Double bassement* a po ňom bude v rámci UBU Collection nasledovať nahrávka *New Dawn Vol. 2 – La femme armée*. ✕

Matej SLOBODA (1988, Banská Bystrica) je slovenský skladateľ a dirigent. Študoval kompozíciu na VŠMU v Bratislave (I. Buffa), na Kunstuniversität v Grazi (B. Furrer) a na Universität für Musik und darstellende Kunst vo Viedni (D. Müller-Siemens). V súčasnosti je interným doktorandom na JAMU v Brne (I. Medek). Jeho tvorba zahŕňa skladby pre orchester, komorný súbor, zbor, sólové nástroje, ako aj elektronické a improvizované diela. Jeho skladby zazneli na festivaloch ISCM (Čína, Južná Kórea), Melos-Étos, Nová slovenská hudba a i. Spolupracoval s umelcami ako Y. Liu, M. Pala, M. Šimko, B. Dugovič, I. Šiller, E. Ginzery a te- lesami ako napr. Tianjin Symphony Orches- tra, Gaia Quartet, Quasars Ensemble, Mucha Quartet či Ansámbl Asynchrónie. Zúčastnil sa na skladateľských kurzoch v Trstěničiac, na festivaloch Muzički Biennale Zagreb, Varšavská jeseň, pod vedením osobností, aký- mi sú T. Murail, K. Saariaho alebo G. F. Haas. Je umeleckým vedúcim a dramaturgom súboru EnsembleSpectrum, s ktorým ako dirigent našťudoval a predviedol množstvo diel slovenských aj zahraničných autorov, viaceré z nich v slovenskej alebo svetovej premiére. Je tiež členom tria Critical Band s flautistkou Evou Hruškovou a hráčkou na bicích nástrojoch Lenkou Novosedlíkovou.

medzinárodný festival komornej hudby

k o n v e r g e n c i a

**05—26
9 / 2021**

meta4 quartet^{—FI}

haydn / saariaho / sibelius

dialógy

lash / skuta / hurel / brahms

nora SKUTA^{—klavír} / rupert STRUBER^{—bicie}

martin RUMAN^{—viola} / jozef LUPTÁK^{—violončelo}

absinthe

dominic miller

ensemble opera diversa^{—CZ}

jozef lupták^{—violončelo}

vasks *klātbūtne*

iršai / wiesner

bratislavská noc komornej hudby

kodály / dohnányi / hummel

jordana PALOVIČOVÁ^{—klavír} / miki SKUTA^{—klavír}

hommage à JVM

koncert k jubileu J. V. Michalka

tešíme sa
na vás

v septembri

konvergencie.sk

generálny partner

u. fond
na podporu
umenia

BRATISLAVA

**B
K
S**

SLOVENSKÁ
sporiteľňa

NADÁCIA
Slovenskej sporiteľne

ZSE

vstupenky

ticketportal
www.ticketportal.sk

festival z verejných zdrojov podporil fond na podporu umenia



J. Klíma (foto: archív)



J. Lupták (foto: archív)

NA CHATE: Ján Klíma a Jozef Lupták

„Dôvera medzi festivalom a publikom sa tvorí dlhé roky“

Uprostred leta, niekde medzi dozvukmi Konvergencií, júnového recitátového turné a prípravami na septembrové pokračovanie festivalu si violončelista Jozef Lupták našiel čas pre on-line rozhovor. Okrem „prázdninových“ zážitkov prišla reč, samozrejme, aj na zamyslenie o pozícii a perspektívach podujatia, ktoré chystá už svoj 22. ročník.

JK: Ak sa nemýlim, tento týždeň si navštívil festival komornej hudby v Lockenhouse...

JL: Pôvodne sme mali ísť spolu s kolegom Andrejom Šubom, ale ten nakoniec nemohol. Na poslednú chvíľu som už nikoho do partie nezohnal, a tak som si spravil deň sám so sebou a hudbou.

JK: Aké si tam stihol nazbierať zážitky?

JL: Bol som na troch koncertoch. Prvé bolo matiné s Gidonom Kremerom (zakladateľom festivalu, ktorý práve tento rok oslavuje štyridsať rokov existencie) a ten zahral Bachovu *Sonátu G dur* spolu s vynikajúcim mladým klaviristom Georgijsom Osokinsom – on ma fakt príjemne prekvapil. A potom spolu s jeho dlhoročnou hudobnou aj životnou partnerkou, violončelistkou Giedrė Dirvanauskaitėovou zahrali Rachmaninovovo *Trio élégiaque č. 2 op. 9*. To bol krásny začiatok dňa. Popoludní na hrade Lockenhaus zaznel piesňový recitál tenoristu Iana Bostridgea s opäť výbornou klaviristkou Saskiou Giorginiovou a s veľmi zaujímavým programom (Ottorino Respighi, Hugo Wolf, Johann Sebastian Bach a Francis Poulenc), ktorý 82-ročný Heinz Holliger obohatil Brittenovými *Metamorfózami* pre sólo hoboje. Na jeho vek úctyhodný výkon, je stále plný energie a chuti hrať.

JK: A aký bol ten tretí koncert?

JL: Večer boli na programe dva koncerty Sira Andrása Schiffa a keby som tušil, že na nich

nezahrá to isté, tak sedím na obidvoch. Schiff si totiž na každý vybral iný program, podľa svojho „pocitu“, čo sa hodí pre dané miesto a k danému klavíru. Tak som si podvečer trochu popozeral okolie, prešiel sa po Lockenhouse a večerný koncert bol pre mňa naozajstným vrcholom. András Schiff vo svojich 67 rokoch hrá čoraz lepšie. Všetko hral spamäti bez akéhokoľvek zaváhania: Haydnovu *Sonátu g mol*, Mozartovu *Sonátu B dur*, Schubertovu nedokončenú *Sonátu C dur* a na záver Bachovu *Partitu B dur*. Jeho spôsob hry, interpretácie a hudobného myslenia mi priniesol úplne silný katarzný zážitok z čistej krásy a hudby. Ani neviem, čo by som viac dodal, bolo to nesmierne silné.

JK: Už iba ten zoznam účinkujúcich znie odzbrojujúco. Predpokladám, že si festival nenavštívil prvýkrát. Ako sa tvojimi očami tentoraz vyrovnal s „postpandemickými“ podmienkami fungovania?

JL: Práveže som bol v Lockenhouse osobne prvý raz, čo je v mojom prípade naozaj prekvapujúce. Chystal som sa tam už niekoľko rokov, ale až teraz mi to vyšlo práve vďaka tomu, že som sám nemal iné povinnosti. Čo sa týka postpandemických opatrení, bolo to pre mňa celkom prekvapujúce. Jediné obmedzenie bolo pri vstupe, a to som veľmi ocenil. Museli sme sa preukázať buď európskym očkovacím preukazom, alebo aktuálnym negatívnym testom. Vnútri sedeli všetci ľudia bez rúšok (okrem tých, čo rúška chceli mať) a bez obmedzení, plná sála. Čiže na chvíľu mal človek pocit, že žiaden Covid ani nie je.

JK: Lockenhaus je 40-ročný rakúsky festival toho najlepšieho z komornej hudby. Ustanoví sa. Na Slovensku máme Konvergenzie, viac ako 20-ročné. Takisto ustanoví sa s pevným imidžom, len v jej samotnom strede je veľká sviežosť a neustála inovácia. Tento rok Piazzolla...

JL: Ďakujem za ocenenie „nášho“ festivalu. Nuž, veľa som rozmýšľal o tom, čo nás napríklad s Lockenhausom alebo s nám ešte „bližším“ festivalom Kuhmo vo Fínsku spája a v čom sme iní. Áno, mám pocit, že, v niečom sme „dynamickejší“, a reakciou na túto vlastnosť sú nielen plné sály, ale najmä zloženie publika. Lockenhaus aj Kuhmo majú svoje stále publikum, pričom 90 percent ľudí je vo vyššej vekovej kategórii. Je to výberom repertoáru, typom koncertov, interpretov či tak nejako celkovo „duchom“ týchto festivalov. Pre mňa je veľkou radosťou, že Konvergenzie si našli priaznivcov aj medzi mladými ľuďmi alebo že máme publikum aj v strednom veku. To je obrovská injekcia pre mňa a môj tím. Hovorí mi to jednu zásadnú vec: že aj komorná hudba – správne posadená do kontextu našej doby – má budúcnosť.

JK: Kam sa teda bude v ťažko predvídateľnej dobe posúvať festival, ktorý je už vo svojej podstate taký dynamický?

JL: Ako sa budú ďalej Konvergenzie vyvíjať, je pre mňa dôležitá otázka a kladiem si ju každý rok či niekedy aj mesiac. Hľadáme to takisto ako na začiatku. Ak stratíme komunikatívnosť so všetkými vekovými kategóriami, vtedy ma to začne znepokojovať. Mám však množstvo nápadov a snov, čo ešte zahrať a koho pozvať na festival, takže verím, že sa stále máme kam vyvíjať. Momentálne ma však najviac znepokojuje, či v septembri budeme môcť priniesť festival v takej podobe, v akej ho teraz pripravujeme, a či opäť nebudú obmedzenia pre delta variant. To by bolo veľmi nepríjemné a smutné. Je pomerne náročné už po tretíkrát vymýšľať B a C varianty programu...

JK: Význam festivalu (nielen v pomere k veľkosti jeho domácej krajiny) spočíva aj v tom, ako dokáže budovať vkus svojho publika. Tempom ubiehajúcich rokov, neskôr generácií. Cítiš u nás v tejto oblasti posun?

JL: Toto je veľmi dôležitá otázka! Myslím si, že vo všeobecnosti sú dva prístupy pri organizovaní festivalov. Jeden je, že sa „tríam“ do vkusu širokej verejnosti, sledujem to, čo „fičí“ a čo má ohlas. To potom zaraďujem do programu, prípadne tvorím program pre „našu“ vekovú kategóriu publika, ktoré navštevuje festival. Alebo druhý prístup, kde systematicky prinášam názor festivalu a ľudia, ktorých to zaujíma, prídu a vypočujú si ho. To neznamena, že sa niekedy nemôžem trafiť aj

do toho, čo je známe či „chcené“, ale nie je to mojím cieľom. Pretože cieľom je prinášať aj hudbu, ktorá je nepoznaná, ale mimoriadne kvalitná a ľudia sa k nej nevedia inak dostať. Takáto dôvera medzi publikom a organizátormi, dramaturgom a tvorcami festivalu sa tvorí pomaly, dlhé roky. Mám trochu pocit, že sme viac v tej druhej kategórii, ľudia nám veria, a preto sa vždy tešia na program, ktorý im pripravujeme, keďže jeho veľká časť je neraz pre mnohých prekvapením. Ale prídu a vypočujú si aj to, čo nepoznajú. Pre nás je to istý typ vzdelávania, akési „misie“, a zároveň aj adrenalin, ako ľudia zareagujú. Mám pocit, že nás to posúva spolu ďalej.

JK: Vnímaš u nás dostatočné úsilie budovať vzťah „laického“ publika k náročnejšej hudobnej kultúre?

JL: Každú iniciatívu, ktorá má podobný prístup, nesmierne oceňujem. Viem, že aj u nás ich je viacero. Slovenské publikum to totiž posúva ďalej, pričom „vďaka“ internetu a veľmi chudobnému hudobnému programu v našich verejnoprávnych médiách sa inak vkus ľudí naozaj posúva čoraz nižšie a nižšie. Ale práve toto chápem ako moju zodpovednosť – nezaspať, nezastať a prinášať stále nové výzvy aj v programe.

JK: Konvergenzie patria medzi festivaly, ktoré z veľkej časti definuje „emblematicky“ zakladateľ. Dokážeš si predstaviť moment, kedy by si festival úplne zveril do iných rúk? A myslíš, že by sa mu mohlo dariť napríklad pod egidou stabilnej, kamennej inštitúcie?



J. Lupták, riaditeľ festivalu Konvergenzie (foto: archív)

JL: Viem si predstaviť, že raz z festivalu „odidem“ – nikto nie je večný. Zatiaľ však nie som presvedčený o tom, či by bolo dobre, keby bol pod strechou „kamennej“ inštitúcie. Nechcel by som, aby Konvergenzie stratili svoju nezávislosť a dynamiku. Ale v hudbe aj vo vedení festivalu je zbytočné hrať sa na nemennosť hraníc, ako hovorí Marián Varga.

A preto som pri takýchto vyjadreniach veľmi opatrný. Aby festival nestratil svoju tvár a autenticitu – to je pre mňa najdôležitejšia hodnota, ktorú by som chcel zabezpečiť, aj keby ma mal „prežiť“.

JK: Posledná otázka bude odbočkou. Opakovane sa stretávam s takýmto javom: špičkový klavirista odohrá klavírny recitál a doma potom driluje hru na dychovom nástroji. Skvelý interpret súčasnej hudby sa popri nabitom koncertnom programe doma učí hrať starú hudbu. Profesionálna hráčka v orchestri trénuje v ústraní svoj hlas, aby sa stala jazzovou speváčkou... Ty osobne máš pre budúcnosť vymyslenú nejakú

zvláštnu misiu, ktorou plánuješ výrazne zmeniť svoj umelecký profil, ako ho dnes poznáme?

JL: Nuž, o tomto som zatiaľ nerozmýšľal. Moje aktivity, či už interpretačné, alebo organizačné, sú také široké, že možno pôjdem opačným smerom a budem skôr zužovať, než rozširovať. Teším sa z toho, ako to je práve teraz. ✕

XXX. medzinárodný hudobný festival

International Music Festival

SLOVAK HISTORIC ORGANS IN PRESSBURG

SLOVENSKÉ HISTORICKÉ ORGANY V PREŠPORKU

STREDA **NECPALY**
28. júl 2021 19.00
Evanjelický a. v. kostol
Organ Martina Šaška, pravdepodobne z roku 1876
LUKÁŠ HURTÍK
M. Moyzes, S. Scheidt, F. X. Brix, J. S. Bach, J. K. Kuchár, C. P. E. Bach, B. Smetana, J. K. Váňhal, J. C. H. Kittel

SOBOTA **PEZINOK - GRINAVA**
31. júl 2021 19.00
Evanjelický a. v. kostol
Organ Martina Šaška, z roku 1875
JÁN VLADIMÍR MICHALKO
G. Donizetti, G. Rossini, G. Böhm, F. X. Schütz, C. Piatti, J. V. Michalko, J. Haydn

NEDELA **JABLONICA**
1. augusta 2021 19.00
Rímskokatolícky farský kostol sv. Štefana kráľa
Organ Martina Šaška, z roku 1844
MARTIN BAKO
F. Mendelssohn-Bartholdy, J. Stanley, J. Brahms, M. Bako, L. Vienne, J. Gresh, J. S. Bach, W. F. Bach, C. Ph. E. Bach

STREDA **BRATISLAVA - RUSOVCE**
4. augusta 2021 19.00
Rímskokatolícky farský kostol sv. Márie Magdalény
Organ Michala Slezáka, z roku 1872
MONIKA MELCOVÁ / MUSICA AETERNA
D. Scarlatti, M. Melcová, A. Vivaldi, W. A. Mozart, G. F. Händel

ŠTVRTOK **BRATISLAVA - RAČA**
5. augusta 2021 19.00
Rímskokatolícky farský kostol sv. Filipa a Jakuba
Organ Johanna Fazekasa, z roku 1841
MONIKA MELCOVÁ / MUSICA AETERNA
D. Scarlatti, A. Scarlatti, S. N. Šamorínsky, M. Melcová / G. F. Händel, W. A. Mozart

NEDELA **BRATISLAVA - ČUNOVO**
8. augusta 2021 19.00
Rímskokatolícky farský kostol sv. Michala Archanjela
Organ neznámeho majstra, z prvej tretiny 19. stor.
PAVEL KOHOUT
A. Vivaldi, D. Buxtehude, J. K. F. Fischer, J. Haydn, P. Kohout, J. G. Wälther

Slovenské historické organy

28.7.-8.8. 2021

USPORIADATEL / ORGANIZER

ORGANYBOF
www.festivalsho.sk

Festival z verejných zdrojov podporil Fond na podporu umenia. S finančným príspevkom Hudobného fondu a Nadácie mesta Bratislavy.

Supported through public funding by Slovak Arts Council, with a financial contribution from the Music Fund and Bratislava City Foundation.

VOLNÝ VSTUP NA VŠETKY KONCERTY

FESTIVAL Z VEREJNÝCH ZDROJOV PODPORIL: **u.** fond na podporu umenia

S FINANČNÝM PRÍSPEVKOM: **u.** Hudobný fond Bratislava

MEDIÁLNI PARTNERI: **hudobnýjivot** : **RADIO DEVÍN** **rtv** : **RÁDIO MÁRIA SLOVENSKE**

Wednesday, 28/07/2021 ■ 7 pm
NECPALY
Lutheran Church, Organ by Martin Šaško, 1876
LUKÁŠ HURTÍK (Czechia)
M. Moyzes, S. Scheidt, F. X. Brix, J. S. Bach, J. K. Kuchár, C. P. E. Bach, B. Smetana, J. K. Váňhal, J. C. H. Kittel

Saturday, 31/07/2021 ■ 7 pm
PEZINOK - GRINAVA
Lutheran Church, Organ by Martin Šaško, 1875
JÁN VLADIMÍR MICHALKO (Slovakia)
G. Donizetti, G. Rossini, G. Böhm, F. X. Schütz, C. Piatti, J. V. Michalko, J. Haydn

Sunday, 01/08/2021 ■ 7 pm
JABLONICA
King St. Stephen Parish Church (R.C.)
Organ by Martin Šaško, 1844
MARTIN BAKO (Slovakia)
F. Mendelssohn-Bartholdy, J. Stanley, J. Brahms, M. Bako, L. Vienne, J. Gresh, J. S. Bach, W. F. Bach, C. Ph. E. Bach

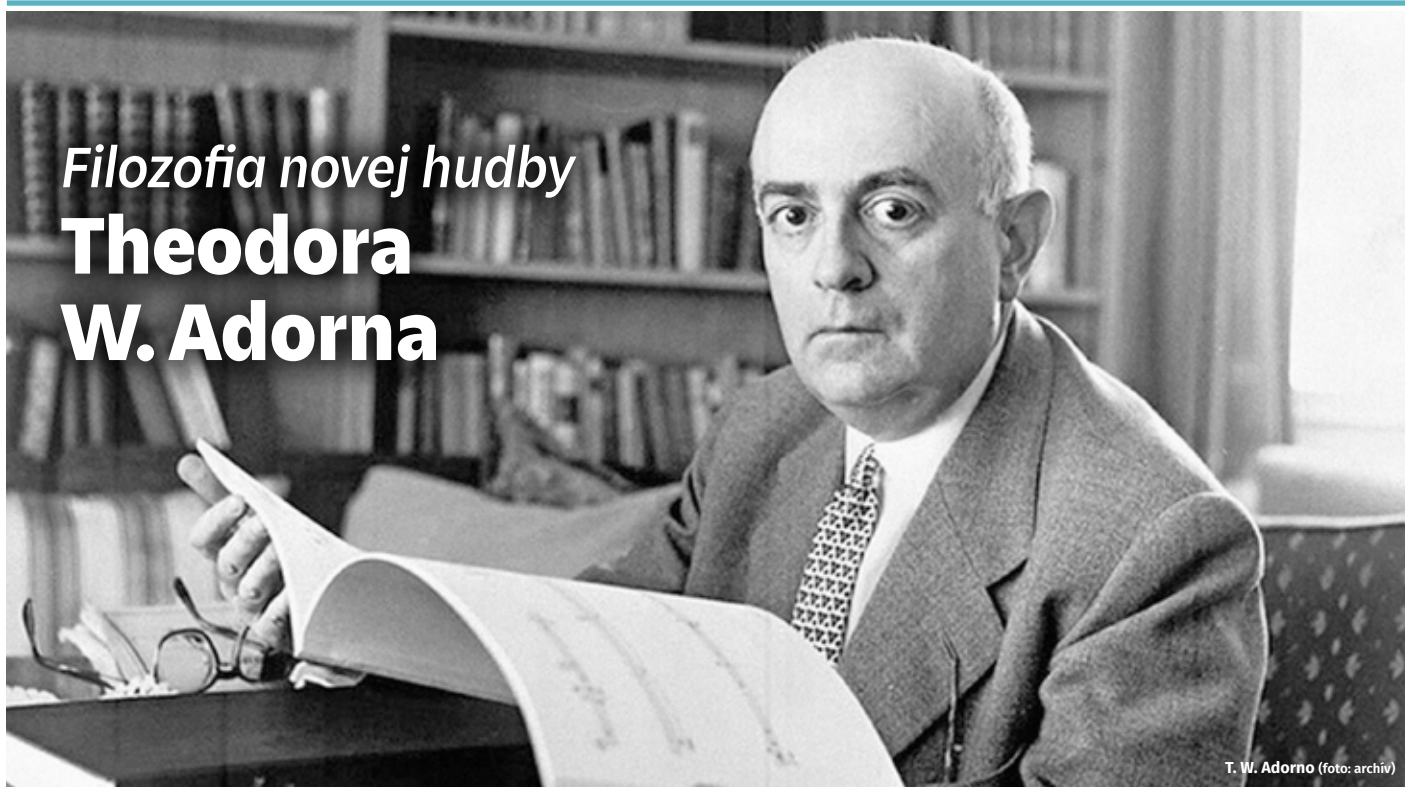
Wednesday, 04/08/2021 ■ 7 pm
BRATISLAVA - RUSOVCE
St. Mary Magdalene Parish Church (R.C.)
Organ by Michal Slezák, 1872
MONIKA MELCOVÁ / MUSICA AETERNA (Slovakia)
D. Scarlatti, M. Melcová, A. Vivaldi, W. A. Mozart, G. F. Händel

Thursday, 05/08/2021 ■ 7 pm
BRATISLAVA - RAČA
St. Philip and James the Less Parish Church (R.C.)
Organ by Johann Fazekas, 1841
MONIKA MELCOVÁ / MUSICA AETERNA (Slovakia)
D. Scarlatti, A. Scarlatti, S. N. Šamorínsky, M. Melcová, G. F. Händel, W. A. Mozart

Sunday, 08/08/2021 ■ 7 pm
BRATISLAVA - ČUNOVO
St. Michael the Archangel Parish Church (R.C.)
Organ by an unknown organ builder, from the first third of the 19th century
PAVEL KOHOUT (Czechia)
A. Vivaldi, D. Buxtehude, J. K. F. Fischer, J. Haydn, P. Kohout, J. G. Wälther

FREE ADMISSION TO ALL CONCERTS

Filozofia novej hudby Theodora W. Adorna



T. W. Adorno (foto: archív)

Nemecký muzikológ Theodor W. Adorno (1903–1969) vydal v r. 1949 svoje najznámejšie a najpopulárnejšie muzikologické dielo *Filozofia novej hudby* (*Philosophie der neuen Musik*), ktoré natrvalo patrí do základného fondu filozofickej estetiky 20. storočia. Adornova kniha však zároveň patrí aj k najkontroverznejším dielam muzikologickej literatúry, ktoré od svojho vzniku vyvoláva protirečivé reakcie. Je prirovnávaná k manifestu F. Busoniho *Etwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst* (1907).

Vladimír FULKA

Adorno bol predovšetkým muzikológom zameraným na hudbu 20. storočia, hoci je autorom aj monografií o Wagnerovi a Mahlerovi a tiež štúdií a esejí o Beethovenovi, Schubertovi či Brahmsovi. Zo skladateľov 20. storočia sa venoval Bartókovi, Hindemithovi, Ravelovi alebo Stravinskému. Adornovo meno však zostáva späté predovšetkým s muzikologickým skúmaním 2. viedenskej školy, triády jej hlavných predstaviteľov – Schönberga, Berga a Weberna. Do tohto tematického okruhu patrí popri monografii o A. Bergovi a veľkom množstve štúdií, esejí, recenzií a článkov práve aj monografia *Philosophie der neuen Musik*.

K svojej hlavnej muzikologickej téme bol Adorno predurčený vzdelaním. Bol skladateľom s kompozičným a klavírnym vzdelaním, ktoré nadobudol na konzervatóriu vo Frankfurt nad Mohanom a ktoré si potom doplnil súkromnými lekciami u Albana Berga.¹ K hybným činiteľom Adornovej muzikológie však nepochybne patrilo okrem hudobného vzdelania aj jeho filozofické a sociologické vzdelanie na univerzitách vo Frankfurtu a vo Viedni. Adorno patrí k významným postavám filozofie 20. storočia, s príslušnosťou k frankfurtskej filozofickej škole. Reprezentoval v nej okrem muzikológie aj filozofiu, sociológiu

(resp. hudobnú sociológiu) a filozofickú estetiku. Adorno však má aj pozoruhodné filozoficko-literárne eseje o F. Kafkovi, F. Hölderlinovi, T. Mannovi, S. Georgeovi a iných. Hlavné tematické zameranie Adornovej muzikológie vyplynulo z bergovskej kompozičnej školy, ktorá tvorila pozadie jeho mimoriadnej erudovanosti v oblasti voľnej atonality a dodekafónie. Adorno bol príslušníkom 2. viedenskej školy, ktorá určovala aj jeho štýlové zameranie ako skladateľa. V 20. rokoch sa spočiatku intenzívne venoval kompozícii a jeho skladateľská tvorba predstavuje niekoľko desiatok opusov komornej a orchestrálnej hudby, o ktorých sa uznanlivo vyjadroval aj Schönberg. Už v polovici 20. rokov však u Adorna začala jednoznačne prevažovať profesionálna orientácia na hudobno-kritickú publicistiku a muzikológiu, hudobnú sociológiu a estetiku.

Adornova filozofia novej hudby

Kniha *Philosophie der neuen Musik* sa skladá z dvoch štúdií: prvou je *Schönberg a progres* (*Schönberg und der Fortschritt*). Adorno napísal svoju schönbergovskú štúdiu v americkej emigrácii ešte v r. 1941–1942 v angličtine a následne ju preložil do nemčiny. V nemeckej ver-

zii potom použil množstvo germanizovaných anglicizmov, s ktorými sa čitateľ (prekladateľ) Adornovej knihy musí potýkať. Tie patria k charakteristickému štýlu knihy. Adorno však napokon po návrate z USA do Nemecka po 2. svetovej vojne pripojil k schönbergovskej štúdii aj druhú časť (druhú štúdiu) *Stravinskij a obnova* (*Strawinsky und die Restauration*, hoci Adorno uvádza v obsahu alternatívny názov *Stravinskij a reakcia*; *Strawinsky und Reaktion*) a v r. 1949 obe štúdie publikoval v nemčine ako knihu.

Vo *Philosophie* sa prelína historická/hudobno-analytická a filozoficko-estetická problematika. Štúdiá o A. Schönbergovi sa zaoberá hudobno-historickou problematikou vzniku Schönbergovej, Bergovej a Webernovej atonality a dodekafónie v širokých kontextoch hudby 20. storočia, ale aj romantizmu. Adorno sa typicky odvolával na Beethovena, ale aj Brahmsa a Wagnera. Až tam hľadal pôvod Schönbergovho hudobného jazyka. Text sa zaoberá tonalitou, harmóniou, formou, polyfóniou a kontrapunktom najmä Schönbergových skladieb, pričom Adorno nadväzoval na svoje početné rané schönbergovské (bergovské, webernovské) eseje, hudobné analýzy a kritiky. Citoval však napríklad aj zo svojej štúdie o Beethovenovom neskorom štýle *Spätstil Beethovens* (1937), poukazujúc na to, ako sa Beethovenov neskorý hudobný jazyk disociuje na fragmenty, anticipujúc tak hudbu A. Schönberga.

Filozofický základ Adornovej knihy bol určený Frankfurtskou filozofickou školou, ktorá bola ideovým priesečníkom marxistickej a hegelianskej filozofie. *Philosophie* sa odvolávala najmä na diela F. Hegela.² Ak hovoríme o Adornovi ako o estetikovi, treba hovoriť

predovšetkým o jeho špecifickej a osobitej fúzii marxisticko-heglovských filozofických ideí a muzikologickej problematiky dodekafónie a serializmu v 2. viedenskej škole. V Adornovej knihe však nájdeme aj odkazy na psychoanalýzu S. Freuda a pesimistickú filozofiu dejín O. Spenglera.

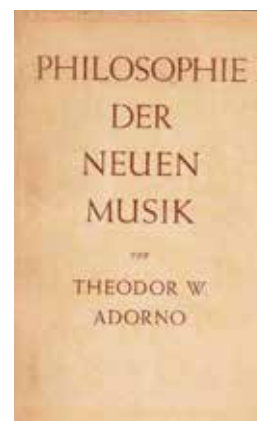
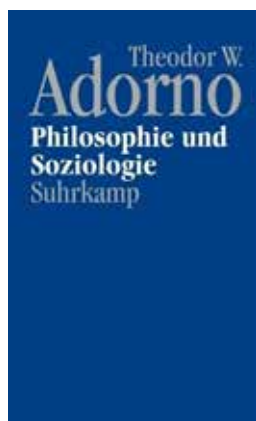
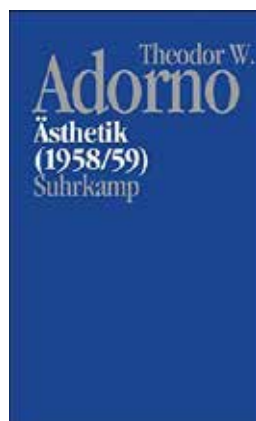
Adorno patrila od 20. rokov k popredným protagonistom frankfurtského Inštitútu pre sociálny výskum (Institut für Sozialforschung) na frankfurtskej Univerzite J. W. Goetheho. Inštitút bol pôvodným základom Frankfurtskej filozofickej školy. Kritická teória Frankfurtskej školy sa vzťahovala na civilizačný a spoločenský systém západnej industriálnej spoločnosti: skúmala jeho spoločenské mechanizmy, dehumanizačné tendencie, ako aj perspektívy zmeny spoločenského poriadku, emancipácie a oslobodenia človeka. Frankfurtská filozofia ako filozofia dejín a spoločnosti tak bola neomarxistickým prúdom európskej filozofie. Západný neomarxizmus Adorna, Herberta Marcuseho, Friedricha Pollocka, Ernsta Blocha a iných bol svojím prístupom k marxistickému dedičstvu značne odlišný od východného marxizmu-leninizmu. Preto boli frankfurtskí filozofi (a spolu s nimi aj Adorno) československými a sovietskymi marxistami exkomunikovaní z marxistickej filo-

zácie autonómie hudobných dejín. Extrémnym príkladom tejto esteticko-filozofickej tendencie bol východonemecký marxistický muzikológ Georg Knepler, u ktorého boli dejiny hudby akoby len ilustráciou, „príveskom“ politicko-ekonomických dejín, ktoré údajne bez zvyšku diktujú, čo a prečo skladateľ komponuje. Adorno si bol vedomý tejto „slepej uličky“ výkladu hudobných dejín, snažiac sa udržať rovnováhu medzi autonómnym a heteronómnym pólom ich interpretácie. Štúdiá o I. Stravinskom však má tendenciu k onomu paušálnemu marxistickému poňatiu, podobne ako to bolo v prípade nasledujúcej wagnerovskej monografie *Pokus o Wagnera (Versuch über Wagner, 1952)*. Najmä táto Adornova štúdiá budí dojem skôr sociálno-psychologickej, a sociálno-politickej než muzikologickej štúdie.

Adornov kritizmus hudobnej kultúry 20. storočia

Z Adornovej marxistickej orientácie teda vyplýval pre neho charakteristický silný kritizmus hudobnej kultúry „buržoáznej epochy“ 19. a 20. storočia. Adorno ju videl až apriórne a paušálne akoby „optikou“ poklesu, regresu a úpadku, ako o tom svedčí práve aj monografia o Wagnerovi. Buržoázna epocha kultúry je

terénom. O hudbe južnej a východnej Európy sa vyjadroval vo *Philosophie* s dešpektom ako o „exteritoriálnej“ kultúrnej periférii a v tom zmysle sa napríklad len veľmi marginálne, pod čiarou, zmienil aj o Janáčkoví. Adorno neprijal estetiku Debussyho impresionizmu, hoci vysoko oceňoval M. Ravela. Uznalivo, hoci s výhradami, hodnotil Bartóka. Osobitnou kapitolou v Adornovom kritizme bol darmstadtý serializmus po 2. svetovej vojne. V postoji k Schönbergovým dedičom bol Adorno ostro kritický a odmietavý, čo sa prejavuje v povestných štúdiách (prednáškach): *Sťartnutie novej hudby (Das Altern der neuen Musik, 1954)* a *K neformálnej hudbe (Vers une musique informelle, 1961)*. Prvá zo štúdií bola takmer frontálnym útokom na serializmus. Seriálnu hudbu považoval Adorno za bytostnú polemiku s podstatou hudby. To mu však nebránilo prejavovať voči Boulezovi a Stockhausenovi aj značný rešpekt. Obe slávne prednášky sú akoby pokračovaním *Philosophie der neuen Musik*, v ktorej ešte nemohol reagovať na serializmus, avšak už v nej kriticky hovorí o Schönbergových nasledovníkoch, najmä o Webernovi, na ktorého sa serialisti odvolávali ako na svojho duchovného patróna. Kritika Antona Weberna vo *Philosophie* anticipovala neskoršiu kritiku serializmu. Adorno patrila



zofie ako „revizionisti“ falšujúci „skutočný“ marxizmus. Adorno bol ako filozof „neomarxistom“ a je aj autorom textov, v ktorých sa dotýkal spoločensko-politicko-ekonomických otázok kapitalizmu, výrobných síl, výrobných vzťahov a pod.

Adorno teda vo *Philosophie der neuen Musik* neanalyzoval hudbu 2. viedenskej školy len v muzikologických kontextoch, ale aj v intenciách spoločenského, sociálno-psychologického statusu jej hudby a skladateľov v podmienkach západnej industriálnej („buržoáznej“) spoločnosti. Adornov text o Schönbergovej dodekafónii a Stravinského neoklasicizme je teda súčasťou textu o trhových mechanizmoch, o diktáte trhu a zisku, o výrobných silách a výrobných vzťahoch, hudbe ako masovom tovare a pod. Adornova marxisticko-heglovská hudobno-historická a estetická koncepcia znamená silnú determináciu hudobných dejín politicko-ekonomickými dejinami s tendenciou relativiz-

pre Adorna *Verfallsgeschichte*, dejinami úpadku. Adorno vo *Philosophie* evidentne vychádzal zo svojich hudobno-sociologických výskumov a zo svojej skoršej hudobno-sociologickej štúdie s príznačným názvom *O fetišovom charaktere v hudbe a regresii sluchu (Über den Fetischcharakter in der Musik und die Regression des Hörens, 1938)*. Úvod vo *Philosophie* hovorí o tovarovom fetišizme a odcudzení, o komercializácii a marketizácii hudby v masovej kultúre. Podľa Adorna, masovým javom hudobnej kultúry sa stalo epigónstvo a eklekticismus, diletantstvo, falošné utiekanie sa k folklorizmu. Pod vplyvom média rozhlasu nastal úpadok receptivity poslucháča, regresia sluchu, kritérií dobrej a zlej hudby, ako aj skladateľskej profesionality. Adorno nemilosrdne marginalizoval, alebo prinajmenšom nedocenil veľkú časť skladateľov 20. storočia: Sibelia, Hindemitha, Brittena, Elgara či Šostakoviča. Populárna hudba a jazz boli pre Adorna len hudobno-kultúrnym su-

medzi významné postavy darmstadtých kurzov, na ktorých figuroval ako principiálny a tvrdý oponent.

Kritika Stravinského a bratislavská prednáška

Adornovský ofenzívny hudobný kritizmus dosahuje jeden zo svojich vrcholov v súvislosti s Igorom Stravinským v štúdiu *Strawinsky und Restauration*. Stravinskij bol pre Adorna primárnym cieľom kritiky, pretože stelesňoval všetko, čo bolo preňho v hudbe 20. storočia regresívne, čo ju hodnotovo devalvovalo: elimináciu subjektu, neoklasicizmus, neofolklorizmus, „poklesnuté“ jazzové a ragtimové inšpirácie, ale aj inšpirácie Debussym. Adorno hovoril o Debussyho a Stravinského hudbe s dešpektom ako o *pseudomorfoze maliarstva (Pseudomorphose an Malerei)*, ako o popretí imanentnosti a autonómnosti hudobného



→ prejavu: v prípade Stravinského hovoril o pseudomorfóze Picassovho kubizmu a Matissovho fauvizmu. Pohľad na Debussyho hudbu ako „zvukové maliarstvo“ je však veľmi zjednodušený. Stravinského hudba v baletoch *Svätene jari* a *Petruška* bola okrem toho pre Adorna plne závislá od telesných pohybových impulzov: povedané terminológiou Jozefa Kresánka, bola závislá od senzomotorického dynamizmu, čo bolo nepochybne tiež paušálnym redukcionizmom problému Stravinského hudby. Závislosť od senzomotorického dynamizmu (závislosť od bazálnej tanečnosti a exponovanie metroritmiky vôbec) bola pre Adorna popretím vyššej hudobnej hodnoty, prejavom regresu v hudbe. Adornove útoky na Stravinského hudbu majú podobu až hrubých invektív. Stravinského hudba bola pre Adorna psychopatickou a infantilnou, adorujúcou hudobný primitivizmus, ako aj sadomasochistickým negovaním subjektivity. Adorno nevedel akceptovať pluralitu vývoja hudby 20. storočia.³

Prejavom Adornovej tvrdej nekompromisnosti v obhajovaní hudobných hodnôt (hoci nie tak agresívnym ako v štúdiu o Stravinskom) bola aj Adornova bratislavská prednáška o forme v modernej hudbe pre slovenských hudobných skladateľov v apríli r. 1966 (spolu s diskusiou vo vtedajšom *Zväze slovenských skladateľov*). Prednáška tiež vychádzala z jeho *Philosophie der neuen Musik* a bola publikovaná v periodiku *Slovenská hudba*. Adorno tak mal možnosť vniesť svoju knihu, ktorá bola dostupná len úzkemu okruhu muzikológov, osobne do povedomia vtedajšej československej muzikológie.

Filozofia pokroku

Zo všeobecného marazmu úpadkovej hudby 20. storočia sa Adornovi vyníma ako osamelý ostrov avantgarda 2. viedenskej školy a skladateľa blízki tomto smeru. Adorno sa však vo *Philosophie* dopracoval od svojho pôvodného adorujúceho a apologetického postoja ku kritickému hodnoteniu, ktoré sa týkalo Schönberga, ale najmä Webera. Adornov kritický postoj by sa dal charakterizovať ako postupné spoznávanie zložitosti, bytostnej protirečivosti, či aj paradoxov hudobných javov. Adorno sa tu prejavil ako muzikológ, ktorý prešiel školou Heglovej dialektiky.

Hudba 20. storočia teda podľa Adorna nevyhnutne podlieha tlakom kapitalistickej spoločnosti, ktorá sa na nej podpisuje. Zmyslom a poslaním schönbergovskej avantgardy, ale aj výtvarnej avantgardy (Kandinskij) je niesť v podmienkach dejín úpadku (*Verfallsgeschichte*) posolstvo neskorumpovaného avantgardného umenia pravdy. Avantgarda je prejavom vzdoru a protestu, prejavom obrany voči panujúcemu establišmentu a úpadku hodnôt, v mene pokroku nového a oslobodeného umenia. Je to však posolstvo za cenu spoločenskej izolácie, elitárstva a napokon tiež určitého regresu. Adornova estetická paradigma umenia znie, že umenie musí byť

v zásadnej a nekompromisnej opozícii voči vonkajšiemu svetu. Kritériom hodnoty je, nakoľko sú umenie a hudba revolučné, pokrokové a avantgardné, vidiace do budúcnosti: nakoľko je hudba schopná oslobodiť sa od minulosti a tradície, priniesť niečo radikálne nové. Adorno preto nazval expresionistickú etapu atonality v r. 1910–1920 „heroickým desaťročím“ (*heroisches Dezennium*). Pokrok, progres figurujúci v názve schönbergovskej štúdie je formulovaný ako *Teoréma pokroku hudobného materiálu* (*Theorem von dem Fortschritts des musikalischen Materials*); je to teoréma o historickej tendencii, predformovanosti hudobného materiálu v dejinách hudby ako o „sedimentovanom duchu“ (*sedimentierter*



M. Horkheimer a T. W. Adorno, spoluautori *Dialektiky osvietenstva* (foto: archív)

Geist), ktorá má pôvod v Hegelovom dejinno-filozofickom pojednaní *Fenomenologie des Geistes*. Teorému pokroku evokuje aj slávna veta z Hegelových prednášok o filozofii svetových dejín, ktorá bola pôvodným základným hybným činiteľom aj Marxovej filozofie dejín a je aj hybným činiteľom Adornovej estetiky: „Svetové dejiny sú progresom vo vedomí slobody, pokrokom, ktorý spoznáваме v jeho nevyhnutnosti“ (*Die Weltgeschichte ist ein Fortschritt im Bewusstsein der Freiheit – ein Fortschritt den wir in seiner Notwendigkeit zu erkennen haben*). Trajektóriu hudby pokroku a hudby budúcnosti je prísna racionálna organizovanosť a kontrola materiálu.

Kultúrne kontexty pokroku

Teorému pokroku však možno sledovať v Adornových starších textoch o Schönbergovi (napríklad *Der dialektische Komponist*) a je myšlienkovým jadrom aj posledného veľkého estetického diela *Ästhetische Theorie* (1970), ktoré vyšlo rok po Adornovej smrti. Teoréma predstavovala kontinuitu, nadviazanie na Schönbergovu hudobnú estetiku. Schönberg napísal v 30. rokoch esej s „adornovským“ názvom *New Music, Outmoded Music, Style and Idea* (*Nová hudba, zastaralá hudba, štýl a idea*), ktorá potom vyšla v jeho súbore anglických esejí *Style and Idea* (1952). V esejí Schönberg napísal: „Všetko (skutočné) umenie je nové umenie“ (*Alle Kunst*

ist neue Kunst). Adorno v tejto súvislosti poukazoval na Schönbergovo zhudobnenie vizionárskej básne rakúskeho symbolistického básnika Stefana Georgea *Entrückung* (*Extáza*) v *Sláčíkovom kvartete č. 2 fis mol* (1907), s úvodným veršom „*Ich fühle Luft von anderer Planeten*“ (Cítim ovzdušie inej planéty). „Ovzdušie inej planéty“ Schönberg vzťahoval na prelomové objavenie sa atonality v tomto kvartete, ako aj víziu dvanásťtónovej organizácie. Adorno vo *Philosophie* hovorí: „*Filozofia hudby je dnes možná iba ako filozofia novej hudby*.“

Genéza Adornovej teórie sa prelína s filozofickými a literárno-vednými prúdmi nesúvisiacimi priamo s hudbou, ktoré však prispeli do koncepcie *Philosophie der neuen Musik*. Ide tu

o veľkého nemeckého filozofa esejistu Waltera Benjamina a jeho prácu *Pôvod nemeckej trúchlohry* (*Ursprung des deutschen Trauerspiels*, 1925) a tiež jeho slávnu esej *O pojme dejín* (*Über den Begriff der Geschichte*, 1940). V pozadí Adornovej *Philosophie* je aj kniha maďarského hegelovsko-marxistického literárneho vedca a filozofa Györgya Lukácsa *Dejinnofilozofický pokus o formy veľkej epiky* (*Theorie des*

Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der grossen Epik, 1916). Oba autori patrili medzi protagonistov Frankfurtskej filozofickej školy a ich texty intelektuálne formovali mladého Adorna.

Dialektika osvietenstva

V Adornovom predhovore k *Philosophie* je významná poznámka, že jeho knihu možno chápať ako exkurz, odbočenie, derivát knihy *Dialektika osvietenstva* (*Dialektik der Aufklärung* 1947). Ide o kmeňové dielo Frankfurtskej filozofickej školy, súbor kultúrno-civilizačných esejí, ktoré Adorno napísal v spolupráci s Maxom Horkheimerom v americkej emigrácii paralelne so schönbergovskou štúdiou. *Philosophie der neuen Musik* je svojou teorémou pokroku veľmi úzko spätá s *Dialektik der Aufklärung*, ktorá sa, mimochodom, v časti *Kultúrny priemysel* (*Kulturindustrie*) tiež vyjadruje k širokému spektru hudby (aj so zmienkou o A. Schönbergovi). Bez *Dialektiky osvietenstva* nemožno úplne pochopiť Adornovu koncepciu vo *Philosophie der neuen Musik*.

Dialektika je textom o možnom dialektickom zvrate pokroku osvietenstva a racionality k barbarstvu a totalite: pokrok osvietenstva sa stáva novou mytológiou a katastrofou. Práve pod vplyvom tejto neomarxistickej a hegelovskej filozofie, ale zrejme aj Weberovej neskorej hudby sa vo *Philosophie der neuen*

Musik javí dodekafónia 2. viedenskej školy ako hlboko ambivalentný, sebapopierajúci a rozporuplný fenomén: ako otvorenie sa novým možnostiam a slobode, ale súčasne ako regres a determinizmus hudobnej štruktúry, ako totálne podriadenie sa hudby systému a pravidlám. Materiálovo-technická hudobná kompozícia, ktorá bola spočiatku pre Adorna vrcholným znakom dejinnej progresivnosti a pravdy v hudbe, má tak vo *Philosophie der neuen Musik* svoju „odvrátenú tvár“ regresu. Adorno vo svojej knihe formuloval bytostný problém dodekafónie ako zvratu od slobody k neslobode, k totálnej kontrole a determinizmu. Príslušný tematický segment Adornovej knihy má príznačný názov *Zvrat k neslobode* (*Umschlag in Unfreiheit*). Skladateľ komponujúci v dodekafonickom systéme je v moci tónového materiálu, ktorý ho ovláda; subjekt panuje v racionálnom systéme nad hudbou, avšak sám podlieha racionálnemu systému. Z ovládajúceho sa stane ovládaný. Dvanásťtónový systém hudbu teda oslobodzuje a zároveň sputnáva. Adorno hovoril o zlyhaní technického diela (*Misslingen des technischen Kunstwerks*), ktoré ochromuje umeleckú fantáziu. Schönbergovská a seriálna hudobná avantgarda sú v Adornovej filozofickej interpretácii fenoménom analogickým osvieteniu a systému buržoáznej spoločnosti.⁴

Nie div, že keď si Schönberg tieto tézy o strate slobody v jeho hudbe vo *Philosophie der neuen*

Musik prečítal, ostro s nimi nesúhlasil. Schönberg, podobne ako Stravinskij a serialisti, pochopiteľne nepocitovali v dvanásťtónovom systéme nijaký represívny tlak, obmedzujúci ich slobodu komponovania. Podobne sa staval vo svojich raných štúdiách k problému slobody aj Adorno. Práve pod vplyvom svojej knihy *Dialektik der Aufklärung* však začal vidieť problém dodekafónie inak.

V 70. rokoch 20. storočia však vystúpila skupina mladých nemeckých skladateľov okolo Wolfganga Rihma (Hans-Jürgen von Bose, Manfred Trojahn a i.) s názvom *Nová jednoduchosť* (*Neue Einfachheit*), ktorá tento represívny tlak už pocítovala a programovo sa voči dodekafonickému a seriálnemu hudbe vymedzila. Skupina sa pritom odvolávala práve na *Philosophie der neuen Musik*.

Adornova kniha zohrala úlohu v diskusiách v Darmstadte, ako aj v ďalšom vývoji hudby 20. storočia. Jeho pôvodná predstava jednosmerného vývoja hudby 20. storočia, s odmietnutím veľkej časti skladateľov 20. storočia, je paušálna a neprijateľná. Avšak formulácie vnútornej esteticko-filozofickej protirečivosti a ambivalentnosti smerovania dodekafónie zostávajú pozoruhodné a podnetné, rovnako ako sú podnetné jeho formulácie rozdielov protagonistov 2. viedenskej školy.

Osobitnou kapitolou, ktorá osvetľuje *Philosophie der neuen Musik*, je „kauza“ slávneho románu Thomasa Manna *Doktor Faustus*, na

ktorom mal Adorno ako Mannov „tieňový“ hudobný poradca značný autorský podiel. V románe boli Mannom použité na základe konzultácií s Adornom rozsiahle textové segmenty, ba doslovné prepisy pasáží o atonalite a dodekafónii z *Philosophie der neuen Musik*. Adornova kniha sa tak stala súčasťou literárnej fikcie a literárnej poetiky, príbehu fiktívneho románového hudobného skladateľa Adriana Leverkühna. ✕

Literatúra

ADORNO, Theodor W.: *Philosophie der neuen Musik*. Europäische Verlagsanstalt, Frankfurt am Main, 1969. KLEIN, Richard; KREUTZER, Johann; MÜLLER-DOOHM, Stefan (eds.): *Adorno Handbuch. Leben-Werk-Wirkung*. Verlag J. B. Metzler, Stuttgart-Weimar, 2011.

Poznámky:

- 1 Adorno navštevoval na viedenskej Univerzite niektoré prednášky z dejín hudby G. Adlera, ale muzikologické vzdelanie neabsolvoval.
- 2 Muzikologická problematika v oboch štúdiách vo *Philosophie* je príznačne a symbolicky uvedená práve mottami z Hegelových filozofických prác *Ästhetik* a *Philosophie des Geistes*.
- 3 O probléme Adornovej interpretácie Stravinského hudby písal český marxistický muzikológ Josef Bek v knihe *Hudební neoklasicismus* (1982).
- 4 Významným esteticko-filozofickým pozadím knihy *Dialektik der Aufklärung*, ako aj *Philosophie der neuen Musik* sú práce zakladateľa hudobnej sociológie, nemeckého neomarxistického filozofa Maxa Webera. Weber bol pôvodný ideový iniciátor vzniku Frankfurtskej filozofickej školy.

Joseph Kaspar Mertz

Hudobná panoráma KUKUK

Pavel Steidl / Martin Krajčo
– gitara

Zbierka 136 krátkych zábavných skladieb z 19. storočia pre sólovú gitaru od bratislavského rodáka, skladateľa a gitaristu Josepha Kaspara Mertza vychádza v podobe 3-CD albumu vo svetovej premiére. Obsahuje skladateľove obľúbené ľudové melódie, hymny rôznych národov, tance, ale aj operné motívy, ktoré boli určené pre širokú verejnosť.

Nájdete vo vybraných predajniach alebo na www.hc.sk

Bratislava 2021, HC 10052

hudobné **entrum**
MUSIC CENTRE SLOVAKIA

u. fond
na podporu
umenia



Ludwig van Beethoven

Sonáta č. 26 Es dur op. 81a „Les Adieux“ (1809/1810)

Sonáta č. 27 e mol op. 90 (1814)



Beethoven v r. 1814,
v čase kompozície Sonáty e mol
op. 90. Rytina L. Letronna

Po minulom odbočení a Schubertovej *Symfónii C dur* sa opäť vraciame k Beethovenovým klavírnym sonátam pod analytickým drobnohľadom Siegfrieda Mausera. Zo štádia raných sonát sme sa posunuli na koniec skladateľovho druhého tvorivého obdobia a začiatok tretieho. Najmä Sonáta op. 81a „Les Adieux“ je medzi klaviristami nesmierne populárna, azda aj pre jej otvorenú programovosť a intenzívnu poetickosť. Sonáta op. 90 patrí k dvojčastovým dielam, čo je u autora veľmi vzácné, a prináša vyhrotený kontrast medzi dramatickým a lyrickým princípom.

Siegfried MAUSER

Vpád poetickosti: Sonáta Es dur

Toto dielo z r. 1809/1810, vydané v Lipsku r. 1811 a venované arcivojvodovi Rudolfovi, predstavuje v celej sonátovej tvorbe výnimku – viackrát konštatovaný vplyv „poetických ideí“ sa tu stáva priamo uchopiteľným. Podobne ako v *Pastorálnej symfónii*, aj tu sa mimohudobná programová orientácia prejavuje v nadpisoch troch častí, ktoré sa zároveň jednoznačne vzťahujú na nositeľa venovania. Beethovenov žiak a dlhoročný podporovateľ je pomenovaný v jeho vlastnoručnom nadpise k prvej časti: „Zbohom. Viedeň, 4. máj 1809 pri odcestovaní Jeho cisárskej milosti, váženého arcivojvodu Rudolfa“; a podobne stálo nad strateným rukopisom poslednej časti: „Príchod Jeho cisárskej milosti, váženého arcivojvodu Rudolfa,

30. január 1810“. Precízne označený časový úsek, vzťahujúci sa na deväť-mesačnú neprítomnosť rakúskeho dvora kvôli postupujúcemu francúzskemu vojsku a jednoznačné osobné priradenie nás nemôžu zmýliť v tom, že v tejto skladbe sa ďaleko nad konkrétne pohnútky berie ohľad na všeobecne ľudský fenomén rozlúčky, odlúčenia a návratu.

V tomto zmysle sa snažíme o všeobecnú charakterizáciu afektov, ktoré môžu do veľkej miery súvisieť so špecifickými dôvodmi. Že Beethovenovi pri mimohudobných orientáciách išlo menej o ilustratívne preroprávanie, ukazuje už poznámka k rok predtým dokončenej „Sinfonia caratteristica“, teda *Šieste*, v ktorej treba vidieť pendant k „charakteristickej sonáte“ op. 81a: Skladateľ tu výslovne spomína „viac vyjadrenie citov než maľby“, hoci práve v *Pastorálnej* nájdeme rozhodne viac priamych zvukomalebných efektov ako v op. 81a. Pojem „charakteristický“ odkazuje na „charakteristické klavírne kusy“, ktoré prišli do módy okolo r. 1800 a ktoré, publikované v zbierkach, taktiež nezriedka majú v nadpisoch emocionálne stavy a odzrkadľujú skôr nálady ako dejové priebehy. Beethoven sa však v tejto sonáte zameriaval na sprostredkovanie všeobecného a osobitého, snáď opäť podľa modelu Hegelovej dialektiky, ktorá v jednotlivosti rozpoznáva moment pojmového určenia všeobecného.

Hneď začiatok adagiového úvodu môžeme čítať v tomto zmysle. Tak ako v *Sláckovom kvartete op. 131* „Muss es sein“, aj tu je „Lebewohl“ (Zbohom) priamo vložené ako textová vrstva. (Pr. 1)



PRÍKLAD č. 1. Prvé štyri taktý 1. časti

Harmonický zvrat zodpovedá univerzálnej hudobnej floskule, často uzatvárajúcim „kvintám lesných rohov“, ktoré však bežne majú tonický celý záver. V druhom takte podložené C tu na spôsob klamného záveru ruší konvenčnú formulu a všeobecnému záverečnému zvratu prekvapujúcim molovým tónorodom prepožičiava žalujúci a rezignovaný afekt. Tým sa emocionálne sa sprostredkúva a afektívne zjasňuje stav rozlúčky a konca, reprezentovaný konvenčnou záverečnou floskulou. Všeobecne charakterizovaná situácia a osobný záverečný pozdrav, podložený textom – preto sa azda aj definitívny názov prvej časti „Zbohom“ nevyklučuje s pôvodne zmýšľanou „Rozlúčkou“ – je určitý spôsob programu pre celkovú koncepciu cyklu.

Fakt, že Beethoven v druhej a tretej časti tejto sonáty prvýkrát vkladá nemecké tempové údaje pod obvyklé talianske, možno rovnako pochopiť v kontexte „charakteristická“. Už neobyčajné talianske formulácie „vivacissimamente“ či „Andante espressivo“, ktoré vyjadruje vzťah plný napätia („espressivo“ sa inak objavuje zväčša v spojení s adagiom), odkazujú na ďalekosiahlu individualizáciu jednotlivých častí z pohľadu charakterizácie. Bežné označenia, zdá sa, už nepostačujú na uspokojivé určenie jedinečného; všeobecné tempové a výrazové konvencie sa definitívne rozplývajú v estetike nezameniteľnej originality jednotlivých diel. Predovšetkým prvá časť s vonkajšou dispozíciou sonátovej formy s pomalým úvodom vykazuje mnohoraké zvláštnosti aj vo formových proporciách. Už *Adagio* je oveľa viac než len náladový úvod, pretože anticipuje podstatné tematické prejavy nasledujúcej sonátovej formy,

a tým sa ukazuje ako integrálna súčasť prvej časti – podobnú štruktúru nachádzame aj v prvej časti „Búrkovej sonáty“ op. 31 č. 2. Aj keď klesajúce tercie motívu „Zbohom“ na začiatku sa stávajú aj jadrom druhej témy (od taktu 50, pripravovaná je už v medzivete), výrazná stúpajúca kvarta z taktov 2 a 3 sa prezentuje ako centrálny impulz prvej témy (od taktu 18). Osobitný význam má ďalej vzťah k extrémne nápadnej dĺžke kódy (94 taktov od taktu 162 oproti len 40 taktom rozvedenia od taktu 70). Tá najprv začína potvrdzujúco s hlavnou témou, ktorá vo svojom druhom úseku bola nositeľkou stúpajúceho pohybu gesta „Zbohom“ (takty 23 a 24) a na spôsob filmového strihu sa prevracia priamo do charakteristických klesajúcich tercií. Dvojnásobne imitačne sa prekrývajúce záverečné gesta (takty 181 a 223), oddelené ich homofónnou, figuratívnou zdobenou verziou v taktach 197–222 vedú k disonantnému treniu, ktoré symbolizuje bolesť z rozlúčky, ako aj prelínajúce sa a zároveň doznievajúce signály lesných rohov. Z formovej stránky, zdá sa, tvorí táto predimenzovaná kóda protiváhu k významnému úvodnému *Adagiu*, čím dostávame sonátovú formu vsadenú do neobyčajne silného rámca. Toto všetko ukazuje, ako môžu byť nároky absolútnej formy dokonale vyvážené a súčasne otvorené sémantickým rovinám.

Podobným spôsobom prináša relatívne krátke *Andante* (42 taktov), ktoré prechádza do finále *attacca* a zaujíma k nemu porovnateľný pomer ako úvod k prvej časti, dvojdielnu piesňovú formu, zahŕňajúcu opakovanie; jej prvý diel sa zakladá na smutne okružnom sekundovom motíve otázky, kým živší druhý diel má skôr charakter útechy – dva možné afektové postoje, ktoré zodpovedajú stavu odlúčenosti a súčasne odôvodňujú formálnu dvojdielnosť. Opojne virtuózne finále napokon jednoznačne vyjadruje jasavú radosť z opätovného stretnutia – sonátová forma, ktorej prvá a druhá téma disponujú motivicky sotva pregnantnými kontúrami, keďže vír extaticky sa preháňajúcich udalostí ich od začiatku akoby zmyl. Opäť je v oboch častiach zjavné, že na jednej strane formový priebeh spočíva celkom vo vývinovej logike absolútnej hudby, zároveň však nadobúda schopnosť napnutia sémantických horizontov: forma sa v tejto sonáte zmieri s obsahom dokonca aj vtedy, keď obsah rozhodne preukazuje programové tendencie.

Sonáta e mol op. 90

Beethovenov neobvyklý zámer uchopiť tempo a charakter častí mimo bežných talianskych predpisov sa ukázal už v dvojazyčných označeniach druhej a tretej časti sonáty „*Les Adieux*“ op. 81a, no v prípade op. 90, stojacej bezprostredne na prahu skladateľovho neskorého štýlu dostal svoj najradikálnejší tvar. Kým v op. 101, opačne ako v op. 81a, sa talianske označenia nachádzajú pod nemeckými, v tomto prípade existujú výlučne nemecké, navyše v dlhočizných formuláciách. Azda dodatočne motivované nadmierou patriotizmu v týchto časoch – ďalšie opusové číslo nesie názov *Wellingtonovo víťazstvo alebo bitka Vittoria* – však okrem toho prezrádzajú Beethovenov zápas o objektivizovateľný opis mnohohrstvených charakterov mimo bežných konvenčných označení. Puntičkársky sformulované interpretačné údaje sa vyznačujú nezvyklými kombináciami tempových a výrazových určení, ktoré používajú obmedzujúce alebo stupňujúce slovné konštrukcie ako „najvyššie s...“, „nie príliš“, alebo „a veľmi“. Od *Sonáty op. 106 „Hammerklavier“* sa táto tendencia opäť relativizuje – mohutná prvá časť má lakonický nadpis *Allegro*; v tomto kontexte potom op. 90 predstavuje neskôr ustupujúcu utópiu pokusov opisom a precíznymi slovnými údajmi vystihnúť mnohoznačné alebo hraničné hudobné charaktery.

Naozaj sa v oboch častiach tejto sonáty, napísanej v r. 1814 a vydanej r. 1815 vo Viedni, ukazujú modelové formové a charakterové polyvalencie. Ako reprezentatívna ukážka nech opäť posluží začiatok prvej časti, ktorý je spočiatku akoby disponovaný celkom na spôsob ranej prvej časti, napr. z op. 10 č. 1 (Pr. 2).

Osemtaktová perióda sa konštituuje z dvoch opakovaných štvortaktí (e mol/G dur), ktoré samotné prislúchajú tradičnej hre na otázku a odpoveď s ostrým dynamickým kontrastom – Beethoven sa akoby pohrával s vlastnou kompozičnou históriou. Nasledujúca rozvíjajúca osemtaktová perióda pôsobí totiž ako lyrická korešpondencia k prvej, na čo opäť nasleduje osemtaktie s prísny vnútorným členením

(takisto dve opakované štvortaktia) od taktu 17. Táto skutočnosť umožňuje okrem jasnej melodicky súvzťažnej periodickej štruktúry viacnásobné interpretácie: z tradičného pohľadu vcelku ide o prvý tematický blok s rozličnými motivickými tvarmi, ktoré sú vo vzájomnom štruktúrálom vzťahu prostredníctvom predtaktí a klesajúcich sekundových krokov. Alternatívne by sme mohli naproti tomu prijať hneď spočiatku prvú, kontrastnú tému (prvá perióda), na ktorú nadväzuje druhá lyrická (druhá perióda), modulujúca z G dur do H dur a obsahujúca záverečnú skupinu – akoby expozičný model v malom. Je azda žiaduce, aby sme sa všeobecne vyhli snahe akademicky raziť jednoznačné a selektívne rozhodnutia, ale naopak nachádzali fascináciu práve v polyvalenciách, ktoré sa nevylučujú. Špeciálny význam v prvej časti má na jednej strane prehľadne členená globálna osnova – expozičia: hlavná téma (takty 1–24), rozvedenie (25–44), vedľajšia téma (45–66), záverečná skupina (67–81) –, v ktorej sú jednotlivé úseky zreteľne odlišené, často zvýraznené pauzami alebo fermátami. Na druhej strane sú to funkčne viacnásobné možnosti určenia, ktorých stav viedol asi k likvidácii opakovacích znamienok expozičie, prvýkrát v tejto sonátovej časti. Ak pokračujeme viacnásobnosti zdôrazňujú procesualný charakter časti, ktorý je okrem toho potvrdzovaný mnohorakými intervalovými vzťahmi medzi tematickými a figuratívnymi formami, utvára tak jasné, vonkajšie ohraničené členenie celku nevyhnutný architektonický rámec.

Formovým polyvalenciám prvej časti zodpovedajú charakterové polyvalencie v druhej, ktoré sú naznačené už jej nadpisom. Nepochybne pri tomto lyricky plynulom ronde s jeho charakteristicky spevnou hlavnou témou – ktorá v Beethovenovom diele stojí snáď najbližšie k Schubertovmu svetu – ide o pokus splynutia pomalého a mierne rýchleho typu hudby. Takmer počas celého jej priebehu prúdia šťastí melodicky založené šestnástinové figurácie, takže pre obvyklé kontrasty medzi témou a medzivetami ostáva málo priestoru. Dynamicky hudba dôsledne zotrúva v oblasti piana, zriedka sa objavuje krátkodobé, lyricky



PRÍKLAD č. 2. Úvodné takty prvej časti *Sonáty op. 90*

naplnené forte, dramatické fortissimo chýba úplne. To, či v celom cykle, takpovediac v nadväznosti na op. 81a, mal byť opísaný „ľubostný príbeh v hudbe“, ako sa vyjadril adresát venovania, knieža Carl von Lichnowsky, nech ostáva v zátvorke. S pohľadom na celkovú dispozíciu by však prinajmenšom nebolo nezmyselné určenie vzťahu oboch častí navzájom podľa mužského a ženského princípu – súvislosť, ktorú by mohlo podporiť aj intervalovo sprostredkované prepojenie medzi obojma časťami. Ak by zo sémantického hľadiska mohol predstavovať základný princíp v prvej časti „boj“ a v druhej „konverzácia“ (Lichnowsky), tak v charaktere a štruktúre by mohol zosobňovať na jednej strane dramaticky mnohotvárnny konflikt a rozkošatený prúd lyriky na strane druhej. Základnú ideu formy celého diela azda dobre naznačuje myšlienka, že tematický princíp kontrastu sonátovej formy medzi dramatickým a lyrickým afektom je v najväčšej možnej miere prenesený na dvojčastový cyklus – je to experimentálna tendencia, ktorú v obrátenej podobe stretneme v prvej časti sonáty op. 109.

Preložil **Tamás HORKAY**

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



„Logické myslenie hrá v komponovaní dôležitú úlohu“

(foto: M. Halák)

Silu imaginácie ohýbajúcej objektívnu realitu do nových zmyslových skutočností objavoval od útleho detstva vo svojom najbližšom okolí. Rodičia, Michal Jakabčic a Viera Žilinčanová, boli významnými výtvarníkmi, predstaviteľmi špecifického umeleckého hnutia, oživujúceho svet v podmanivo nadprirodzených víziách. Ale nielen imaginatívna sloboda patrí k osobnostnej výbave jedného z najvýraznejších slovenských gitaristov a skladateľov. Na vrodenej umeleckej dispozícii je u MATÚŠA JAKABČICA, vyštudovaného teoretického kybernetika, konštrukcia vyskladaná aj z kritického ratia, preverujúceho inšpiratívne podnety empirickými metódami. Jeho hudba je tak nielen ozvenou individuálnych zážitkov, ale výsledkom uváženeho prístupu ku kompozícii s rešpektom k dejinám žánru a dobovým a miestnym charakteristikám.

Pripravil Miroslav HALÁK

■ **Hudba je predovšetkým v tvorbe tvojej mamy, Viery Žilinčanovej, neodmysliteľnou ikonografickou charakteristikou. Mal si sklony aj k výtvarnému prejavu, alebo ti bol zvukový vokabulár vždy bližší?**

V ranej mladosti som si maľoval, iba keď som bol chorý a musel som ležať v posteli, inak ma maľovanie nepriťahovalo. Aj s hudbou som začal dosť neskoro, asi ako štrnásťročný. S umením som síce mal prostredníctvom rodičov od malička neustály kontakt, ale bral som ho ako samozrejmosť bez mojej aktívnej účasti.

■ **V rozhovoroch spomínaš na svoj rozhodujúci kontakt s jazzom. Mal to byť záznam koncertu Bennyho Goodmana v čase, keď si mal 15 rokov...**

Keď som sa začal zaujímať o hudbu, bol to skôr rock – Led Zeppelin, Deep Purple, Jimi Hendrix a tiež pesničky The Beatles. Ten záznam koncertu Bennyho Goodmana som videl v televízii náhodou a okamžite ma to oslovilo, takže som si ho rýchlo nahral na magnetofón – vtedy boli ešte kotúčové magnetofóny. Potom som si tú pásku púšťal dokola, tak ako som si predtým dokola púšťal

tie vyššie spomínané kapely. Niektoré LP platne som tiež takto zodral...

■ **Napriek tomu si vyštudoval teoretickú kybernetiku na Matematicko-fyzikálnej fakulte UK v Bratislave. Prečo?**

Dôvod bol dosť prozaický. V tom veku ma klasická hudba nezaujímala a jazz sa vtedy v socialistických krajinách študovať nedal. Takže som rozmýšľal nad hudobnou vedou (vtedy na Univerzite Komenského) alebo hudobnou teóriou (na VŠMU), ale v roku, keď som maturoval, ani jedno z toho neotvorili. Matematika mi išla a rodičia ma nahovorili, aby som išiel študovať „matfyz“ (vtedy to bola ešte súčasť Prírodovedeckej fakulty UK, počas môjho štúdia sa oddelila Matematicko-fyzikálna fakulta). Nakoniec som tam zotrval a absolvoval dokonca so samými jednotkami.

■ **S hudbou si sa ani počas štúdia na vysokej škole nerozišiel a pôsobil si vo fusion formácii Stop Time. Nakoniec si v r. 1986 nastúpil na Konzervatórium v Bratislave na odbor kompozícia...**

Na Konzervatórium som išiel už ako profe-

sionál – interpret a navyše dospelý. Bol som vtedy aj zamestnaný ako sólista Tanečného orchestra Slovenskej televízie, ktorý bol v tom čase po dlhšej pauze založený nanovo. Hoci sa orchester venoval prevažne populárnej hudbe, svoje miesto tam mal aj jazz. Tu som začal pôsobiť aj ako aranžér a skladateľ, učil remeslu som sa začal za pochodu. Sťahoval som si nahrávky, nosil som do štúdia krátke úseky skladieb rozpísané pre jednotlivé nástroje a cez pauzu som vyotravoval svojich kolegov, aby mi to zahrli a oni to vždy ochotne urobili. Ja som si to pozorne vypočul, niekedy som doma niečo zmenil a na druhý deň som prišiel so zmenenými notami. Za tieto skúsenosti som im veľmi vďačný, pretože ma pokojne mohli odmietnuť. Siloš Pohanka, ktorý toto so záujmom sledoval, ma potom oslovil, aby som pre orchester začal písať, a tak sa to celé začalo. Čoskoro som písal aj pre iné príležitosti a iné orchestre a zoskupenia. Takže keď som nastúpil na Konzervatórium, tak som zdokonalenie v oblasti jazzu ani neočakával, nakoniec jazz sa tam nevyučoval. Chcel som sa naučiť kompozičnému remeslu ako takému a mnohé získané vedomosti mám na celý život.

■ **Po Konzervatóriu si odišiel na zrejme najprestížnejšiu hudobnú školu v USA, na Berklee College of Music v Bostone. Vyprofilovali ťa skúsenosti zo zámoria zásadne, alebo to vnímaš skôr ako nadstavbu k vtedajšiemu vzdelaniu?**

Používajúc slová z tvojej otázky – bola to zásadná nadstavba. Keď som prišiel na Berklee, mal som dobré základy, čo mi umožnilo preskočiť mnohé predmety a hneď začať študovať tie pre mňa najdôležitejšie. Získané skúsenosti boli pre moje ďalšie pôsobenie zásadné a v tom čase bolo na svete veľmi málo miest, kde by som takéto vedomosti získal, niektoré z nich asi ani nikde inde. Dnes je pre mladých adeptov jazzu situácia omnoho priaznivejšia.

■ **V európskej jazzovej tradícii bolo doteraz často zaužívané hľadanie akýchsi škôl, na označenie konkrétneho rukopisu tohto-ktorého interpreta a skladateľa. Absolvant z Grazu sa mal odlišovať (a často tomu tak skutočne je) od toho z Amsterdamu, ten zo Stuttgartu od toho z Paríža a podobne. Je to fenomén, ktorý vnímaš pozitívne a udržateľne, alebo je globalizácia aj v tejto sfére schopná potrieť historicky a autoritami budované metódy a prístupy?**

Týmito otázkami sa veľmi nezaobieram. Keď sa nad tým zamyslím, treba rozlíšiť medzi tradíciou, remeslom, jazzovým jazykom na jednej strane a globalizáciou na druhej strane. Tradícia, remeslo a jazyk sú spoločným základom, ale nejde o globalizáciu. A nemyslím si, že je žiaduce, aby sa jednotliví umelci odlišovali podľa toho, akú školu absolvovali. Po absolvovaní akejkolvek školy si musí každý nájsť svoju cestu, a to platí pre každý druh umenia. Spomínam si, ako raz moji rodičia hovorili, že krátko po absolvovaní školy všetci bývali

Mudrochovi žiaci maľovali podobne ako on, až potom si musel každý nájsť svoju cestu. Ak by napríklad mali všetci absolventi jednej školy hrať rovnako, bola by to skôr tragédia.

■ **Tvojou veľkou láskou je špecifické zoskupenie veľkého formátu – bigband, ktorý si okrem práce so študentmi programovo rozvíjal a rozvíjaš s mnohými telesami ako Big Band Grega Hopkinsa, BBC Big Band, Modern Art Orchestra, Visegrad Jazz Orchestra, ale aj so svojim vlastným CZ-SK Big Bandom. Čím je pre teba táto práca fascinujúca?**

Je to špecifický žáner, ktorý ma baví z viacerých dôvodov. Poskytuje veľa možností z kompozičnej a aranžérskej stránky, k dispozícii je veľa farieb. Zároveň umožňuje prezentovať rôznych sólistov, čo hudbe tiež dodáva pestrosť. Osobne považujem za dôležité dať sólistom a sprievodnej rytmickej sekcii dostatok priestoru, ktorý je pre jazz taký potrebný – vytvára balans medzi striktné napísanými pasážami a voľným vyjadrením interpretov. Alebo, z iného uhla pohľadu, spája nadšenie veľkého telesa s veľkým zvukom s intimitou, ktorú poznáme z komorného jazzu. V neposlednom rade je pozitívne aj to, že človek vo veľkom zoskupení zažije kopu zábavy.

■ **Ako pristupuješ ku komponovaniu? Skôr intuitívne alebo vychádzaš z telesa, pre ktoré je dané dielo určené? Baví ťa aj komponovanie pre komorný formát?**

Účel je z hľadiska štýlu a výrazových prostriedkov najdôležitejší. Je to cieľ – terč, do ktorého sa musíš trafiť, ako keď hádžeš šípky. Ty si musíš vedieť nakresliť ten terč, aby si vedel, kam máš mieriť.

Takmer výlučne komponujem pre nejakú príležitosť a pre konkrétne zoskupenie. Účel je z hľadiska štýlu a výrazových prostriedkov najdôležitejší. Je to cieľ – terč, do ktorého sa musíš trafiť, ako keď hádžeš šípky. Ty si musíš vedieť nakresliť ten terč, aby si vedel, kam máš mieriť. Z pohľadu inštrumentácie, samozrejme, najviac farebných možností poskytuje symfonický orchester, z čisto kompozičného pohľadu je, odhliadnuc od účelu, podľa mňa determinujúci najmä rozsah kompozície – napísať dobré 15-minútové sláčikové kvarteto je určite väčšia výzva ako 3-minútová skladba pre orchester.

■ **Pomohli ti niekedy pri tvorbe kombinatorika, algebra alebo teórie kódov?**

Vedome nič z toho, ale logické myslenie hrá v komponovaní dôležitú úlohu, najmä pri skladbách veľkého rozsahu.

■ **Z postu riaditeľa Hudobného fondu (HF) máš aj priamy dosah na podporu jazzu na Slovensku, minimálne formou vydáva-**

nia albumov. Ako vnímaš kvalitatívny vývoj u nás napríklad v porovnaní s Českom?

Musím tvoje tvrdenie uviesť na pravú mieru. Jednak ja sám priamy dosah na akúkoľvek podporu nemám, o podporách rozhoduje Rada Hudobného fondu. Ako riaditeľ som jedným z jej členov. Riaditeľ je manažérsky a štatutárny post, zjednodušene – zodpovedám za chod HF a za efektívnu realizáciu rozhodnutí Rady HF. Podporujeme všetky hudobné žánre od klasiky po jazz a výroba albumov je len malou časťou podpornej činnosti. Do edičného plánu jazzových albumov zaraďoval HF prednostne debutové albumy našich umelcov. Z tohto pohľadu je potešiteľné, že na Slovensku vyrástlo množstvo kvalitných mladých jazzmanov, takže v ostatných desiatich rokoch sme každý rok (s jednu výnimkou), vyrobili 4-5 jazzových CD. V poslednom čase však celkovo rapidne stúpol počet na Slovensku vyrobených jazzových titulov. Nie som dostatočne kompetentný porovnávať slovenskú produkciu s českou, komplexný prehľad o českej produkcii nemám.

■ **Hudobný fond počas pandémie asi najpromptnejšie reagoval na potreby strádajúcich umelcov formou poskytnutia štipendií...**

HF, SOZA, Slovgram a OZIS boli prvé organizácie z oblasti hudby, ktoré na pandemickú situáciu zareagovali. HF mal finančnú rezervu na zabezpečenie fungovania v prípade poklesu príjmov, a keďže dôverne poznám prostredie umelcov, bolo mi jasné, v akej situácii sa ocitli, že je potrebné to riešiť okamžite a rezervu použiť bez ohľadu na budúcnosť. Keď som s myšlienkou mimoriadneho štipendia oslovil členov Rady, všetci bez váhania súhlasili. Vďaka tomu Hudobný fond pridelil tvorivé podpory vyše 650 žiadateľom. Urobili sme to tak, aby to pre žiadateľov bolo čo najjednoduchšie.

■ **V poslednom čase sa však o umelecké štipendiá aj na iných inštitúciách uchádza širšia hudobná obec, často úplne mimo kvalitatívnych alebo žánrových nárokov jednotlivých výziev. Čo si o tom myslíš?**

HF ako verejnoprávna inštitúcia zriadená zákonom, ktorý vymedzuje jeho činnosť, nemôže dávať sociálne podpory. Môže podporovať tvorivú činnosť a hlavným kritériom pre udelenie podpory je umelecká kvalita bez ohľadu na žáner. Situácii nepomohla nešťastná komunikácia predstaviteľov štátu, keď verejnosti opakovane komunikovali sociálnu podporu umelcov. Túto podporu, keďže zrejme nebol k dispozícii iný nástroj, štát administroval prostredníctvom Fondu na podporu umenia, ktorý tiež nemôže poskytovať sociálne štipendiá, ale zároveň sa snažil na ňu umelým spôsobom napasovať



Matúš JAKABČIČ (1961) vyštudoval teoretickú kybernetiku a matematickú informatiku na UK v Bratislave, kompozíciu na Konzervatóriu v Bratislave a jazzovú kompozíciu na Berklee College of Music v Bostone, kde boli jeho hlavnými pedagógmi H. Pomeroy, G. Hopkins, K. Pullig a J. Damian.

Ako skladateľ, aranžér alebo interpret spolupracoval s mnohými telesami (Euro Jazz Big Band, Central European Jazz Connection, Budapest Jazz Orchestra, Big Band Gustava Bromy, Filharmonie Brno, Slovenská filharmonia, BBC Big Band, Modern Art Orchestra, Big Band Radiotelevízia Slovenija, Štěpán Markovič Saxtet, Tanečný orchester Českého rozhlasu a d.). Sám viedol/vedie niekoľko zoskupení (M. Jakabčič CZ-SK Big Band, Visegrad Jazz Orchestra, M. Jakabčič Quartet/Tentet, Stop Time, EU Big Band a d.). Podieľal sa na 25 albumoch, z nich najvýznamnejšie sú: *Matúš Jakabčič CZ-SK Big Band featuring Harry Sokal* (ORF 2007), *Matúš Jakabčič CZ-SK Big Band/Jazz na Hradě* (Multisonic 2009) a *Novoročný koncert Volksbank* (Volksbank 2009). Účinkoval takmer po celej Európe, v USA, Japonsku, Južnej Kórei, Izraeli, Alžíri, Kazachstane a na Kube. V r. 1988 získal so skupinou Stop Time 1. cenu na Medzinárodnom jazzovom festivale v Karlových Varoch, v r. 1993 získal cenu L. Martonika udeľovanú Hudobným fondom ako jazzman roka a v r. 2019 mu Český rozhlas Brno udelil Cenu Gustava Bromy.

Zložil a dirigoval hudbu pre muzikál Abbého Prévosta *Umrieť pre krásu*, je autorom mnohých skladieb pre rôzne obsadenia, napísal hudbu k trom televíznym inscenáciám a intenzívne sa venuje aj komponovaniu pre symfonické orchestre či komorné zoskupenia v kombinácii s jazzovým ansámblom. Pedagogicky pôsobil na Konzervatóriu v Bratislave, na Hudobnej a umeleckej akadémii Jána Albrechta v Banskej Štiavnici a od r. 2010 vyučuje na JAMU v Brne jazzovú kompozíciu, aranžovanie, harmóniu, gitaru a vedie školský bigband. Od r. 2011 je riaditeľom Hudobného fondu a od r. 2016 je predsedom Dozornej rady SOZA.

→ akési sociálne kritériá, čím vznikol mačkopes, ktorý medzi mnohými umelcami spôsobil zmätok. Prvú podporu od štátu, ktorá mimochodom prišla s veľkým oneskorením, mnohí z nich chápali ako sociálnu, hoci aj ona bola v podstate vypísaná ako podpora tvorivej činnosti. Následná frustrácia veľkej časti umelcov a predstaviteľov príbuzných profesií bola pochopiteľná. Sú to ľudia, ktorí pred pandemiou *de facto* od štátu nič nechceli, jedného dňa im štát, z pochopiteľných dôvodov, znemožnil vykonávať ich povolanie, cez sito kompenzácií prepadli, a keď prišla oneskorená prvá pomoc, tak na ňu opäť nedosiahli, lebo to nebola sociálna podpora. Navyše to deformovalo vnímanie štipendií pre umelcov.

Takže, ak mám zhrnúť odpoveď na otázku, chápem, že mnohí noví uchádzači neporozumeli obsahu mimoriadnych štipendií HF a zaženili si ich so sociálnou podporou.

■ **Máš popri administratívnej a pedagogickej činnosti ešte čas na vlastné projekty? Čo by si ešte veľmi rád realizoval?**

V auguste mám naplánované nahrávanie albumu môjho CZ-SK Big Bandu. Od posledného CD uplynulo asi 12 rokov, čo je v tejto branži veľmi dlhý čas. Príprava nahrávania ma momentálne dosť zamestnáva, notového materiálu máme aj na 4 albumy a urobiť výber nie je ľahké. Okrem svojich kompozícií

chcem nahráť aj skladby kolegov – Ľuboša Šrámečka, Erika Rothensteina a Michala Moťyľu, kde s ich súhlasom robím občasné korektúry. Hostom na albume bude Peter Lipa, do dramaturgie som zaradil aj svoju úpravu skladby *Prosperita*. Ako bonus plánujem použiť časť záznamu z Bratislavských jazzových dní 2011, kde s nami ako hosť účinkoval Harry Sokal, a to nielen ako zvukovú stopu, ale aj s obrazovým záznamom z RTVS. Som rád, že mám k dispozícii prvotriednych hudobníkov, spomeniem aspoň tých vo verejnosti najznámejších, ktorí budú mať priestor predstaviť sa aj ako sólisti: Juraj Bartoš, Ondřej Štveráček, Lukáš Oravec, Ľuboš Šrámek, Tomáš Baroš,

Marián Ševčík, ale aj ďalší. Samozrejme, plánujem s bigbandom aj koncerty, 10. 9. budeme hrať v klube La Musica v Piešťanoch, 11. 9. by sme mali účinkovať na festivale City Sounds v Bratislave, v októbri chystám koncerty v Dolnom Kubíne a v Námestove a ak to bude z epidemiologického hľadiska možné, mám na jeseň v pláne ešte ďalšie koncerty. V budúcnosti by som rád zrealizoval album so svojimi dielami pre symfonický orchester a jazzový ansámbl. Pravdepodobne využijem aj nákup licencie na nahrávku koncertu s Filharmóniou Brno, kde tieto skladby odznali v r. 2019, ale na časť albumu budem potrebovať zrealizovať aj novú nahrávku. X



Matúš Jakabčič CZ-SK Big Band 2019 (klub pod lampou) (foto: J. Šímková)



**HILARIS
CHAMBER
ORCHESTRA**
Alan Vizváry, artistic director

VIVALDI – PIAZZOLLA

4 ročné obdobia **nedeľa 29.8.2021**
18:00 hod.

Zrkadlová sieň Primaciálneho paláca
účinkujú:

HILARIS CHAMBER ORCHESTRA
ALAN VIZVÁRY – husle

Vstupenky v predpredaji siete Ticketportal v hodnote 15 € a na mieste 17 €

in.ba

NUBIUM

hudobné centrum
MUSIC CENTRE SLOVAKIA

MOA
kultúra

hudobný život

PRIEKOPNÍCI JAZZOVÉHO KONTRABASU

Pops Foster Wellman Braud Thelma Terry

P. Foster, W. Braud a T. Terry (zdroj: archív)

Dvadsať rokov minulého storočia sa nesú v znamení exodu mnohých hudobníkov z New Orleansu do metropol severu Spojených štátov – Chicaga a New Yorku. Vzrastajúca popularita neworleánskeho štýlu pomáha okrem iného aj etablovaní sa kontrbasu v rytmickej sekcii miestnych tanečných orchestrov, ktorých harmonický a rytmický základ dovtedy niesla na svojich pleciach tuba. Nahrávací priemysel tento proces ešte urýchlil, najmä príchodom elektrických mikrofónov v r. 1925, ktoré umožnili veľmi čitateľne zachytiť zvuk kontrbasu. Významnú úlohu v popularizácii tohto nástroja v jaze zohrali dvaja ďalší južanskí kontrbasisti, Pops Foster a Wellman Braud. V severných štátoch USA prichádza na scénu aj mladšia generácia kontrbasistov, ktorých prvou významnou predstaviteľkou bola šarmantná a energická Thelma Terry. Hoci boli životy týchto troch osobností v mnohých aspektoch veľmi odlišné, v ich hre môžeme nájsť jednu dôležitú spoločnú črtu – výrazný cit pre rytmus.

Pavol KUŠÍK

Pops Foster

„Nemyslím si, že kontrabas alebo bicie sú sólovými nástrojmi. Zosobňujú rytmus a ja osobne nerád hrávam sóla. Najradšej mám energické rýchle skladby s dobre vyslapovaným rytmom.“ Týmito slovami vyjadril **George Murphy „Pops“ Foster** v autobiografii (prvýkrát publikovanej v r. 1971) svoju životnú filozofiu, ktorá by sa nám na prvý pohľad síce mohla zdať málo ambicióznou, no v spojitosti s jeho hudobným talentom mu priniesla rešpekt uznávaného sidemana. Narodil sa 19. 5. 1892 na plantážach v McCall v Louisiane, približne 70 míľ západne od New Orleansu, kam sa jeho rodina krátko nato presťahovala. V rodine matky, ktorá mala korene v indiánskom kmeni Cherokee, bolo veľa hudobníkov a Pops sa už od detstva intenzívne venoval hudbe, kvôli ktorej často zanedbával školu. Spočiatku sa učil hrať na violončele, neskôr mu však učaroval kontrabas. Rovnako ako dnes, ani pred viac ako sto rokmi nepatrili kontrabas k tým lacnejším nástrojom, a tak sa musel Pops najskôr uspokojiť s jeho podomácky vyrobenou verziou. Zhotovil ju s pomocou svojho brata Willieho zo suda na múku a troch strún vyrobených zo špagátu.

Trojstrunový kontrabas (obľúbený v 19. stor. v Taliansku a vo Francúzsku) nebol v tom čase ničím výnimočným ani medzi priekopníkmi jazzu, používal ho napríklad aj Ed Garland v kapele Kida Oryho. Svoju profesionálnu kariéru hudobníka rozbehol Foster v r. 1908 s orchestrom Magnolia Band, v ktorom hral medzi inými aj Joe „King“ Oliver, umelecky ho viedol jeho brat Willie Foster a manažoval Louis Keppard (brat legendárneho Freddieho Kepparda). Účinkovali prevažne v neslávne známej štvrti District plnej zábavných podnikov, kabaretov a nevestincov, neskôr tiež nazývanej Storyville. Foster okrem toho pôsobil aj v iných miestnych kapelách ako napr. Frankie Dusen's Eagle Band. Po definitívnom uzavretí Districtu v r. 1914 nastali pre mnohých hudobníkov ťažké časy a museli si hľadať novú prácu. New Orleans a jeho okolie však ponúkali veľa iných príležitostí na zárobok pre hudobníkov v podobe rôznych tanečných zábav, večierkov zámožnejších občanov mesta, alebo aj pohrebov. Zaujímavé je, že Foster hrával aj počas pohrebov, pri ktorých sa kráčalo s kapelou mestom, ako aj v rôznych hudobných sprievodoch, na kontrabase (zvyčajne sa na tieto príležitosti používala praktickejšia tuba). V rámci propagácie tanečných zábav zvykli

George „Pops“ Foster na koncerte vo Funky Butt Dance Hall, r. 1968 (zdroj: <https://louisianadigitallibrary.org>)

tiež kapely hrať na voze, ktorý prechádzal mestom. Že to bola občas riskantná práca, dokazuje príhoda, ktorá sa pri jednej z takýchto akcií stala v St. Louis. Foster sa zachytil hlavou kontrbasu o nízko rastúcu vetvu stromu, ktorá ho aj s nástrojom vytiahla z voza von, následne sa však zlomila a on aj s kontrbasom skončil na zemi. Našťastie pre oboch bez väčších následkov.

→ Okolo r. 1917 si Foster našiel prácu na parníkoch na rieke Mississippi v orchestroch Fata Marabla a Charlieho Creatha. Režim na lodiach bol prísny a nie každý hudobník to vydržal, Foster sa však pri tejto práci naučil čítať noty a z dôvodu väčšieho obsadenia dychovej sekcie (a následnej potreby hlasnejšieho basu) sa tiež naučil hrať na tube. Práve na tube ho môžeme počuť aj na jeho prvých nahrávkach, ktoré realizoval s orchestrom Charlie Creath Jazz-O-Maniacs v r. 1924 (Okeh). Do r. 1929 hrával striedavo na mississippských parníkoch, v okolí St. Louis, v Chicagu, ale aj v Los Angeles v Kalifornii, kde pôsobil prevažne v kapele Kida Oryho. Podľa jeho slov ho však po čase prestalo baviť hrať s kapelou, kde nevedeli čítať noty, a tak sa rozhodol vrátiť do St. Louis k Charlieemu Creathovi.

skladby *Jersey Lightning* (Okeh 8734), na ktorej môžeme počuť veľmi výrazný zvuk Fosterovho kontrabasu so zreteľnými prednosťami jeho hry. V druhom chóru prichádza (pravdepodobne dopredu skomponované) sólo kontrabasu, vystavané z jednoduchých akordických rozkladov a stupnicových behov, ktoré sice viac pripomína zvukovo obnažený walking bass, no aj tak nám aj po viac ako deväťdesiatich rokoch poskytuje jasnú informáciu o tom, akým stabilným rytmom a tónom sa vyznačovala Fosterova hra. A to aj vo vysokých tempách (v *Jersey Lightning* je to cca 280 BPM), na čom si Pops Foster osobitne zakladal. Rýchlosť hry, prirodzene, nie je v hudbe ani zďaleka tým najdôležitejším estetickým kritériom, no treba uznať, že jeho pizzicato (hrané formou „snapu“ – teda razantným „vytrháváním“ strún smerom od hmatníka)

vyhnutný pre tvorbu pevného tónu, ktorý je potrebný pre podporu jazzového orchestra. Táto technika hry pomáhala Fosterovi aj pri predĺžení dozvuku tónu, čo jazzový historik a skladateľ Gunther Schuller (o i. autor zaujímavého kontrabasového kvarteta *Quartet for Doublebasses* z r. 1947) považoval za kľúčový aspekt pri etablovaní kontrabasu v jazzovom orchestri namiesto tuby. Dlhý dozvuk je pre jazzových kontrabasistov v súčasnosti samozrejmosťou, netreba však zabúdať na to, že v prípade črevových strún, ktoré sa vtedy bežne používali, to samozrejmosťou nebola. Foster sa rád pýšil práve stabilitou svojho rytmického prejavu a najdôležitejší bol preňho „timekeeping“. Vďaka tomu bol pre mnohých jazzmanov lepším spoluhráčom než mnohí mladší a technicky vyspelejší kontrabasisti.



Fate Marable's New Orleans Band na parníku S. S. Sidney, r. 1918–1919. Zľava: Warren „Baby“ Dodds, William „Bebé“ Ridgley, Joe Howard, Louis Armstrong, Fate Marable, Dave Jones, Johnny Dodds, Johnny St. Cyr, George „Pops“ Foster a fanúšik Sam Rosenbaum a Streckfus Steamer. (zdroj: Hogan Jazz Archive, Howard-Tilton Memorial Library, Tulane University)

Významnejší zlom v jeho kariére nastal v r. 1929, keď sa rozhodol prijať angažmán v orchestri Luisa Russella v New Yorku. V tom čase údajne boli (podľa spomienok jazzového gitaristu Dan-nyho Barkera) Pops Foster spolu s Wellmanom Braudom jedinými jazzovými kontrabasistami v meste, keďže vo všetkých ostatných tanečných orchestroch obsluhovali basový register tuby. Tento trend sa však aj pod vplyvom inšpirujúcej hry obidvoch kontrabasistov rýchlo menil a mnohí tubisti napokon presedlali na kontrabas (zo všetkých spomeňme aspoň skvelého Johna Kirbyho).

Russellov orchestr hral rytmicky výraznú hudbu blízku neworleánskeho štýlu i Fosterovmu vkusu. Za zmienku stojí nahrávka

znelo v hraničných tempách veľmi efektne, na samotného hráča však kládlo nemalé technické nároky.

Fosterova technika hry sama osebe pritom nebola nijak výnimočná. Tak ako mnohí iní kontrabasisti pochádzajúci z New Orleansu, aj on bol samoukom. Vo svojej hre však bez problémov striedal hru arco (sláčik držal francúzskym spôsobom), pizzicato a slap. Ľavú ruku držal na hmatníku tak, že všetky prsty boli zovreté dohromady a dlaň sa opierala o krk nástroja, takže palec ľavej ruky bol jasne viditeľný na bočnej strane krku. Klasickí kontrabasisti by na tento spôsob ovládania nástroja nepochybne hľadeli s dešpektom, on ho však obhajoval ako ne-

V polovici 30. rokov, pravdepodobne v snahe udržať orchestr v zdecimovanom hudobnom biznise počas hospodárskej krízy, poskytol Luis Russell svojich hudobníkov do sprievodného orchestra Louisa Armstronga, čo, žiaľ, viedlo k strate ich špecifického zvuku. Fosterovi sa to nepáčilo a s kapelou sa rozišiel, no New York mu priniesol spoluprácu s množstvom ďalších špičkových hudobníkov. Okrem Russella a Armstronga spomeňme aspoň Thomasa Fatsa Wallera, Fletchera Hendersona, Duka Ellingtona a Jellyho Rolla Mortona. Obzvlášť si cenil možnosť hrať s malým zoskupením v zložení Joe Venuti – husle a Eddie Lang a Dick McDonough – gitary. V nasledujúcich dekádach Foster účinkoval s poprednými



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

Herbie Hancock

osobnosťami jazzu ako Mezz Mezzrow, Sidney Bechet, Benny Goodman, Earl Hines či James P. Johnson. Jeho aktívna kariéra trvala viac ako 60 rokov. Celý život sa snažil svoju hru zdokonaľovať, zaujímal sa o harmóniu a klasicke kontrabasové techniky. Dokonca plánoval nahrávku kontrabasového kvarteta spolu s Miltonom Hintonom, Georgeom Duvivierom a Bobom Haggartom. K naplneniu tohto sna však už nedošlo. George „Pops“ Foster zomrel 30. 10. 1969 vo veku 77 rokov. Popri mnohých nahrávkach nám zanechal aj svoju autobiografiu, ktorá je bohatým zdrojom informácií týkajúcich sa života mnohých jazzových hudobníkov prvej polovice 20. storočia. Spomína v nej aj na svojho kolegu (a zároveň konkurenta) Wellmana Brauda, ktorý svoju hudobnú cestu začal obdobne pri delte rieky Mississippi.

Wellman Braud

Narodil sa 25. 1. 1891 v St. James v Louisiane blízko New Orleansu na ryžovej farme svojho otca, amatérskeho hudobníka. Priezvisko rodiny sa pôvodne písalo ako „Breaux“ a do New Orleans sa presťahovali, keď mal Braud

on držal kontrabas vzpriamene (v 90-stupňovom uhle voči zemi) a krk nástroja mal opretý v dlani ľavej ruky, čo obmedzovalo slobodnejšie využitie všetkých prstov pri stláčaní strún. Rovnako používal pri hre aj sláčik s nízkou francúzskou žabkou, ktorý držal v ruke aj počas hry prstami. V skladbách sa

Braud o sebe tvrdil, že bol prvým kontrabasistom, ktorý začal hrať basové linky v štýle walking bass, pričom túto teóriu presadzuje aj trubkár, skladateľ a významný ambasádor tradičného jazzu Wynton Marsalis. Keďže je však Marsalis Braudovým príbuzným, o pravdivosti tohto tvrdenia sa zákonite vynárajú určité pochybnosti.

často striedali úseky hrané arco, pizzicato a slapom, preto kontrabasisti nepoužívali na odkladanie sláčika tulec, aký nájdeme v praxi súčasných jazzmanov. Neustále vyťahovanie a odkladanie sláčika by bolo iba zbytočnou

Ako jeden z prvých amerických jazzmanov podnikol turné po Európe (s klaviristom Jamesom P. Johnsonom v r. 1922). Po návrate zo starého kontinentu hrával nejaký čas so zájazdovou burlesque šou, no najvýznamnejší zlom v jeho kariére nastal v r. 1926, keď ho angažoval do svojho orchestra Duke Ellington,

kde nahradil tubistu „Bassa“ Edwardsa. Zaujímavosťou je, že vtedy bolo bežnou praxou vymieňať krstné meno všetkých tubistov za prezývku „Bass“. Henry Edwards bol teda známy hlavne ako Bass Edwards, John Kirby zas ako Bass Kirby a pod.

Ellington si Wellmana Brauda vážil pre jeho

presvedčivý výraz a silný cit pre rytmus, ktorým bol oporou celému orchestru. Do svojho zvuku navyše vniesol ducha neworleánskej hudby, čo bolo v tom čase žiadanou pridanou hodnotou. Rytmus patrí teda, rovnako ako



Duke Ellington a jeho orchester, okolo r. 1930 (Zdroj: Juan Tizol Collection, Courtesy of Steven Lasker, foto: National Studios)

Wellman Braud na turné s Kidom Orym, Frankfurt 1956 (foto: Marianne Gläer)

14 rokov a hral už na husliach, mandolíne a občas aj na gitare. Na rozdiel od Popsa Fostera, Braud nikdy nehrával v štvrti District a metropolu juhu opustil už ako dvadsaťročný. V novom pôsobisku – v Chicagu – sa začal venovať hudbe intenzívnejšie, a to na nástroji, ktorý ostal do konca života jeho favoritom – na trombóne. Po čase však začal mať problémy s perami, preto v r. 1916 definitívne presedlal na kontrabas. Vo svojich spomienkach Braud uvádza, že sa učil u istého profesora Jacksona, no pri pohľade na techniku jeho hry z neskoršieho obdobia (zachovalo sa viacero obrazových záznamov z 30. rokov) môžeme pozorovať veľmi podobný spôsob ovládania nástroja, aký mal aj samouk Pops Foster. Rovnako ako Foster, aj

komplikáciou. Wellman Braud využíval, podľa vlastných slov, pri brnkaní viaceré prsty s ohľadom na to, akú farbu a intenzitu zvuku chcel vytvoriť. Využitie kontrabasu v jazze teda ani v dobe neexistujúceho ozvučenia nespočívalo len v agresívnom rytmickom zvuku slapu v maximálne možnej hlasitosti. Napokon, tanečné orchestre dvadsiatych rokov zvykli hrať pomerne ticho, no napriek tomu „hot“. Podľa spomienok Popsa Fostera hrávali orchestre väčšinu času v takej dynamike, že počuli šuchot topánok tanečníkov na parkete. Nech už však Braud ovládal kontrabas akoukoľvek technikou, jeho výsledný zvuk dosahoval kvalitu, ktorá mu umožnila odštartovať pomerne zaujímavú hudobnú kariéru.

u Popsa Fostera, k Braudovej najsilnejšej stránke. V basových linkách prvých nahrávok Ellingtonovho orchestra s kontrabasom je ešte poznať dedičstvo interpretačnej praxe prevzaté od tuby – základom je hra na 1. a 3. dobu, hoci na niektorých miestach už kontrabas prechádza na pravidelný pulz štyroch štvrtových nôt. Braud o sebe neskôr tvrdil, že bol prvým kontrabasistom, ktorý začal hrať basové linky v štýle walking bass (pravidelné pulzovanie štvrtových nôt na každú dobu v takte), pričom túto teóriu presadzuje aj trubkár, skladateľ a významný ambasádor tradičného jazzu Wynton Marsalis. Keďže je však Marsalis Braudovým príbuzným, o pravdivosti tohto tvrdenia sa zákonite vynárajú určité pochybnosti. V histórii jazzu →

→ sa za prvého významného kontrabasistu hrajúceho plnohodnotný walking bass vo všeobecnosti považuje Walter Page, no nie je tajomstvom, že Pageovým veľkým hudobným vzorom bol práve Wellman Braud. Braudov spôsob hry môžeme veľmi zreteľne počuť na nahrávke *Freeze And Melt* z r. 1929 (Columbia 1813-D), ktorú nahral Ellingtonov orchester pod pseudonymom Joe Turner & His Memphis Men (Ellington mal v tom čase exkluzívnu zmluvu s nahrávacou spoločnosťou Victor a pseudonym na nahrávkach pre iné spoločnosti býval bežnou praxou pre jednotlivcov i pre orchestre). Aranžmán skladby je Braudovi doslova šitý na mieru a necháva vyniknúť jeho slapové kreácie v početných dvojtaktových breakoch hneď počas prvého chórusu. V druhom chórusu sa objavuje basová linka v tradičnom neworleánskom štýle na 1. a 3. dobu, hraná pizzicato a počas niekoľkých taktov aj arco. Neskôr Braud prechádza do plynulej pulzácie štvrtových nôt, pričom jeho walking bass pozostáva z jednoduchých rozkladov akordov, stupnicových behov a opakujúcich sa nôt. Zvuk jeho kontrbasu býva na nahrávkach Ellingtonovho orchestra spravidla dobre čitateľný, iste aj preto, že sa Braud pri nahrávaní vždy snažil byť čo najbližšie k mikrofónu. Ellington dával Braudovi a neskôr aj ďalším svojim kontrabasistom dostatok priestoru na sebarealizáciu – v nahrávke skladby *Blue Harlem* z r. 1932 (Brunswick 6374 A) tak môžeme počuť kontrabasové sólo vyplňajúce priestor celého chórusu. Wellman Braud sa u Ellingtona udržal 9 rokov, najdlhšie spomedzi všetkých kontrabasistov, ktorí s ním spolupracovali. Jeho hra spájala to najlepšie z neworleánskej tradície a kultivovanosti newyorskej scény, vyznačovala sa precíznejšou intonáciou v porovnaní so staršou generáciou (ako napr. J. Lindsay, B. Johnson či S. Brown, ktorý bol Braudovým najväčším vzorom), no pritom jej nechýbala sila. Hoci bol Braud na svoju dobu veľmi schopným hudobníkom, neustály vývoj Ellingtonovho orchestra kládol na plecía kontrabasistu čoraz väčšie nároky, ktoré časom presahovali jeho možnosti (vo svojich 44 rokoch bol vtedy najstarším členom orchestra). Keďže Ellington nemal vo zvyku „vyhadzovať“ svojich hráčov, vyriešil situáciu angažovaním druhého kontrabasistu Billyho Taylora. Braud veľmi rýchlo pochopil, že už v orchestri nemá miesto a rozhodol sa sám odísť. Ellingtonovi sa však zostava s dvomi kontrabasmi natoľko páčila, že po Braudovom odchode angažoval ďalšieho kontrabasistu Hayesa Alvisa a orchester hrával v tomto obsadení ešte približne tri roky. Braud si potom založil vlastné zoskupenie a účinkoval s najväčšími hviezdami svojej doby – s L. Armstrongom, S. Bechetom, J. R. Mortonom, ako aj so svojim trombónovým idolom Kidom Orym, s ktorým r. 1936 absolvoval turné po Európe. Recenzenti vyzdvihovali Braudov cit pre swing a mohutný tón.

Wellman Braud zomrel 29. 10. 1966 v Los Angeles v Kalifornii vo veku 75 rokov. O štyri roky neskôr nahral Duke Ellington skladbu *Portrait Of Wellman Braud*, ktorá bola v rámci rozsiahlejšieho opusu *New Orleans Suite* vydaná na LP platni vydavateľstva Atlantic (SD 1580). Je peknou a hudobne zaujímavou spomienkou na jedného z jeho najvýznamnejších kontrabasistov.

Úspešná hudobná kariéra Wellmana Brauda, Popsa Fostera, ako aj mnohých ďalších kontrabasistov, ktorých hudobné začiatky spájal New Orleans (Steve Brown, Bill Johnson, Ed Garland, John Lindsay, Al Morgan), dokazujú silnú dominanciu južanských kontrabasistov v jazzových orchestroch 20. rokov. Ich hra (od r. 1925 dostupná aj na šelakových platniach), celkom prirodzene inšpirovala mladých hudobníkov z rôznych kútov Spojených štátov k napodobňovaniu a ďalšiemu rozvíjaniu ich rytmického štýlu. Jednou z prvých významných osobností, ktoré k tomuto procesu prispeli, bola nadaná a atraktívna kontrabasistka z Chicaga, ktorá aj vďaka lepšiemu hudobnému vzdelaniu priniesla do súdobej jazzovej kontrabasovej praxe nový, sofistikovanejší rozmer.



Thelma Terry a Colosimo's Orchestra, Chicago, cca 1923 (Copyright: Patti Faulkner, dcéra Thelmy Terry, zdroj: <http://www.combs-families.org>)

Thelma Terry

Vlastným menom Thelma Combes sa narodila 30. 9. 1901 v malom mestečku Bangor v štáte Michigan. Jej rodičia sa po čase rozviedli a Thelmina matka sa so svojimi tromi dcérami presťahovala do Chicaga, kde si našla prácu krajčírky v zámožnej rodine Runnerovcov. Runnerovci sa angažovali v hudobnom vzdelávaní detí a podporili v tomto smere aj Thelmu, ktorá sa popri štúdiu na Austin High School rozhodla venovať kontrabas. Už ako osemnásťročná získala miesto prvej kontrabasistky v Chicago Women's Symphony Orchestra. Čoskoro sa však nechala lákať rytmiami novej tanečnej hudby a začiatkom 20. rokov už účinkovala v rôznych jazzových zoskupeniach

v Chicagu a jeho okolí. V r. 1924 dokonca viedla svoju vlastnú kapelu s čisto ženským obsadením pod názvom Thelma Combes and Her Volcanic Orchestra. Nasledujúci rok získala angažmán v orchestri nočného podniku a zároveň centra bossa miestneho podsvetia Colosimo's. Gitarista a bendžista Eddie Condon, ktorý s Thelmou od leta 1926 nasledujúcich desať mesiacov hrával v kaviarni Vanity Fair, si na prvé účinkovanie s ňou spomínal: „Keď som ju v prvej skladbe počul za sebou hrať, vedel som, že je skutočnou hudobníčkou.“ Popularita mladej kontrabasistky postupne rástla aj vďaka angažmánom s inými chicagskými zostavami a tiež vďaka účinkovaniu v lokálnej rozhlasovej stanici WBBM. V r. 1927 Thelmu angažovala agentúra MCA (Music Corporation of America) a pomohla jej zostaviť orchester, ktorý vystupoval pod jej novým umeleckým menom – Thelma Terry and Her Playboys (nemala rada svoje krstné meno a blízkymi ľuďmi sa nechala oslovovať Terry). Zdá sa, že Playboys patrili v Chicagu k atraktívnym orchestrom, čo dokazoval aj záujem špičkových hudobníkov o prácu s Thelmou. Saxofonista Bud Freeman znudený hrou v komerčnom

orchestri Spika Hamiltona údajne podplatil jedného z členov Playboys, aby si s Thelmou a jej orchestrom mohol zahrať.

V nasledujúcej sezóne nahrala Terry s Playboys 6 skladieb pre spoločnosť Columbia. Z prvej frekvencie z 29. 3. 1928 pochádzajú štyri skladby, v ktorých hrá vtedy ešte neznámy bubeník Gene Krupa. Zo všetkých nahrávok sú zaujímavé predovšetkým dve – *Mama's Gone*, *Goodbye* (Columbia 1706-D) a *The Voice Of The Southland* (Columbia 1390-D). Terry tu predváža basové linky, ktoré na jednej strane prezrádzajú inšpiráciu slapovým umením Steva Browna (*Hudobný život* 06/2021), na druhej strane sú rytmicky omnoho prepracovanejšie (bežne používa dvojitý a trojitý slap) a zvukovo sofistikovanejšie. Kontrabas bol aj v tomto prípade



Propagačný inzerát na koncert Thelmy Terryovej a jej Playboys Orchestra v Rainbow Garden, Little Rock, uverejnený v časopise *Arkansas Gazette*, 1. 5. 1928 (zdroj: Vintage Jazz Mart Magazine)

veľmi dobre nasnímaný, a tak máme možnosť počuť jeho zvuk do pomerne veľkých detailov. Nahrávky Thelmy Terry a jej orchestra zaujali aj dobovú odbornú kritiku, jeden z redaktorov časopisu *English Gramophone Magazine* sa k dvom z nich – *Lady Havana* a *The Voice Of The Southland* (vydaných na jednej platni – Columbia 1390-D)

v januári 1929 vyjadril takto: „V mnohých ohľadoch je to najlepšia nahrávka, akú som počul. Úprimne dúfam, že bude začiatkom kompletnej výmeny tuby za kontrabas v rytmickej sekcii každej tanečnej kapely. Thelma Terry, ktorá sama hrá na tomto nástroji, nám ukázala nekonečné možnosti, ktoré kontrabas v tanečnej kapele ponúka.“

Aj keď atraktívny výzor talentovanej kontrabasistky bol na plagátoch často využívaný na marketingové účely, Terry rozhodne nebola len peknou tvárou hudobného šoubiznisu. Jej orchester zjavne nemal o prácu núdzu a intenzívne cestoval od Ontaria až po Louisiana, čo Terry časom unavilo. K jej nespokojnosti nepochybne prispela aj nedisciplinovanosť členov kapely, ktorí ju údajne odmietali rešpektovať. Terry to vyriešila po svojom. Krátko pred plánovaným turné po Európe sa v septembri 1929 vydala za Willieho Haara, bohatého majiteľa rezortu v Savannah v štáte Georgia, kde so svojim orchestrom počas toho leta účinkovala. Európske turné následne zrušila a rozpustila aj orchester, čo MCA rozhodne nepotešilo, keďže vydavateľstvo malo s Thelmou ďalšie plány. Manželstvo dlho nevydržalo, v r. 1936 sa skončilo rozvodom a Terry sa aj so svojou päťročnou dcérou Patti vrátila do rodného Michiganu a neskôr do Chicaga, kde sa pokúsila o návrat na hudobnú scénu. Ten sa jej už, žiaľ, nepodaril, buď kvôli dôsledkom veľkej hospodárskej krízy, alebo aj narušenými vzťahmi s MCA.

Kvôli finančným problémom musela neskôr predať svoj kontrabas, definitívne zanechala kariéru hudobníčky a na živobytie si zarabala kurzmi šitia. Zomrela vo veku 64 rokov, 30. 5. 1966 v dôsledku rakoviny. Pri počúvaní jej dochovaných nahrávok, dodnes cenených medzi hudobnými zberateľmi, sa vynára otázka, akým smerom by sa bola uberala jej hra, ak by svoju kariéru mohla rozvíjať ďalej. ✕

Zdroje:

- BARKER, Danny: *A Life in Jazz*, Oxford University Press, 1988
 FOSTER, Pops: *The Autobiography of Pops Foster: New Orleans Jazzman, as told to Tom Stoddard*, Backbeat Books, 2005
 GOLDSBY, John: *The Jazz Bass Book: Technique and Tradition*, Backbeat Books, 2002
 HARDIE, Daniel: *Exploring Early Jazz: The Origins and Evolution of the New Orleans Style*, iUniverse, 2002
 HOWELL, Marquis W.: *Thelma Terry: The Beauty & The Bass*, v: *Zelda Magazine*, Nov. 2013
 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
 RAICHELSON, Dick: *Thelma Terry and Her Playboys*, v: *Vintage Jazz Mart*, No.190, Summer 2021
 SCHULLER, Gunther: *Early Jazz: Its Roots and Musical Development*, Oxford University Press, 1968
 SCHULLER, Gunther: *The Swing Era: The Development of Jazz, 1930-1945*, Oxford University Press, 1989
<https://musicrising.tulane.edu/listen/interviews/wellman-braud-1958-03-31/>
http://www.fellers.se/Kid/1956_Limoges.html
<http://www.combs-families.org/combs/marriage/thelma.htm>

u. fond na podporu umenia

IF Hudobný fond Martin Fierg Tiszkovič

INTERNATIONAL WOMEN'S JAZZ FESTIVAL PIEŠŤANY

JAZZDIVAS.SK

20.-21.8.2021

ELSA VALLE & NOTHING BUT SWING TRIO JANA KOUBKOVÁ & ONDŘEJ KABRNA ADRIENA BARTOŠOVÁ & BAND

LUCIA LUŽINSKÁ LA JANA DEKÁNKOVÁ SILVIA JOSIFOSKÁ MIRKA KOLŠTROMOVÁ LENKA MOLČÁNYIOVÁ

GABO JONÁŠ TRIO IVETA LIŠKOVA & SAMUEL BÁNOVEC CLAUDIA KOVÁČOVÁ LEANDRA VINTEROVÁ

@jazzdivas.sk

@jazzdivas.sk



Hudba a doba Davida Kollara

David Kollar s nástrojom ronroco, r. 2020 (foto: archív)

Nejeden umelec si počas posledných mesiacov zvykol povzdychnúť na stránkach niektorého z periodík (napríklad aj Hudobného života). Hoci korona zasiahla všetky ekonomické či kultúrno-spoločenské oblasti, zdá sa, že umelci na dané okolnosti doplácajú najviac.

Rok 2020 sa začal pre gitaristu a skladateľa Davida Kollara pomerne štandardne: po sérii sólových vystúpení, ktorými naživo sprevádzal film *Punk je hneď!*, ešte stihol pódiové konfrontácie s ambientným majstrom Michalom Kořánom v Gliwiciach a v Prahe. V marci však sľubný rozbeh zastavili reštrikcie spojené s prvou vlnou pandémie a plánované koncerty s Arvem Henriksenom či Paolom Rainerim už ostali len na plagátoch. Album *Sculpting In Time* (inšpirovaný poetikou Andreja Tarkovského) vyšiel v košickej Hevhetii len niekoľko týždňov pred lockdownom a v jednaní boli jarné i letné zahraničné vystúpenia s oboma trúbkovými premiantmi (Erikom Truffazom a Arvem Henriksenom), ktorí na albume participovali. Ani jeden z koncertov, samozrejme, neprebehol...

Dva roky prázdnin

Možnosti boli v podstate dve: akceptovanie nanútených prázdnin, ktorých trvanie nedokázal nik odhadnúť, alebo adaptovanie sa na novovzniknuté okolnosti. Kollar sa rozhodol prijať nové výzvy a namiesto pódiových zdílení navrhol Arvem Henriksenovi „sharovanie“ hudobných nápadov prostredníctvom virtuálnej komunikácie. Vrstvením stôp s barytónovou gitarou začali vznikať pozoruhodné textúry, ktorých tok Arve ako producent usmerňoval a popri tom koloroval trúbkami či syntezátormi. Bohatým príspevom elektronickej a takmer priestorovo reliéfnym masteringom zvukového mága Helgeho Stena v jeho legendárnom Audio Virus Lab vznikol neočakávaný album *Unexpected Isolation* (Hevhetia 2020). Samotný proces, ako aj celú škálu rozličných nálad (i depresii) tvorcov, vystihujú

amorfné čierne kropaje a atmosférické bubliny Štefana Šoltisa na obálke albumu. Akýmsi spontánnym výkrikom (alebo únikom?) po nesmierne vyčerpávajúcom nahrávaní s Arvem bol druhý (rovnako neočakávaný a neplánovaný) album *Crime On The Bunny* (Hevhetia 2020), inšpirovaný znetvoreným a v lese pohođeným plyšovým zajačikom. Vnútorňý vzor pretavený do energického punkového storybo-



Dielo Štefana Šoltisa z obálky albumu *Unexpected Isolation* (Hevhetia, 2020)

ardu zaujal aj Pata Mastelotta z King Crimson, ktorý Kollarove temné gitarové zhluky podporil razantnými vstupmi bicích nástrojov. Album kulminuje dvojicou verzií Pendereckého *Poly-morfie* stvárnenej vrstvami barytónových gitár oživených sláčíkom (*Coronomorphia*) a končí sa prekvapujúcim, takmer hodinovým trackom *The Sound Behind The House*. Neregulovateľná prírodná energia prináša nielen katarziu, ale aj nádej, že bude lepšie... Nesmierny pokoj sála aj z desiatky skladieb inšpirovaných poéziou Valerija Kupku na ďalšom Kollarovom albume *10 Poems For Ronroco* (Hevhetia 2020). Zvnútornené myšlienky stvárnene malým desaťstrunovým nástrojom spod

Ánd pôsobia cinematically aj vďaka farebným plochám vrstvených barytónových gitár, na ktorých hrá David sláčíkom a trúbkové sekvencie Erika Truffaza v záverečnom tracku sú skutočne „božským lúčom dopadajúcim na zem“, ako naznačuje jeho titul.

Denník strokotanca

Albumy *Sculpting In Time* a *Unexpected Isolation* mal Kollar predstaviť v Košiciach počas HevhetiaFestu koncom augusta 2020. Koncert síce dopadol výborne, no bez prítomnosti Truffaza i Henriksena, ktorým pandemická situácia nedovolila pricestovať. Slovenskému gitaristovi neostávalo iné, ako sa počas druhej vlny opäť utiahnuť do izolácie a pracovať na hudbe k filmovým produkciám (sériál *Pandémia SK*, dokument *Fantastický stredovek* a súťaž na hudbu pre HBO – *Westworld Scoring Competition*). Popri týchto aktivitách začal zaznamenávať rozhovory s viacerými kolegami, ktorí sa ocitli v podobnej situácii. „Pred pár dňami Steven Wilson definitívne zrušil svoje už raz presunuté turné k albumu *The Future Bites*,“ sťažuje sa Kollar americkému kolegovi Adamovi Holzmanovi, s ktorým sa ešte pred pandemiou stretol pri spolupráci na Wilsonových projektoch. A skeptickým tónom pokračuje: „Je to šialená situácia. Ja som zažil podobnú vec, hoci v menšom: môj album *Sculpting In Time* vyšiel v decembri 2019 a nepodarilo sa mi k nemu odohrať jediný koncert. Podobný osud mali aj moje albumy z roku 2020. Keď tento rok povolia koncerty, bude možné ešte zahrať niečo z vlaňajška, ale v roku 2022 to už bude naozaj starý materiál.“ S depresiami zápasil mnohí Kollarovi hudobní partneri;

dialóg s Arvom Henriksenom načrtáva strach hudobníkov postaviť sa po mnohých mesiacoch opäť pred publikum a z odpovedí rakúskeho gitaristu a producenta elektronickej hudby Christiana Fennesza presakujú beznádej a skepsa: „Momentálne nemám žiadnu motiváciu a nič ma nezaujíma. (...)

V kovidovej kríze som

pochopil, že inšpiráciu dokážem získať len v akejsi interakcii so svetom, nech už je akýkoľvek. Aj keď ho tvoria len spomienky. Keď sa však nič nedeje, inšpirácia neprichádza, a to aj napriek tomu, že som zvyknutý žiť pomerne izolovane.“ V pripravovanej knihe *O hudbe a dobe* (Hevhetia 2021) sa Kollarovými komunikačnými partnermi stávajú napríklad hudobný skladateľ Zbigniew Preisner, jedna z najikonickejších postáv súčasného progresívneho rocku Steven Wilson, nórsky gitarista Eivind Aarset alebo izraelský hudobný publicista Adam Baruch, ktorý už dvadsať rokov každodenne uverejňuje na svojom internetovom portáli *The Soundtrack Of My Life* recenzie jazzových, bluesových, rockových a experimentálnych

albumov (doteraz ich je viac ako 6 600, medzi nimi aj viacero projektov slovenských umelcov či spoluprac z produkcie Hevhetie). Humorom srší snád len Erik Truffaz a v súvislosti s ním treba spomenúť, že gitary prešovského umelca zneli začiatkom júna v auditórii parížskeho Louvru práve v rámci multimedialného projektu realizovaného týmto francúzskym trubkárom. Samozrejme, zo záznamu...

Cesta do stredy zeme

Kollar svojich respondentov v knihe nešetří. V dialógoch odhaľuje množstvo (aj technických) detailov a čitateľ sa stáva svedkom zdieľania pocitov dvoch umelcov, opisov spôsobu tvorby, ktoré sú zároveň vzrušujúcimi pohľadmi do ich kuchyne. Popri tom ich však vyrušuje komplexnejšími (až generálnymi) otázkami. „Ako vidíš budúcnosť hudby?“ nahadzuje Adamovi Holzmanovi, ktorý prežil niekoľko rokov v kapelách Milesa Davisa. „Myslíš, že ešte budú muzikanti ako Miles Davis, s podobným predajom albumov, so svetovými koncertmi, promom? A budú si najímať skvelých hudobníkov? Budú investície veľkých vydavateľstiev? Môžu vzniknúť ďalší The Beatles so všetkým, čo zažili a priniesli?“ Keďže k zodpovedaniu podobných otázok je potrebné vlastníctvo zázračnej krištáľovej gule, mnohé odpovede skôr vedú k ďalšiemu zamysleniu sa nad stavom kultúrnej (či nekultúrnej) spoločnosti. „Časom som prišiel na to, že niekto je v týchto veciach komunikatívnejší, iný sa o svojom živote a o hudbe baví nerád,“ dodáva Kollar na margo

pripravovanej knihy. „Muzikanti sa najprirodzenejšie vyjadrujú hudbou, ani spôsob komunikácie prostredníctvom mailu či telefónu nesedí každému. Preto sú niektoré z rozhovorov dlhšie, niektoré väčšie filozofické, iné, naopak, priamočiarejšie (či pragmatickejšie) a viac sa kľžu po povrchu. Napriek tomu sa mi zdalo zaujímavé nechať v knihe všetku tú rôznorodosť, pretože každý z nás je iný. Mnohé konverzácie neboli jednoduché a sprevádzala ich výrazná frustrácia či dokonca beznádej. Niekedy bola taká silná, že sme komunikáciu nedokončili... Zverejňujem ich, ako boli zaznamenané. Podľa môjho názoru je v nich z pohľadu vynikajúcich hudobníkov, tvorcov, ale aj fanúšikov hudby zachytený duch časov, ktoré žijeme. Spontánne sme sa bavili o hudbe v kontexte doby a nevynechali sme ani témy, o ktorých sa dnes príliš nerozpráva. Napríklad o stave hudobného biznisu v dobe streamovacích servisov, ktoré sprístupňujú hudbu úplne každému, či už za ňu platí, alebo nie. (...) Nám muzikantom korona ukázala, že hoci sme ostali zavretí doma, našu hudbu stále niekto počúva, prípadne ju používa vo filmoch, a napriek tomu sú naše honoráre za autorské práva či hranosť na rozličných serveroch, naozaj smiešne.“

Maják na konci sveta

Dôkazom, že Kollar popri písaní nezanevrel na novú tvorbu, ostáva album *Sonic Pulses* (vlastný náklad 2021). Priestory, ktoré zaplňajú postupne sa vrstviace sláčikové tóny bez ohľadu na predchádzajúce dianie, sú ako neustále pulzujúce a preskupujúce sa mikroorganizmy. Dielo, ktoré vyžaduje celistvosť a pozornosť

nielen interpreta, ale aj poslucháča. Právý opak hektickej youtubeovej pominuteľnosti. V prepise Ivana Buffu budú *Sonic Pulses* znieť možno inak a doteraz sa nevyskytlo veľa príležitostí počuť ich naživo – zneli na májovom koncerte pre Martinu a Jána v Gregoroviach a v júni v rámci európskej platformy WeEurope v prešovskom klube Stromoradie. V oboch prípadoch živých streamov bol Kollarovým pódiovým partnerom Tomáš Mutina. Hudbou k filmu *Jánošík* bratov Siakelovcov (1921), ktorý tento rok oslavuje svoju sto-ročnicu, sa pomyselný Kollarov kruh aspoň v tomto období uzatvára. Hudobné oživenie *Jánošíka* poňal Kollar ako výzvu s podmienkou zabudnúť na folklórne barličky. Radšej vzhliadol k odkazu Ilju Zelenku, Jána Cíkera či Wojciecha Kilara, ktorých diela „rozstrihal“ na kúsky a vyskladal z nich vlastnú zbojnícku mytológiu. Po júnovej premiére v košíckom amfiteátri bude znieť *Jánošík* v auguste na brnianskej Ponave a v breznianskej Bombure a na pláne je aj septembrová projekcia v bratislavskom kine Lumière, kde sa snád medzi hŕňmi chlapcami objaví aj Erik Truffaz. Dovtedy možno Davida Kollara stretnúť na bratislavskom HevhetiaFeste ako jedného z „rušňovodičov“ v *Different Trains* Steva Reicha vo verzii pre štyri gitary, ako aj v rámci sólového akustického setu v Lisztovej záhrade Univerzitetnej knižnice (19.–22. 8.). Pobrežné hmly mu síce nedovoľujú poľaviť, ale kdesi v diaľke tuší maják nádeje...

Peter MOTYČKA

HUDBA MODRE

13. – 15. august 2021, Modra

PIATOK 13. 8.
19.00 hod.
Nádvorie historickej radnice

FATS JAZZ BAND
Koncert v rytme hot-jazzu a swingu 20. až 40. rokov minulého storočia. Najlepšie kusy z amerického repertoáru orchestra, ale aj tangá a foxtrot z obdobia prvej republiky. Krst nového CD!

SOBOTA 14. 8.
17.00 hod.
Nemecký evanjelický kostol

MALÝ KONCERT VEĽKÝCH NÁDEJÍ
Účinkujú žiaci a pedagógovia Základnej umeleckej školy v Modre a hostia.

SOBOTA 14. 8.
19.00 hod.
Nemecký evanjelický kostol

ALBRECHT TRIO
Matúš Veľas – hobo
Jozef Eliáš – klarinet
Peter Kajan – fagot
Ladislav Fančovič – saxofón (a h.)

NEDEĽA 15. 8.
19.00 hod.
Nemecký evanjelický kostol

BERGEROVO TRIO A JEVENIJÍRŠAI
Jozef Eliáš – klarinet
Ján Slávik – violončelo
Ladislav Fančovič – klavír, saxofón
Jevgenij Iršai – klavír (a h.)

PARTNERI

hudobné centrum
MUSIC CENTRE SLOVAKIA

MiddleCap.help

FOKUS

MEDIÁLNI PARTNERI

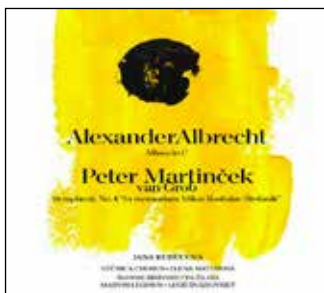
hudobný život

Mokkultura

OPERA

f HudbaModre
HUDBA
MODRE, o.z.

MODRA
KULTURNE CENTRUM



A. Albrecht – Missa in C P. Martinček van Grob – Symphony No. 4 „In memoriam Milan Rastislav Štefánik“

J. Kurucová, Spevácky zbor Lúčnica,
E. Matušová, ŠKO Žilina, M. Leginus,
L. Svárovský
Real Music House 2020

CD prináša zaujímavú fúziu dvoch kontrastných kompozícií – ranú omšu A. Albrechta (1885–1958) a zreľú (poslednú) symfóniu P. Martinčeka (1962–2021). *Missa in C* skomponovaná medzi 14. až 17. rokom Albrechtovho života je úprimným zhmotnením jeho mladíckej skladateľskej ambície. Očarí čírym hudobným prejavom bez príkras a manier a zároveň explikuje retrospektívne uvažovanie v omnoho jednoduchších a naivnejších kontextoch sakrálnnej hudby. Mladý Albrecht deklaruje rozvážne a disciplinované hudobné myslenie, čo necháva tušiť jeho veľký skladateľský potenciál a talent. Napriek tomu, že európska hudba vznikajúca na prelome 19. a 20. storočia inklinuje k rôznorodosti, Albrecht neexperimentuje a z formovej, harmonicko-melodickej aj inštrumentálnej stránky sa pridrižava klasicisticko-romantickej syntézy. Krása tohto diela spočíva v prirodzene spevnej melodike so špecifickým nádychom „detskej“ úprimnosti a rešpektu k liturgickému prejavu. Lyricky, no zároveň osviežujúco pôsobia sólové vstupy soprán, ktoré vytvárajú v rámci celku príjemný kontrast. Zdanlivo jednoduché dielo oplývajúce jasnými harmóniami skrýva v sebe viaceré interpretačné výzvy. Spevácky zbor Lúčnica (E. Matušová) a ŠKO Žilina pod vedením Martina Leginusa sa s nimi dobre vysporiadali aj vďaka akcentovaniu idey jednoduchosti

a nekonfliktnosti. Dirigent správne pochopil zámer skladateľa a priblížil sa tak k autentickej podobe diela.

Zaľubenie Petra Martinčeka v práci s ľudským hlasom je zrejme aj v jeho poslednej symfónii. Beethovenovská idea „novej symfónie“ rozvíjaná mnohými skladateľmi prináša do sveta hudby stále nové modifikácie a symfonické novotvary. Aj Martinček tejto tendencii podlieha a svoju štvrtú symfóniu koncipuje síce na tradičnom štvorčastovom pôdoryse, ale s dôrazom na 1. časť *Un oiseau chante* a 4. časť *Invictus*, v ktorých zhudobnil básne v pôvodnom francúzskom a anglickom jazyku a využíva vokálny aparát v podobe sólového mezzosopránu (J. Kurucová) a miešaného zboru (Lúčnica). Dve vnútorné časti, 2. *Adagio molto* a 3. *Interludium (Allegro molto)*, sú inštrumentálne. Martinček je majstrom kontrastu, narába s ním veľmi obratne a vkusne. Ako skúsený sprievodca skicuje svoje hudobné obrazy a vedie s poslucháčom aktívny dialóg. Minimalistický plášť diela podporuje istú mieru kontemplatívnosti a vtáhuje ho do sveta predstáv a fantastiky. Martinček však neprekračuje presne nastavenú sémantickú rovinu a osciluje na hranici intímnej lyriky a akejsi programovosti. V 1. časti intenzívne vedie zborové hlasy a vytvára prvý (rýchly) vrchol, aby vzápätí mohol rozospievať svoje *Un oiseau chante* fantastickým a suverénnym nástupom sólového mezzosopránu, ktorému je podriadený celý proces. Druhá časť je smútočná „pieseň bez slov“, sláčiky deklamujú kantabilnú melódiu podfarbenú harfou, vstup pikoly symbolizuje ono biele svetlo a anticipuje katarziu. V *Interludiu* sekcia bicích naliehavo bije na poplach, evokuje samotnú tragédiu a 4. časť má reminiscenčný charakter. Jana Kurucová, špičková interpretka, jednoznačne pozdvihla úroveň interpretácie celého diela. Jej schopnosť tvoriť výraz bez akejkoľvek technickej bariéry je vskutku nezvyčajná. Pod taktovkou Leoša Svárovského sa ŠKO Žilina a spevácky zbor Lúčnica zmenili na plastický aparát disponujúci príťažlivou farebnosťou. Pôsobivý záver symfónie smeruje nahor k hviezdnej oblohe, kam nedávno vystúpil aj samotný autor.

Katarína KOREŇOVÁ



Marek Štrbák Organ Works by East Slovakian Composers Hudobný fond 2019

Organista Marek Štrbák ani po dlhoročnom pôsobení v zahraničí nezabudol na svoje korene a na štúdium na Košickom Konzervatóriu a koncepciu pre svoje profilové CD vystaval práve z diel východoslovenských skladateľov. V pestrej dramaturgii nachádzame zaujímavé prepojenia medzi jednotlivými skladateľmi. Bardejovský rodák Jozef Grešák (1907–1987) bol dlhoročným priateľom Jozefa Podprockého (1944–2021). Košičan Norbert Bodnár (1956) a Prešovčanka Iris Szeghy (1956) patrili medzi prvých študentov kompozičnej triedy J. Podprockého na Košickom Konzervatóriu. Päťicu východoslovenských tvorcov uzatvára Ľubica Čekovská (1975) pôvodom z Humenného. Z Grešákových 23 skladieb z *Organovej knihy pre Ivana Sokola* Štrbák veľmi muzikálne interpretuje tri: po úvodnom *Prelúdiu* (č. 21) nasleduje meditatívny *Irmos* (č. 4), ktorý vystrieda efektná *Toccata* (č. 20). Vybratú trojicu možno považovať za reprezentatívnu vzorku z tvorby „východoslovenského Janáčka“. Podprockého *Laudatorium – Hudobná legenda s passacagliou* op. 58 premiéroval Štrbák v r. 2012 na 20. ročníku medzinárodných Organových dní Jozefa Grešáka v Bardejove. Podprocký v nej vzdal hold nielen J. Grešákovi, ale aj I. Thománovi. Na CD nájdeme aj premiéru Podprockého skladby *Fantázia I na sekvenciu „Stabat mater“* op. 61, ktorá bola pôvodne určená pre barytónový akordeón a autor ju prepísal pre organ. Skladateľova remeselná motívcko-tematická práca kráča vo všetkých dielach (nielen pre klávesové nástroje) ruka v ruku s technickými možnosťami nástroja. Jediné dielo pre sólový organ z dielne Norberta Bodnára pochádza

z r. 1995 a má názov *Hudba pre organ*. Tento cyklus siedmich krátkych častí sa doposiaľ na slovenskej scéne neujal pravdepodobne kvôli nárokom na naštudovanie diela z autorovho rukopisu. Tu je potrebné oceniť Štrbákov vysoko profesionálny prístup a zaradenie diela do koncepcie nahrávky.

Ľubica Čekovská vzdala hold svojej domovine v diele *Musica Homonensis (Humanská hudba)*. Po úvodných fanfárach môže poslucháč zachytiť molovú verziu druhej frázy z azda najznámejšej zborovej skladby E. Suchoňa *Aká si mi krásna*. Prepracovanie pôvodnej verzie z r. 2007 do dnešnej podoby dielu veľmi prospelo z formovej i obsahovej stránky. Pomyselné finále CD patrí technicky aj interpretačne veľmi náročnej *Jarnej sonáte* Iris Szeghyovej. Štrbák považuje toto dielo za jednu z najnáročnejších skladieb, ktoré kedy hral. Prvá časť *Stromy* je vystavaná na hre dvojímým pedálom. Hlboká poloha s 32-stopovým registrom v pedáli skutočne evokuje jarné prebúdzanie prírody. Rovnako aj ďalšie časti *Kvety*, *Vtáci* a *Chvála jari* v sebe ukrývajú „širokú paletu farieb, dynamiky, výrazu, inštrumentálnych techník a hudobnej faktúry od jednohlasu po mohutné klastre“ – ako píše autor sprievodného textu Štefan Čurilla.

Album bol nahrávaný na štvormaňuľovom organe značky Rieger-Kloss op. 3500 v Koncertnom štúdiu Slovenského rozhlasu. Pod vynikajúce interpretačné výkony Mareka Štrbáka sa podpisujú jeho technická vyspelosť, muzikalita, spontánnosť i životný optimizmus. Hlavný protagonista považoval sklbenie svojej interpretačnej predstavy s autorskou za veľmi dôležité. Osobná prítomnosť posledných troch vyššie spomenutých skladateľov na nahrávaní dodáva záznamu výnimočný rozmer.

Interpretácia tohto skúseného organistu a zároveň dlhoročného zbornajstra pôsobí prirodzene a sviežo, registrácia je pestrá a pútavá, využíva možnosti nástroja. Po rokoch štúdia vo viacerých krajinách západnej Európy je Štrbákov návrat na Slovensko veľkým prínosom a obohatením pre domácu hudobnú scénu. Dôkazom odvahy vrátiť sa ku koreňom je aj toto CD.

Jana ZELENKOVÁ



Ján Slávik J. S. Bach 6 suít pre sólové violončelo Real Music House 2020

Exkluzívne adjustovaný komplet nahrávky významného diela violončelovej literatúry v podobe Bachových 6 suít pre sólové violončelo, o ktorých sa hovorí, že sú akýmsi „Everestom“ violončelovej literatúry (hoci podľa mňa je po technickej stránke tým „Everestom“ 40 etúd op. 73 Davida Poppera). Nahrávky sa vynikajúco zhostil Ján Slávik a čo je pozoruhodné, k suítam sa opätovne vrátil po 20 rokoch. Nahrávanie sa zrealizovalo v máji 2020 vo Veľkom evanjelickom kostole v Bratislave a je výsledkom celoživotného snaženia, umeleckej pokory a enormnej usilovnosti J. Slávika, ktorému violončelo bohato vracia všetku vynaloženú námahu.

Začnem netradične, a síce poslednou, technicky najnáročnejšou 6. suítou D dur BWV 1012. Je nahraná na najvyššej úrovni, s veľkým nadhľadom a úplne uvoľnene. Viem, o čom hovorím, sám som ju hral. Predpokladám, že touto suítou začal interpret svoj 3-dňový nahrávací maratón. Mojou obľúbenou je 5. suita c mol BWV 1011. I keď je veľmi komplikovaná, Ján Slávik ju prezentuje s nadhľadom – tónovo je vyrovnaná a čo sa týka tempa, vskutku výborne usadená. Veľmi vkusne sa prezentuje v prvej časti *Prélude*, ktorá sa začína nezvyklou introdukciou plnou hráčsky nepríjemných akordov. Po nich nasleduje komplikovaná, ale úžasná fúga (proste Bachova nadoštižná fúga) – excelentne zahrnaná. 2. suita d mol BWV 1008 sa veľmi dobre a pohodlne hrá, čo počuť i v Slávikovom zrelom a prirodzenom poňatí. Niektoré záverečné akordy by mohli mať dlhší, vážnejší dozvuk. Najslávnejšiu 3. suitu C dur BWV 1009 interpretuje sólista ako starú známu, je mimoriadne melodická a tá tónina jej veľmi pristane.

Bachove *Suity* sú pre violončelo veľmi nepríjemne napísané, najmä 4. suita Es dur BWV 1010. Pár mojich výhrad sa týka málo znejúcich akordov – niekedy sa stráca zvuk violončela v záverečných akordoch. Patrí do generácie, pre ktorú bolo predpísané tempo „zákonom“, t. j. akceptovalo sa len minimum akejkoľvek zmeny v agogike. Preto časté zvoľňovanie či agogické výkyvy z môjho pohľadu neslúžia rytmickému toku Bachovej hudby. Toto však nie je kritika, iba konštatovanie. Škoda však chyby, ktorá zrejme unikla pozornosti režiséra. V 1. suite G dur BWV 1007 v piatom tanci *Menuett*: v druhej repetícii v takte 22 sa ozývajú tri falošné tóny a, žiaľ, chyba sa opakuje trikrát. Pri štúdiovej nahrávke by sa to naozaj nemalo stávať. A je mi tiež ľúto, že úsporne koncipovaný obal (zrejme z ekonomických dôvodov), nemožnil, aby v ňom bol uverejnený kvalitný text k tomuto výnimočnému dielu z neuveriteľne bohatej palety tvorby J. S. Bacha. Odhliadnuc od spomenutých trochu rušivých momentov ide o nahrávku na vynikajúcej úrovni. Ján Slávik sa tu opäť predstavil ako seriózny, hudbe oddaný interpret, ktorý nič nenechá na náhodu. Je to ďalšia významná hudobná vizitka obľúbeného violončelistu, ktorý popri poste koncertného majstra v Slovenskej filharmónii a súčasnej pedagogickej činnosti na VŠMU účinkuje i v Moyzesovom kvartete a v Bergerovom triu. Gratulujem, Jano!

Juraj ALEXANDER



A Glass Of Glass Music for two pianos by Evgeny Irshai J. Iršai, L. Fančovič VŠMU 2020

Jednoduchý, číry a zároveň veľavravný titul. Iný by sme od Iršai ani nečakali. V jeho obsahu a najmä v hudobných odkazoch našiel zodpovedajúci invenčný dialóg

s rovnocenným umeleckým partnerom, klaviristom Ladislavom Fančovičom. V ich dialógoch to už dlhší čas vskutku iskrí a rezonuje. Skladateľ rád kooperuje s interpretmi nalaďenými na rovnakú frekvenciu. Sám skvele vybavený klavirista našiel protipól v stále hľadajúcom a kineticky nepokojnom natureli Fančoviča. Predkladá mu v šachových partiách zadania a zrejme sa nasycuje jeho kombinátorskou invenciou aj okamžitými tvorivými reakciami. Stretli sa tu dvaja synchronne nalaďení hudobníci na žirnom tvorivom poli...

Pred časom sme s Iršaiom len tak mimovoľne prehodili pár slov na tému eklektizmu. V mojom poňatí to nebol eufemizmus, no imponoval mi skladateľov pevný postoj: „Veď všetci sme eklektici.“ Skvelá definícia súčasníka. Tolerancia aj uznanie. Všetko, (takmer) všetko tu bolo. Ale ako sa s tým dokážeme vysporiadať? Tvorivo stroviť a stvárniť? Nekopírovať, nedrancovať, ale „len“ svojsky komentovať a infinitívne doplniť.

V tomto duchu ma oslovil prvý opus, *Dialógy s Ligetím (Dialoge mit Ligeti)*. Je tu zakliata oná konfesia, priznanie – všetko tu už bolo. Ale ako artikulované! Druhá časť je priamou reichovsko-ligetiovskou esenciou, požehnanou chopinovskou aj beethovenovskou klavírnou gramatikou. Znovu je tu prítomná autorova umnosť stratifikovať, kombinovať z rôznych zdánlivo vzdialených poetík (áno, všetko už bolo povedané...) a hovoriť ich *po svojom*. Je to typická iršaiovská štylistika, navyše traktovaná na ploche dvoch nezávislých klaviatúr. Poteší, obohatí, ale najmä náročnejšieho obdivovateľa. Alebo následná barokom predchnutá 3. časť *Bewegung*. Akou nadzmyslovou silou sa tu dohovávajú dvaja emancipovaní tvorcovia – interpreti.

Iršai je svojou podstatou, edukáciou a mentálnym založením klasik. Vyrástol z koreňa poctivej múzickej ruskej aj európskej kultúry. Neprekvapujú jeho exkurzy aj do zdánlivo efemérnych kompozičných techník, ktoré dokáže držať na uzde a prospešne z nich čerpať. *A Glass of Glass* je ústredná kompozícia na nosiči, definitíva iršaiovského poňatia minimalizmu. Nejde o hommage, ani kopírovanie trebárs už aj vyvetraných „objavov“. Táto skladba

je dôvtipná a napriek značnému rozsahu neunaví a neomrzí. Matéria, s ktorou skladateľ „žongluje“ a ktorú presvetľuje zo všetkých strán, má osobitý dynamizmus, hebkosť a nevidaný dej. Obsesia sa na ploche polhodinovej kompozície jednoducho nekoná. Je to zrejme dané aj váhou skladateľovej vizuálnej danosti. Darom pádne ozvučiť aj zdánlivo triviálny element. Tak je to aj v iných skladbách, kde Iršai síce siahne po tejto lá(s)kavej technike, dokáže ju však uplatniť s vtipom, nadľahčiť a svojsky prifarbiť „nekonečné“ a nekončiacie sa epizódy. *Inner Landscape (dedicated to Dina Ugorskaja)* je pôvabná dramaturgická pointa disku. Sled šiestich miniatúr poteší (aj keď neprekvapí) bohatosťou nálad, výrazu a myšlienok. Od pitoresknej prekáračky cez miernu grotesku až k tichému bólu, ktorý sa nedá vyjadriť inak, len hudbou. Čo dodať? Možno trošku zjednodušujúco pôsobiaci motív na titulke a tlač bookletu s inak výborným textom od P. Katinu má typ písma či intenzitu farby, ktoré sú čitateľné azda len pre bystrookých. Podstatný je však napokon príkladný a profesionálne ustrážený zvukový výsledok. Za ten vďačíme umelcom a za záznam zvuku a mastering Rostislavovi a Martinovi Pavlíkovcom z Pavlík Records.

Lýdia DOHNALOVÁ



Leoš Janáček Violin and Viola Works M. Paľa, K. Paľová Pavlík Records 2020

Po ohromnom projekte desiatich CD so slovenskou tvorbou pre husle sólo sa Milan Paľa s odhodlaním pustil aj do husľového a violového repertoáru, ktorý zanechali skladatelia z Moravy. Dvojalbum *Cantus Moraviae 1* (Pavlík Records 2018) odkryl rad zaujímavých a u nás prakticky neznámych diel. Ohlas tamojšej kultúrnej obce

→ (ktorej je huslista súčasťou, keďže už dlhé roky žije v Brne) však nebol natoľko živý, ako sa očakávalo. No nebol by to Milan Paľa, keby sa len tak nechal odradiť. Dokonca si dovolil siahnúť na „rodinné striebro“ Moravanov, a tak je na svete ďalší album, tentoraz s dielami pre sláčikové nástroje a klavír od Leoša Janáčka. Konkrétne *Huslová sonáta* a violončelová *Pohádka* plus päť drobností; violončelové skladby sú zaznamenané v úpravách Milana Paľu pre violu. Klavírnou partnerkou mu je opäť manželka, Katarína Paľová, a popri albume so sonátami Samuila Feinberga je tu ďalší príklad skvelej interpretačnej symbiózy. Siahnuť na Janáčka je, pravdaže, trochu iným druhom výzvy; existuje tu oproti Feinbergovi neporovnateľne silnejšia interpretačná tradícia, existuje rad kvalitných nahrávok vrátane spomenutých drobných príležitostných skladieb. Nimi sa na tomto albume aj začína: *Romanca* a *Dumka* pre husle a klavír z rokov 1879/1880 spadajú do krátkeho obdobia Janáčkovho štúdia na konzervatóriu v Lipsku. Kým prvá z nich je ešte poplatná Mendelssohnovi, v druhej už mnohí vidia jasne identifikovateľné slovanské črty. Zvyknú sa jedným dychom označovať za ešte nevyzreté a pomerne nedokonalé – no tu veľmi záleží na interpretačnom poňatí. Obe drobnosti môžu vyznieť ako mdlé a konvenčné štýlové cvičenia alebo ako síce mladý, no predsa už autentický Janáček. V tomto zmysle je podanie manželov Paľovcov výnimočné, dodáva obom dielkam punc plnokrvnej autorskej výpovede a závažnosti. Expresívny naturel Milana Paľu perfektne sedí aj *Huslovej sonáte* (na albume je jej konečná verzia z roku 1921). Sólovému partu prepožičiava úžasný dynamický rozsah a celkovej forme prirodzené plynutie, akoby za ňou nestála zložitá kompozičná história so zásadným prekomponovaním a zmenami poradia štyroch častí. Veľmi podmanivou je 2. časť (*Balada*) s bohato rozvetvenou kantilénou huslí a perlivými figuráciami klavíra s letným debussyovským nádychom. V postupných figurách v nasledujúcom *Allegretto* akoby husle metalí navôkol blesky nad trilkom klavíra a ohnivou melodickou myšlienkou (spomínam si na predvedenie tohto diela, ktoré

Milan Paľa pripravil pred mnohými rokmi s Magdalénou Bajuszovou na koncerte na bratislavskom Konzervatóriu, a tieto okamihy mi v živej pamäti ostali dodnes). S nimi skvele korešponduje kovový zvuk úspešných replík huslí hrajúcich *con sordino* v záverečnom *Adagiu*. Sonáta tak tvorí jednoliaty, takmer monotematický oblúk plný ohňa a vášne, ale aj nezameniteľnej janáčkovskej lyriky. Zaujímavosťou je aj konfrontácia s *Allegrom*, ktoré malo byť súčasťou sonáty (spracúva materiál prítomný v jej 3. časti), ale nakoniec ostalo samostatnou skladbou s názvom *Supplementum*. So spomenutou výraznou melodickou myšlienkou sa Janáček pohráva viac v tanečnom duchu, čo jej prepožičiava nepopierateľnú atraktivitu, no predsa len, v kontexte sonáty lepšie funguje výsledné *Allegretto*. *Pohádka* je zaslužené stálicou violončelového repertoáru a aj keď už predtým existovali jej violové úpravy (ktoré sú v prípade transkripcí violončelovej literatúry často len mechanickým posunutím o oktávu vyššie), Milan Paľa si dal námahu s trocha detailnejšou adaptáciou. Pravda, viola oproti violončelu vždy bude ťahať za kratší koniec: jej pizzicato nemá natoľko zvučnú rezonanciu a nie je tu ani možnosť využitia hry v palcových polohách. Spomenuté nedostatky (citeľné napríklad v úvodnom nástupe v pizzicate) však plne vynahradí expresívny potenciál tohto nástroja. Clivota huslí v zamatovom zvukovom šate... Túto kvalitu dokáže Milan Paľa uplatniť majstrovsky a aj to majstrovsky robí, hneď ako sa naskytne príležitosť. Jeho verziu *Pohádky* si dovolím pokladať za úplne plnohodnotnú. Dokáže sa s violou presadiť aj v hlbokom registri a nad burácajúcim klavírom. Naopak, niektorým miestam, napríklad v úvode 2. časti, dodáva violový zvuk dokonca viac jas a sviežosti. Aj keď má pizzicato kratší dozvuk... A to isté platí aj pre skvelú tanečnú tému záverečnej časti. Po *Pohádke* nechýba ani transkripcia *Presta*, časovo spadajúceho do obdobia vzniku prvej z menovaných skladieb, teda okolo r. 1910. Je to vášnivá hudba s výraznou myšlienkou, kde Milan Paľa ťaží maximum z jadného zvuku violovej c-struny (akoby tu burácal symfonický orchester s plechmi

a tympanmi...) a vo voľnejšom strednom diele necháva plný príchod svojmu lyrickému talentu. Každý tón tu spieva ukážkovým spôsobom. K spevu má bytostne blízko aj záver disku, *Sbohem, rodný kraju*, posledná pieseň zo *Zápisníka zmizelého*, v transkripcii pre husle a klavír. Záverečné verše, kde každý tenor zvádza životný zápas s krajne vybičovanými stratosférickými výškami, tlmočí Milan Paľa tým „svojím“, nezameniteľne osobným prístupom.

Robert KOLÁŘ



Jan Vičar Píseň starého blázna Arco Diva 2020

Svieže dielko skladateľa Jana Vičara (1949) prináša invenčné piesne na rozhraní poprocku, bigbítu, jazzu, blues, rokenrolu a moravskej ľudovej hudby. Jan Vičar v projekte *Píseň starého blázna* sumarizuje svoju autorskú populárnu hudbu od konca 60. rokov 20. storočia až do súčasnosti. Album nie je len nápaditým mainstreamom poprocku, ale opiera sa o typickú atmosféru tanečných zábav a veselíc, kde sa prelínali črty mestskej a ľudovej kultúry tak, ako to poznáme z bývalého Československa. Navyše, sú tu mnohé charakteristické črty moravského ľudového prostredia spojené s bigbítom a epickou výpoveďou, pripomínajúcou českú tradíciu hudobného divadla (*Kdyby tisíc klarinetů*, 1958, film 1964), šantánov a kabaretov, alebo novšiu muzikálovú scénu. V úvodnej piesni je eponym celého albumu: „*Říkají o mně, že jsem náměšičný, a myslí si: hleďte, blázen! Prý chodím po střeše, když ostatní spí.*“ Vystihuje to neúnavnú ambíciu skladateľa kráčať po ceste mainstreamu, nehľadať nejaký individuálny jazyk a vnucovať ho poslucháčovi, ale, naopak, držať sa tradície, osvedčených postupov, ktoré vždy oslovia – dobrá chytľavá melódia a spontánny rytmus. V tejto predstave je Vičar

tak trochu bláznom, ak si myslí, že sa to ešte v súčasnej záplave šoubiznisu dá. Ale album presvedča poslucháčov o tom, že to naozaj ide. Naopak, v kontexte množstva nezmyselných paródii, stereotypných hitov svetovej pop music sa ukazuje, že česká populárna hudba zo 60. rokov je podhubím, ktoré má čo ponúknuť aj súčasnej scéne a originalitou môže osloviť súčasného poslucháča. Z rokov 1967–1969 je na albume 8 piesní, po dve piesne nájdeme z rokov 1971 a 1979, štyri sú novšie, z rokov 2018–2019.

Zabludil jsem v bludišti je rock and roll v bigbandovom spracovaní, *Ostrov pokladů* je zasa v štýle charlestonu. Pracuje s ostínom, walking bass, s riffmi trombónov, trúbok vstupujúcich do chytľavých diatonických melódií, tie sú však rozleptávané sonoristickými krátkučkými breakmi disonantných klastrov dychovej sekcie v piesni *Blázna starého píseň*.

Vičar je profesionálom, ktorý vie perfektne aranžovať. V remesle sa drží odkazu svetovej swingovej scény, ale aj tretieho prúdu brnianskej jazzovej scény (Pavel Blatný), ktorá je v tomto štýle jedinečná aj v kontexte svetového jazzu. Aranžérske zásahy sa bleskurýchlo menia, takže sa poslucháč nenudí. Robí to nenápadne, neustálymi vstupmi dychovej sekcie s jej disonantnými riffmi vkladnými do príjemnej diatonickej melódie v krátkych úsekoch (*Voniš po mandlích*). Na ploche mnohých improvizovaných sóľ vynikajú saxofón a trombón v prelínaní sa so spevom [*Jsem jako verš* (Vendula Pumprlová – spev), *Voniš po mandlích*, *Kolo mlýnský* (Moravia Big Band Zábřeh, New Street Band Olomouc)]. V posledných dvoch menovaných piesňach vyniká Josef Kovačič, spevák s krásnym zamatovým basom, pričom treba skonštatovať, že táto tessitura je neobvyklá pre popový spev, dokonca aj všetci barytonisti v pop music sa „šplhali do tenorových partií“ (Sting, Freddie Mercury). No ukazuje sa, že práve takýto „experiment s basom“ môže byť zdrojom inovácií. Nápaditý je scat spevák Oldřicha Smysla (*Šest dva čtyřšest*) odkazujúci na českú klasiku v pop music (Eva Pilarová). Odkazy na českú a moravskú tradíciu sú nielen v melódiách ľudových piesní, ale aj v textoch. Svíř,

žárovko, sviť je parafrázou básne Vodník Karla Jaromíra Erbena (Michal Vičar, spev), *Říkám vám, slečny s citátom z textu ľudovej piesne „ty, ty, ty, ty to budeš platiti“, Šla Nanyňka do zeli, Kolo mlýnský* (úvodný citát ľudovej piesne „Kolo, kolo mlýnský, za čtyři rýnský...“), pieseň *Sou/boj* s textom „Do hory ma poslali, sekeru mi nĕdali, u nás taký obyčej, sekeru si požíčaj“ pripomína spomenuté ľudové zábavy s typickými pijanskými a bitkárskymi koncami.

Album pripomenie aj inú klasiku, napríklad Orchester Gustava Bromma, jeho prieniky jazzu do populárnej hudby, spojenia bigbandu s backgroundovými spevmi, ktoré v tomto projekte prevzal Divčí pěvecký sbor Kassiopea a Komorní sbor Lenky Dohnalové-Mlynářové. Prehľadné krásne čisté nevinné vokály sú určite inou výrazovou esenciou, než na aké sme zvyknutí v soulových shoutingových dirty spevoch napríklad u Raya Charlesa. Ale práve preto je tento projekt iný a najmä originálny – v kontraste durovej a disonantnej melódie, typických harmonických postupov pop music a vzápätí v ich porušení, kryštálicky čistého zvuku a klastrov.

Vičar síce kráča po ceste mainstreamu, ale sú tu aj jemné paródie: v krásnom, priezračne čistom speve znie absurdne otázka „... vodo, vodo, spoutaná betonovou hrází, tečeš v stínu, přes turbínu, co ti ještě schází...“ v piesni *Vodo, vodo studená!* Aká absurdita v porovnaní s ľudovou piesňou *Teče voda proti vodě, vítr do ní fouká*. K inštrumentálnym skladbám z r. 2019 treba Vičarovi gratulovať. Skvelé skladby, poskytujúce priestor na improvizáciu – *Rozpomínka Ž* (Moravia Big Band Žabřeh), ale najmä *Rozpomínka M*, čo je „dodekafonická dvanásťka“ v interpretácii Studiového orchestra Brno. Ten tu vyniká perfektnými výkonmi, či už spomenieme klavír Ľudovíta Kotlára, kontrabas Petra Kormanu, bicie nástroje Kamila Slezáka, ale aj iných členov orchestra. Do oblasti tretieho prúdu napokon patrí *Omittamus Studia! (Nechme plavat učení!)* z r. 2018 s textom *Carmina Burana* no. 75 pre bigband a spevácky zbor s vysokým speváckym hlasom na hranici registra piskotu, s vplyvom fanfár a stredovekých pijanských oslavných piesní. *Sou/boj* je parafrázou skladby *In The Mood*

Glenna Millera (1939), ktorá ďalej prechádza attacca do spomenutej atmosféry ľudových veselíc 60. rokov s vplyvmi swingu („*Káčo, důro, pojď domů*“, „*Do hory ma poslali, sekeru mi nĕdali*“) a so záverečným konštatovaním, ako sa Vičar „vrhl na big bít“.

Yveta KAJANOVÁ



Elgar Violin Concerto/ Violin Sonata R. Capuçon, S. Rattle, S. Hough, London Symphony Orchestra Erato 2021

Husľový koncert h mol op. 61 Edwarda Elgara (1857–1934) patrí k najdlhším a najnáročnejším dielam pre sólistu i orchester v celej nástrojovej literatúre. V r. 1910 ho premiéroval pod autorovou taktovkou Fritz Kreisler, no potom sa príliš často nevádzať a k najlepším záznamom doposiaľ patril napríklad ten s mladým Yehudim Menuhinom. Aktuálna nahrávka vyše päťdesiatminútového diela s francúzskym huslistom Renaudom Capuçonom (1976), ktorá vznikla v čase epidemických obmedzení v septembri 2020, prináša súčasný interpretačný pohľad na tvorbu významného britského autora. Elgarova hudba je interpretačne nesmierne náročná najmä v tom, že na jednej strane prináša výpäté rapsodické vlny hutného, nepokojného pohybu veľmi virtuózneho charakteru, no na druhej strane v sebe nesie priam aristokratickú eleganciu, ktorú najmä v pomalých častiach sprežívajú expresívne podfarbené melancholické plochy elegických nálad a zasnívanej nehy. Hoci je koncert formovo do istej miery inšpirovaný Brahmovou a Bruchovou predlohou, obsahuje viacero Elgarových špecifik. Jedným z nich je aj prenesenie emocionálnej váhy diela na tretiu časť, ktorá je mimoriadne

náročná a rozsiahla. Čiastočne „komprimuje“ materiál prvej časti a zároveň prináša netradičnú kadenciu s pozmenenou funkcionalitou, namiesto typických virtuózných prvkov obsahuje prvky kontemplatívnej lyriky. Capuçon si s nadhľadom poradil s priam atletickými požiadavkami na predvedenie diela a okrem razantne uchopenej rapsodickej hlavnej témy prvej časti je v jeho interpretácii pozoruhodný najmä spôsob, akým si „vychutnal“ a časovo rozvrhol meditatívne frázy, v ktorých Elgar neprestajne agogicky mení a rozvláča tempo a výrazové značky koriguje doslova na každej note. Capuçon tieto minuciózne detaily zvláda s technickou bravúrou a expresívnou hĺbkou. Na skvelom, kompaktnom zvuku má zásadný podiel aj dirigent Simon Rattle, ktorý s Londýnskym symfonickým orchestrom výrazne modeluje drobné nuansy partitúry a jeho orchester sólistu plasticky podporuje bez toho, že by sa súhra a plynulosť drobili.

Elgarova *Husľová sonáta e mol op. 82*, ktorá vznikla osem rokov po koncerte (1918), je tragicky poznačená prvou svetovou vojnou, chorobou Elgarovej manželky a vyrovnaním sa s faktom, že skladateľ sám chápal svoju tvorbu v dobovom kontexte ako anachronickú, hoci ešte na prelome storočí bol vnímaný ako jeden z najprogresívnejších európskych skladateľov. V sonáte Capuçonovi úspešne sekunduje britský klavirista Stephen Hough a obaja sa vynikajúco dopĺňajú v hustej symfonickej textúre diela, pričom okrem búrlivých krajných častí stojí za zmienku najmä prostredná *Romance*, kde Hough podmanivo vytvára magické línie krehkého klavírneho zvuku. Melancholické farby sonáty a jej „jesennú“ atmosféru podčiarkuje Capuçon svojou tmavou farebnosťou evokujúcou zvuk violy a bohatým, sýtim tónom, ktorý pri dlhých líniiach stále vnútorne „oživuje“, smerujúc nepokojné frázy k viacerým vrcholom. Nahrávka Elgarových diel s Capuçonom predstavuje unikátny album plný výnimočnej virtuozity a emocionálnej hĺbky a zároveň je skvelým portrétom skladateľa, tvoriaceho dôležitý most na ceste medzi postromantizmom a modernizmom.

Peter KATINA



Lia Pale Sing My Soul Lotus Records 2020

Rakúska multižánrová speváčka a flautistka Julia Pallanch (1985) pod umeleckým menom Lia Pale dlhodobo spolupracuje so švajčiarskym skladateľom a aranžérom Mathiasom Rüeggom (1952), zakladateľom Vienna Art Orchestra. Výsledkom ich spolupráce sú vysoko ocenené albumy reinterpretovaných romantických piesní a „recyklovaných“ diel *A Winter's Journey* podľa Schuberta, *The Schumann Song Book* a *The Brahms Song Book*. Na zatiaľ posledný album *Sing My Soul* inšpirovaný Händelovou hudbou si Lia Pale pozvala mladých rakúskych inštrumentalistov so skúsenosťami v oblasti jazzu a improvizovanej hudby: hráča na trúbke a krídlovke Dominika Fussa, gitaristu Tobiasa Faulhamera a kontrabasistu Gregora Aufmessera. Lia Pale s Rüeggom prinášajú vlastný interpretačný pohľad na vybrané Händelove árie z oper (*Almira*, *Rinaldo*, *Serse*, *Giulio Cesare*, *Acis a Galatea*), oratórii (*Semele*) a kantát, spievaných v taliančine, angličtine a vo francúzštine. Ich vízia spočíva v dokonalej prepojení barokových harmonicko-melodických „podkladov“ s jazzovou sviežosťou a prvkami improvizácie. V aranžmánoch skladby *Quand on suit l'amoureuse* loix možno napríklad objaviť vyzývavé prvky tanga a priam klubovú atmosféru, kým známa *Lascia ch'io pianga* znie v ich podaní ako rocková balada a *Ombra mai fù* prináša vplyvy folku a jazzu. *Where'er You Walk* predstavuje krásnu, emocionálne naliehavú modernú pieseň, jej farebnosť podčiarkujú clivé tóny jemnej krídlovky. Liin vokálny prejav je úplne odpútaný od opernej dikcie a nie je ani vyložené jazzový, ale pohybuje sa na prirodzenej trajektórii civilného spevu so skvele formovaným výrazovým

→ a farebným potenciálom. Jej virtuózne jazzové flautové vyhrávky medzi spievanými strofami piesní sú obdivuhodne ľahké, rovnako ako brilantná vokaliza v *Eternal Source Of Light Divine*. Obzvlášť pôsobivá je titulná balada *Sing My Soul, God To Honour* z cyklu *Neun deutsche Arien* v skvelom prepojení citlivých textúr gitary a krehkého spevu. *The Melancholy Nymph* je príkladom efektnej transformácie rytmizovaných barokových sekvencií smerujúcich od vzorného dobového spracovania k totálnej recyklácii v divokom jazzovom móde. Prevažujúcu melancholickú náladu stelesňuje pieseň *O Rudder Than The Cherry*, v ktorej tvorí vokál s trúbkou kontrapunkt v neúnavne swingujúcej paródii. Pozoruhodné kontrasty ponúka *Sans y penser*, kde sa barokové sekvencie krídlovky striedajú s jazzovými gitarovými vstupmi v bezstarostnom prelínaní nálad a žánrov. Barokový pátos podčiarknutý vzletnými jazzovými medzihrami je typický pre skladbu *O numi eterni* s dôraznými pizzicátovými tónmi kontrabasu. Na repetovaných ostínatých tónoch je postavený aj aranžmán skladby *The Forsaken Maid's Complaint* z cyklu *24 English Songs* kombinujúci dramatickú i žartovnú náladu. Vynikajúce aranžmány, bezstarostná, ľahká a vzletná nálada s jemnou prímou prvkov melanchólie a inštrumentálna presvedčivosť robia z albumu *Sing My Soul* pozoruhodnú a poslucháčsky inšpiratívnu nahrávku, ponúkajúcu nové interpretačné poňatie Händelových diel.

Peter KATINA



Nikol Bóková *Prometheus* Animal Music 2021

Česká klaviristka a skladateľka Nikol Bóková (1991) predstavuje svoj tretí autorský album *Prometheus*. Vznikol vo veľkom štýle poctivej produkcie vysokých európskych

kvalít, ktorá je už stálou vizitkou vydavateľstva Animal Records, a nemuseli by sa za ňu hanbiť ani veľké vydavateľstvá ako ACT či ECM.

Nahrávka vznikla v štúdiu SONO Records pri Prahe v elitnom obsadení. Hudba tohto albumu začala vznikať ako bezprostredná vnútorná reakcia na úmrtie autorkinho otca. Nástrojové party komponovala pre konkrétnych hudobníkov: Na lesnom rohu hrá Radek Baborák, ktorý je hviezdou klasickej hudby, pôsobil ako sólista so špičkovými európskymi orchestrami (London Philharmonic Orchestra, Bavaria Radio Orchestra, Munich Philharmonic, Česká filharmonia a i.). V rokoch 2002–2011 bol prvým hráčom v Berlínskej filharmonii. Počť R. Baboráka v improvizovanej hudbe je poznávaním jeho nového rozmeru.

Českého gitaristu Davida Dorůžku netreba domácomu publiku detailnejšie predstavovať. Tak ako Baborák urobil „dieru do sveta“ klasickej hudby, urobil Dorůžka dobré meno českej jazzovej a improvizovanej hudbe vo svetovom meradle. Improvizátor, novátor a skladateľ, ktorý spája otvorenú myseľ, neobmedzenú kreativitu s absolútnou pedantnosťou a zvukovou čistotou.

Legenda českej jazzovej scény, kontrabasista, basgitarista a experimentátor Jaromír Honzák spolupracoval so svetovými menami aj špičkou domácej hudobnej scény (Iva Bittová, Piotr Baron, Kuba Stankiewicz, Bratři Ebenové a i.). Na albume sa podpísala práve Honzáková dlhoročná spolupráca s Dorůžkom. Zoskupenie na albume *Prometheus* dopĺňa mladý bubeník Michal Wierzgoń, laureát a víťaz súťaže European Jazz Competition v Holandsku, ktorý spolupracuje s Harrym Sokalom či kapelou Purple Is The Colour. Bókovkej hudba pripomína súčasnú európsku tvorbu v náladách akustického fusion. Hudba je veľmi pestrá – od intímnych baladických melódii cez živšie plochy s prvkami world music až po kontrapunktické kompozície evokujúce tvorbu skladateľov klasickej hudby.

Asi najviac by som vyzdvihol charakter tejto českej súčasnej hudby. Vidím za tým jednak skúsenosti jednotlivých interpretov s domácou folkovou scénou, tradíciou, ktorú hudba ovplyvnená jazzom v Česku má, a absolútnu jedineč-

nosť zvuku lesného rohu. Plechové dychové nástroje majú u našich susedov spojitost práve s ľudovou dychovou hudbou a, samozrejme, aj so symfonickou tradíciou. S autorkou som mal možnosť diskutovať a, paradoxne, podľa jej slov sa jej vedomá tvorba a inšpirácie k českej hudbe a folklóru neviažu, čo vo mne vyvoláva pátranie po hlbšom kóde a hudobnom jazyku prostredia, v ktorom autori pôsobia.

Na albume je 10 skladieb v precízne zostavenej a kontrastnej dramaturgii, ich kompozičné plány sú veľmi vyzreté. Takisto pomer komponovanej a improvizovanej hudby reflektuje súčasné trendy zasadzovať improvizované plochy do komponovaných častí. V introdukciách skladieb sa predstavujú jednotliví členovia zostavy. V skladbe *Prometheus* je to J. Honzák, v skladbách *On a Meadow* a *Perseids* zase N. Bóková, v *Lightness of Space* a *Peaceful Ride* počujeme D. Dorůžku. Záverečnú *Heart of Gold* otvára navrstveným lesným rohom Baborák v aranžmáne so symfonickým zvukom. Do popredia dávam kompozície *Nunchaku*, *A Star-Trodden Way* v nálade nahrávok ECM či skladbu *Like a Boy*, ktorá prináša svetlo a nálady súčasných počínov Pata Methenyho.

Zvuk albumu je veľmi čistý a mäkký. Možno by som očakával viac ambientu, ale predpokladám, že suchší a konkrétnejší zvuk bol zámerom a zároveň dodáva albumu istú jedinečnosť v žánri intímnejších jazzových nahrávok. Album určite osloví aj konzervatívnejších poslucháčov z prostredia klasickej hudby.

Nikolaj NIKITIN



MATTIABOZZ Hudobný fond 2020

Senzáciechťivosť je ambivalentnou vlastnosťou. Na jednej strane nás poháňa k získavaniu vytúžených stimulov, ktoré môžu aj

pozitívne mobilizovať, najčastejšie však ide o vyprázdnené zberateľstvo preexponovaných podnetov. Podobne dvojpolovým je aj fenomén detských hudobných talentov. Mladý hudobník prináša úprimný prejav, nezatažený výraz a predovšetkým nadmieru nadšenia, často však dochádza k vyhasínaniu pôvodného zánietenia a stagnácii veľmi skoro akcelerovanej technickej zručnosti. Pre detské talenty nie je jednoduché sa s podobnými nástrahami vysporiadať.

K debutovému CD kapely Mattiaboizz som pristúpil veľmi neutrálne. Mená základného obsadenia som nepoznal a bol som zvedavý, do akého projektu sa tentoraz pustil Oskar Rózsa, ktorého producentská činnosť je čím ďalej zaujímavejšia. Niekoľko počutí tohto albumu ma však utvrdilo v tom, že ide o veľmi poctivé fusion. V detaile bolo pre mňa zaujímavé sledovať, ako sa kapela suverénne orientuje v hudobných hybridoch a subžánroch a dokáže voľne prechádzať od funkovej *Really?!?* cez baladické vrstvenia marienthalovských motívov *DSB* až po hardbopovú *Prague metro: Ride*. Zrelosť formátu je podčiarkovaná homogénnym zvukom albumu. Nie je tu prítomné nevládanie technických možností syntetizátorov, ktoré mi prekáža na mnohých slovenských počinoch z tohto odvetvia. Krásne odvážne prechody od magického Rhodes klavira (ktorého nikdy nemám dosť) po jupiterovské zvuky z elektronického laboratória (napr. posledná skladba *Invitation*) sú Jurajom Námešným vtesnané do presných skeletov rytmických jednotiek. O spomenutú pevnú kosťu sa stará na bicích nástrojoch Mattia Müller a na basovej gitare „bilokovaný“ Juraj Námešný.

V tomto zvukovo organickom substráte je najzreteľnejšou vrchná vrstva, ktorú bezozvyšku vyplňa saxofón Michala Hrabovského. V príhodnej chvíli dochádza na tejto ploche k dialógom medzi dychovým nástrojom a sólami gitaristov Karola Toma a Frederika Košeckého. Najčastejšie sú však gitary zvukomalebnou scénou alebo sekundujúcim partnerom v staccatách. Myslím však, že ich miesto v zostave by mohlo pokojne putovať viac smerom k poslucháčovi, ten uhrančivý gambaleovský drive im v týchto kompozičných prístane. Hoci mi nie je vždy jasný

účel trojitého obsadenia gitary, doplnený ešte hosťom Michalom Bugalom, ale ak je výsledkom taká priťažlivá práca s harmóniou ako práve v tomto prípade, posväcujem prostriedky.

Z doteraz spomenutých adjektív bolo možné dedukovať inšpiračné zdroje tvorcov, či už ide o stálice fusion Erica Marienthala alebo Franka Gambalea, je však verná aj tradíciám stredoeurópskeho regiónu (mám na mysli Tutu Borisa Urbánka alebo pražské Los Quemados). Zvuk Mattiabozy je však aktuálnejší, prístup modernejší, inšpirovaný napríklad surovosťou a priamochiarosťou hiphopových groovov.

Z doterajšieho personálneho defilovania tohto hudobného telesa sa môže zdať, že líderská pozícia bubeníka akosi nemá opodstatnenie, keďže do popredia vystupujú iné nástroje. Opak je však pravdou. Poznáme dve kategórie bubeníkov vedúcich kapely: prvý typ je Dave Weckl, u ktorého od úvodného taktu viete, že tu ide o neho, a druhý typ je Steve Gadd, neomylný stroj v pozadí. V aktuálnom jazze je väčším trendsetterom paradoxne o generáciu starší Gadd. V tomto duchu hrá aj Mattia Müller: frontálne, dynamicky, sebaisto, no nie sebastredne. Na albume má dve sólové pasáže v skladbách *Fused* a *Intellectual*, aj tie logicky vyplývajú z nastúpeného groovu a vkusne rozkvitnú na malej, ale účelnej ploche. A prečo ten začiatok recenzie o detských talentoch? Pretože by som túto vyspelosť chlapcovi s dátumom narodenia 2003 (!) nebol pripísal. Tento taliansko-slovenský hudobník a motokárový jazdec (logicky, keďže žije aj v Monze) demonštruje, ako možno talent skĺbiť s potrebnou pokorou a o to viac presvedčiť. Preto želim mladému a mimoriadne nádejnému bubeníkovi dobrý a plynulý prechod od nadaného detstva do profesijne úspešnej dospelosti. Jazzovému publiku zostáva dúfať, že tá profesia bude hudobného charakteru!

Miroslav HALÁK



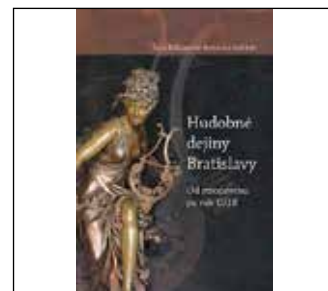
Shai Maestro Human ECM Records 2021

Izraelský klavirista a skladateľ Shai Maestro sa pri realizácii albumu *Human* rozhodol rozšíriť svoje trio (Jorge Roeder – kontrabas a Ofri Nehemya – bicie nástroje) o ďalšieho člena, trubkára Philipa Dizacka. Spolu prinášajú aktuálny pohľad na improvizovanú hudbu. V úvodnej téme *Time* používajú hudobníci rôzne farby vo voľnom rubate. Líder vynikajúco pracuje s harmonickým rytmom, logicky rozvádza krátke motívy do dlhších fráz, ktoré sa na konci skladby transformujú do jednoduchej melodickéj linky. Téma prináša v krátkom čase mnoho kontrastov, napríklad prekvapivé prechody z konsonantných do disonantných postupov. Následná *Mystery and Illusions* má 3/4 metrum s krásnou meditativnou melódiou. Zmena prichádza približne v štvrtine skladby, keď nastáva nečakané, krátke, ale efektne sólo bicích nástrojov, v ktorom Nehemya používa prevažne triolové frázy. Vrchol skladby je v sólo trubkára, ktorý využíva rôzne cirkevné, ale aj iné, exotickéjšie módy, charakteristické pre hudbu Blízkeho východu. Titulná skladba *Human* pokračuje v rozvíjaní lyrického, meditativného a baladického charakteru albumu. Maestro je majstrom farieb, harmónií, dynamickej pestrosti a vyrovnanej klavírnej hry. GG má jednoduchý začiatok založený na základných harmonických postupoch a jednoduchej melódii vychádzajúcej z modernej populárnej hudby. Líder však ani tu nesklame jazzového fanúšika

a nielen v jeho sprievode, ale aj pri samotnej téme vznikajú „doubletimové“ melodické linky založené na intervalovom spôsobe hry a harmonicko-melodických vybočeníach. *The Thief's Dream* je posadený na viacerých rytmicko-harmonických plochách, nad ktorými znie subtilná melódia trúbky. Kontrast prichádza v polovici témy, keď sa zrýchľuje harmonický rytmus skladby. V Maestrovom kompozičnom prístupe cítiť vplyv klasickej hudby, rocku, popu, ale aj jazzu 50. a 60. rokov minulého storočia. Jeho sólo odkazuje na Keitha Jarretta a perkusívnejších klaviristov, akým bol napríklad Chick Corea. *Hank and Charlie* je pocta duu Charlieho Hadena a Hanka Jonesa. Ide o krásnu baladu, ktorej subtilnosť podporuje Nehemya hrou prevažne metličkami. V téme, pripomínajúcej jazzový štandard, líder prejavuje úctu k tradičnému, mainstreamovému jazzu. Nechýbajú tu klasické bopové linky, motívická práca, rýchle pasáže či bluesové rify. *Compassion* je pre sólový klavír a má v sebe charakteristické výrazové prostriedky klezmerových balád. Keďže je autor židovského pôvodu, v jeho tvorbe celkovo cítiť vplyv klezmeru a tradičnej hudby Blízkeho východu. V *Prayer* sa predstavia iba Maestro s Nehemyom a kompozícia má gospelový charakter. Maestro však na určitých miestach prekvapí disonantným akordom v štýle Prokofieva či McCoya Tynera. Nesmierne zaujímavý je aranžmán jazzového štandardu *In a Sentimental Mood*, ktorý je najrýchlejšou skladbou albumu. Téma je založená na groovujúcom nepárnom metre a veľkých intervalových skokoch trúbky, klavíra a kontrabas, s ktorými si hráči výborne poradili. Záverečná *Ima* (for Talma Maestro) sa opäť vracia k pôvodnej melancholickej nálade plnej otvorených plôch, lyrických melódií a výborných interakcií. Album *Human* má príznačný zvuk, na ktorý sme vo vydavateľstve ECM zvyknutí. Hudbu na ňom môžeme vnímať ako jeden logický plynulý príbeh v podaní majstrovských

hudobníkov s vynikajúcim vzájomným porozumením. Na môj vkus je však hudba tohto albumu až príliš jednoliata a chýba mi v nej väčší kontrast.

Dávid OLÁH



Hudobné dejiny Bratislavy J. Kalinayová- Bartová a kol. Ars Musica 2020

Autorský tím muzikológov slovenských univerzít (Marta Hulková, Ladislav Kačic, Jana Kalinayová-Bartová, Jana Laslavíková, Jana Lengová, Eva Szórádová), Slovenskej akadémie vied (Eva Veselovská) a Hudobného múzea (Sylvia Urdová) sa v r. 2015 spojil v projekte *Hudba v Bratislave*, ktorého výsledky korunuje publikácia *Hudobné dejiny Bratislavy*. Po viac než štyridsiatich rokoch môžeme držať v rukách monografiu venovanú hudobným dejinám niekdajšieho Prešporku, vôbec prvú modernú, reprezentatívnu publikáciu na túto tému, ktorá spája poznatky kolektívu autorov vo vzájomnej synergii. Publikácia osvetľuje staršie dejiny mesta, rámcované výskytom najstarších dochovaných písomných prameňov z vrcholného stredoveku a zánikom rakúsko-uhorskej monarchie. S ohľadom na aktuálne trendy historického výskumu sleduje dejiny Bratislavy ako súčasť regiónu – širšieho kultúrneho celku, ktorého charakter definovali väzby medzi Prešporkom, Budapešťou a Viedňou. S takýmto zmyslom pre kontext však upozorňuje aj na prvenstvá a špecifika slobodného kráľovského, neskôr korunovačného mesta, ktoré

→ zohrávalo aj popri ďalších európskych centrách dôležitú kultúrnu a politickú rolu. Preto, obdobne, je aj táto aktuálna historická reflexia relevantným príspevkom do rozrastajúceho sa svetového fondu literatúry o hudobných dejinách mestských komunít. Pri kolektívnych publikáciách je vždy pokúšením sledovať, ako sa autori pod kuratelou zostavovateľa vysporiadajú s problémom selekcie obsahu. V tomto prípade pohľad na obsah publikácie prezrádza bližší záujem jednotlivých autorov o rôzne predmety výskumu. Určite sa však netreba obávať zborníkového potpourri. Konceptcia je zrozumiteľná: stojí ma dvoch pilieroch – prieniku chronológie a tematickosti. Výsledkom takéhoto prístupu je na jednej strane koncíznosť, na druhej strane prehľadnosť. Toto „dramaturgické riešenie“ vyhovie tomu, kto inklinuje k sledovaniu dynamiky historických udalostí, ale neodradí ani čitateľa, ktorý nazrie do indexu obsahu, aby sa zamerail na špecifický hudobno-historický fenomén.

V statiach o takých závažných kultúrnych fenoménoch, akým bola napríklad bratislavská kolegiálna kapitula, a ktorej vplyv nebolo možné opomenúť ani vo viacerých ďalších kapitolách monografie, cítiť rozvážne spojenie esenciálneho s pôvodným, originálnym, špecifickým. Štruktúra publikácie nijako nezmenšuje význam ďalších dôležitých súčastí hudobného života: divadelníctva, školstva, nástrojárstva, hudobného života aristokracie a meštianstva, vplyvu výrazných hudobných osobností... Mnohé z týchto tém sú predostreté s mimoriadnou dávkou bádateľského entuziazmu, ktorý je azda živým vedomím výrazného prehĺbenia a mnohonásobného rozšírenia doterajšieho monograficky publikovaného poznania. Jednoduchšími slovami: o témach, o ktorých sme doposiaľ v knihách našli odseky alebo iba vety, si teraz môžeme prečítať celé kapitoly – a autori o tom vedia.

Z metodologického hľadiska je obsah publikácie zhodnotením nekompromisnej, spoľahlivej práce s primárnymi prameňmi, na ktoré sa autori spoliehajú v rozhodujúcej miere. Iba pre úplnosť treba dodať, že mnohé z nich sa nachádzajú v archívnych fondoch za slovenskými hranicami. Čítačny aparát a odkazy každého odborne

zainteresovaného čitateľa dovedú k relevantnému prameňu, no nevyrušia toho, kto sa nechá prostredníctvom kultivovaného, ale prístupného jazykového štýlu vtiahnuť do príbehov dejín. Publikácii, ktorú sa vo finále netreba báť nazvať „knihou“, pridáva na atraktivitu esteticky príťažlivé spracovanie: text, priebežne doplnený o vyobrazenie historických fotografií, ilustrácií, malieb a prameňov, je zviazaný do pevnej väzby s obálkou, na ktorej panuje fotografia artefaktu sochy Melodie zo zbierok Slovenského národného múzea. Tých, ktorí ešte stále nevedia odolať čaru krásnych kníh a vôni potlačeného papiera, uistujem, že kniha *Hudobné dejiny Bratislavy* je inšpiratívnym čítaním pre každého, v kom rezonujú kľúčové slová obsiahnuté už v samotnom názve: Bratislava, hudba, dejiny.

Soňa JESENIČOVÁ



Viliam Kořínek Metodika hry na husliach edícia, revízia: Juraj Tomka Hudobné centrum 2020

Základné princípy modernej metodiky výchovy huslistu definoval C. Flesch vo svojej práci *Die Kunst des Violinspiels* (1923, 1929), v ktorej sformuloval ideál moderného „mysliaceho huslistu“. Aj vďaka jeho názorom o nutnosti odbornej prípravy mladých pedagógov bol na konzervatóriách zavedený nový študijný predmet – metodika vyučovania hry na husliach. Didaktické práce O. Ševčíka, na ktoré vo svojej práci upozorňoval aj C. Flesch, posunuli úroveň vyučovania hry na husliach na vyšší stupeň z pohľadu pochopenia technickej stránky huslovej hry. Jeho metóda analýzy technického problému s následnou syntézou s hudobným výrazom prinášala rešpektované výsledky v osobách huslových hviezd vychádzajúcich z jeho triedy.

V Ševčíkovej triede dosahovali vynikajúcu úroveň aj huslisti s priemerným talentom – aj to bol jeden z dôvodov, prečo jeho metóda zohrala takú významnú úlohu v ďalšom vývoji huslovej pedagogiky. V priebehu nasledujúcich desaťročí zohral Ševčíkov odkaz významnú úlohu pri výchove celých generácií huslistov na pôde vtedajšieho československého školstva. Autentickým nositeľom a pokračovateľom tradície tejto školy na Slovensku bol Viliam Kořínek – ojedinelá a významná osobnosť slovenskej huslovej pedagogiky. Ako talentovaný huslista na pozícii zástupcu koncertného majstra orchestra Slovenskej filharmónie s diplomom z prestížnej Majstrovskej školy pražského konzervatória v triede J. Kociana (žiaka O. Ševčíka) a od r. 1953 ako pedagóg Konzervatória v Bratislave neúnavne pracoval na pozdvíhnutí úrovne práce slovenských huslových pedagógov na slovenských základných umeleckých školách. S obdivuhodnou pružnosťou a obetavosťou spájal každodenný kontakt so špičkovým interpretačným umením na pódii SF s málo atraktívnou a nevďačnou prácou pri zaškolení nedostatočne erudovaných a často aj nekvalifikovaných učiteľov nedávno zoštatnených (1951) a novozriaďovaných hudobných škôl na Slovensku. Kořínek vychádzal z tejto práce zo Ševčíkovho odkazu a jeho didaktických prác. Tie sú však vyslovene odborným technickým materiálom bez náležitého metodického usmernenia. Preto potom v rukách nedostatočne erudovaného alebo málo kreatívneho pedagóga neprinášajú prvé malé huslistu tie očakávané prvé hudobné zážitky, pre ktoré mu vlastne vložili husle do rúk. Toto poznanie primälo Kořínka k tvorbe vlastného didaktického hudobného materiálu a nakoniec aj k napísaniu vlastnej *Huslovej školy* (1984). V súčasnosti vychádzajú prvé zošity druhého vydania tejto školy z iniciatívy a v edícii A. Ševčíkovej, žiačky V. Kořínka (vyd. Raabe). Najzávažnejším pedagogickým dielom V. Kořínka je *Metodika hry na husliach* (1978). Jej aktuálne tretie a zároveň prvé revidované vydanie pre tlač pripravil a zmysluplne revidoval Juraj Tomka. Okrem jej praktického významu – *Metodika* bola koncipovaná ako učebnica pre predmet metodika vyučova-

nia hry na husliach pre 5. ročník slovenských konzervatórií – nesie kniha v sebe aj zvláštnu pridanú hodnotu. J. Tomka obohatil pôvodne úzko špecializovanú odbornú publikáciu o malú zbierku textov, v ktorých sa Kořínek príležitostne vyjadroval k rôznym odborným témam. V tomto kontexte je teda kniha aj zaujímavým dokumentom o historických, ale aj nedávnych súvislostiach vývoja slovenskej huslovej pedagogiky a letným pohľadom do zákulisia prvých rokov existencie orchestra Slovenskej filharmónie. Je svedectvom o vysokej profesionalite, angažovanosti a zodpovednosti, s akou Kořínek pristupoval k pedagogickej práci. Treba dodať, že huslisti vychádzajúci z jeho triedy na Konzervatóriu v Bratislave boli všestranne profesionálne pripravení pre hudobnú prax každého druhu a úspešne sa presadzovali na Slovensku aj v zahraničí.

Kořínkova *Metodika* podáva komplexné informácie o technických aspektoch hry na husliach počnúc základným kontaktom s nástrojom a sláčikom, ďalej o elementárnych pohybových návykoch až po náročné technické prvky a nakoniec podáva aj základnú charakteristiku štýlových období minulosti. Je evidentné, že významnou a dôležitou skupinou jej adresátov sú a budú pedagógovia aktuálne pôsobiaci v praxi. Tu treba zdôrazniť, že kvalitný huslový pedagóg by mal byť v neustálom kontakte nielen so svojím nástrojom, ale aj so všetkými novými progresívnymi metodickými princípmi, ktoré v posledných desaťročiach vstrebali do seba poznatky mnohých vedných odborov.

Tak ako metóda technickej analýzy priniesla svojho času do praxe huslových pedagógov prevratné impulzy, v súčasnosti urýchľujú technický rozvoj huslistov začiatovníkov metodické princípy, vychádzajúce z anatómie ľudského tela, rešpektujúce poznatky vedy o súčinnosti jeho zložiek v priebehu pohybu. Tieto tvoria zdravý základ pre vytvorenie uvoľnenej pohybovej kontinuity huslistu. Metodika je živá a neustále sa rozvíjajúca pedagogická disciplína. Preto absorbovať nové poznatky a prenášať ich do vlastnej pedagogickej praxe by malo byť východiskom a cieľom moderného „mysliaceho pedagóga“.

Mária KARLÍKOVÁ

Vanda Rozenbergová Čarovná flauta

Len tesne mi mama nedala meno Luciano, pretože som sa narodila ako dievča. Ona sa narodila ako opera a my s ocinom sme sa narodili ako publikum. Mama nikdy neprehodnocovala istoty, tie boli dané, nepostupovala v čase, nevnímala, ako sa generácie prelievajú a že mladšia ovplyvňuje staršiu. Ako učiteľka dúfala v opak, že starší majú čo povedať nedochádzajúcim. Nechcem jej kaziť radosť, ale ja som teraz dospelá a zdá sa, že posledné múdro starých tu zanechalo azda len osvietenstvo, potom už nič.

Bola učiteľka a neviem, či obľúbená. Nechodila som totiž do školy, v ktorej pracovala moja mama. Učila hudobnú výchovu a etiku a každé tri mesiace mi nosievala prepisovačky, lebo ich fasovali. Nikto z mojich kamarátov nevedel, ako vyzerá Montserrat Caballé, ani kto to je, rozhodne som si bola istá, že mama tak chcela vyzeráť naschvál. Ja aj ocino sme boli chudí, veď sme boli len publikum. A ocino bol navyše divák, ktorý zadriemal už pri prvej árii, aby bol cez prestávku pri pulte s občerstvením vždy prvý. V každej ruke niesol čašu bieleho vína a oboje mal pre seba. Montserrat alkohol nikdy nepila a ja tiež nie, pretože som bola dieťa.

„U nás keď otvoríš chladničku, vypadne odtiaľ uherák alebo čabajka. Všetko originál,“ chvastal sa Michal, čo so mnou sedel v lavici. Jeho rodičia boli másiari, aj oco, aj mama, aj dedko, aj babka.

Nadvihla som obočie, akože to obdivujem a závidím mu, ale bolo mi to jedno.

Pretože u nás, keď si otvorila chladničku, vypadla nanajvýš načatá kyslá smotana, no keď niekto dlho zvonil a mama zadychčaná, lebo prebehla od balkóna až k vchodovým dverám, čo bolo približne deväť metrov, otvorila dvere, vypadol odtiaľ môj otec. Z chodby rovno do jej náručia, do dekoltu Montserrat Caballé Strakovej.

Ocino pracoval v technickom skúšobnom ústave a tiež nám nosil prepisovačky. Keď som sa opýtala, ocino, čo vy v tom ústave vlastne skúšate, reagoval slovami: *šťastie*, alebo: *pružinové pnutia*.

Odpoveď na otázku, či som chodila do ľudovej školy umenia, je áno. Napriek tomu, že mama bola Montserrat Caballé a otec skúšal mamine maximá, pokiaľ ide o pnutia aj o dekolty, bývali sme v maličkom byte. „Sme tu ako v Bohéme,“ hovorievala Montserrat. „Takí nepatrní, a predsa plní snov.“

Mama nebola nepatrná, navyše v našom byte zaberala najviac miesta, no mne to vyhovovalo. Vďaka nej sa k nám už nezmestil klavír, z huslí oca bolela hlava, na gitaru som mala príliš citlivé prsty a bolesť som nedokázala prekonať, takže mi, chvalabohu, zostala len flauta. Ak mama učila hudobnú výchovu, bolo povinnosťou každého solídneho decka chodiť do ľudovej školy umenia.

Kúpili mi flautu. Nebola to žiadna zobcová prebejcov, ktorými sme aj tak boli: naši mi kúpili priečnu a drahú ako dovolenka v Hajdúszoboszló. (Tam sme jedno leto strávili sedem dní a mama mala bazén šesťnástku celý pre seba.)

Moja priečna flauta mala krásne puzdro a vynikajúci zvuk, vhodná pre začiatníčky, s niklovým telom a s mechanizmom na ľahšie zahranie vysokého tónu E, na ktorý som aj tak dosiahla len s vypätím všetkých síl.

Dva razy v týždni som teda nosievala do školy aj svoje puzdro s flautou a namiesto do družiny som išla do hudobnej. Niekedy som tam však nešla, lebo som hľadala štvorlístky. To bol môj záujem, môj naozajstný koníček, moja vášeň, môj krúžok aj moja družina a napokon aj moja hudobná škola. Svoje štvorlístky som lisovala všade, komíny ťažkých kníh vytvárali prekážky po celom byte a myslím, že pri troche uvažovania mame došlo, že nám ich nerozdávajú na hudobnej náuke. S ľahkosťou desaťročnej podvodníčky som si vypisovala ospravedlnenky a najmenej tri-štyri razy do mesiaca som do hudobnej prsto nešla. Občas som sa vyhovorela, že sa musím starať o babku, alebo odniesť mame veci do nemocnice, občas som mala angínu. Babku som nemala a mama sa nemocnici vyhýbala obľúkom, pretože tam vždy odpadla.

Nízke huňaté koberce trojlístkov boli na jar pokropené sedmokráskami. S puzdrom v ruke som si kvokla všade, kde som videla ďatelinu, mávala som kolená pod bradou a pokojné pomalé pohyby nad trávou, nedotýkala som sa jej, len som jastrila očami, neprehŕňala som jednotlivé ďatelinky rukami, len pohľadom, a z času na čas som neomylné natiahla ruku a odtrhla som ho, štvorlístok. Uložila som si ho do notového zošita a pokračovala som. Na jednom mieste som kvočala aj pol hodinu a potom som sa ako kačka presunula o niekoľko metrov ďalej.

Bolo to tretieho júna, keď som, s puzdrom na chrbte, našla namiesto štvorlístka môjho ocina. Ležal v tráve, normálne, na sídlisku, medzi panelákom a lúkou, ktorou sa končilo naše mesto. Nachádzal sa v krásnej ďateline, môj spiaci krásavec, a aktovku mal pekne položenú vedľa tela. Opatrne, aby som ho nezobudila, som obchádzala jeho džínsové nohavice, čiernovlasú hlavu a modré tenisky. Trochu chrápal, ale maličká hustá ďatelina otáčala hlavu za slnkom, a tak som otcovu hlavu otočila opačným smerom, pretože bol opitý, a vtedy by ho slnko vyčerpalo a nedajbože by dostal úpal.

Kvočiac pri ňom začala som sa rozhliadať. Odrazu som všade videla samý štvorlístok, najskôr som ich trhala do ruky, neskôr vkladala do zošita, ale napokon som musela otvoriť puzdro a hádzala som ich na svoju priečnu flautu. Otec spal, mal ružové líca a ja som ticho ako myška po kvočiačky obchádzala jeho telo a opatrne trhala štvorlístky. Aj prvý, aj druhý, aj jedenásty, aj tridsiaty tretí mi bol vzácny. Bolo ich toľko... až sa mi zdalo, že by som mala hľadať radšej trojlístky. Kde rastú štvorlístky, tam je šťastie, ale ležal tu môj ocino a on bol tiež šťastie. Škoda, že Montserrat to často videla opačne. Môj otec aj moja flauta ležali pri mne v štvorlístkoch. Pochopte, že mi napadlo, prečo dal pred domácou pohovkou a vôňou citrusovej sviečky a maminho parfumu prednosť tráve, vzduchu a ostrej oblohe. „Možno nevedel trafiť,“ myslela som si.

Lenže, ležal bez pohybu akosi pridlho. Košeľa sa mu ani nezachvela, akoby nedýchal. Opatrne som ním zatriasla.

Alkoholická kardiomyopatia spôsobuje nezvratné poškodenie srdca, lenže, jednak som nevedela, že také niečo existuje a jednak som si rýchlo všimla, že ocino už nie je ružový, ale modrý a sotva badateľne chrchole. Podložila som mu hlavu aktovkou a vyštartovala som k najbližšiemu vchodu. Začala som zvoníť na všetky zvončeky. Z prvého poschodia sa vyklonila tvár. Pohyblivá Zem posúvala slnko a jeho lúče začali presvecovať spoza rohu paneláka, takže sa vyklonenej pani s drobnými črtami a sivými vlasmi nad hlavou vytvorila žiara. Ukázala som rukou smerom k otvoriť. Zabuchla okno a o chvíľu bola vonku. „To je môj ocino,“ povedala som, „leží vo štvorlístkoch.“ Pani bola pokojná. „Malá žena s veľkým srdcom,“ povedala by Montserrat Caballé s plačom, veď pátos a ona tvorili synonymum. Montserrat by nebola taká pokojná a akčná zároveň, Montserrat by okamžite podľahla panike, to viem nabetón. Je to veľká žena s veľkým srdcom, ale skôr než svoje veľkosti stihla použiť, zvyčajne omdlela. Ak som sa porezala, alebo ma rozbolelo hrdlo, či som nebodaj stratila kľúče od domu, Montserrat už rátala s najhorším, podlomili sa jej kolená a raz odpadla, aj keď mi brali krv. Buchla na zem ako kus mäsa, na mramorové dlaždice v nemocnici, a mala som dosť roboty zariadiť, aby nás nejakí dobrí ľudia doviezli domov a tam som sa starala o jej hrču na temene a tišila chvenie po celom tele. Nie, Montserrat nebola Papageno ani Papagena a pri zlyhaní mňa či ocina ani v jednom z nás nevyburcovala pocit, že všetko dobre dopadne a že sa nemáme báť.

Drobná pani, čo vybehla z domu v zodraných sandáloch, postupovala ako jednotný celosvetový funkčný záchranný systém: jednou rukou ocovi merala tep, druhou zavolať sanitku a treťou ma hladila po ramene. Nevieť to vysvetliť, ale nemala som strach. Štvorlístky som si poukladala jeden vedľa druhého okolo celej flauty, pomaly vädli, ale vedela som, že doma si ich povystieram a povkladám do hrubých kníh medzi dva hárký kancelárskeho papiera.

Páni zo sanitky prišli aj s húkačkou a boli veľmi milí. Iste ma ľutovali, že môj ocino je alkoholik a mali pravdu, ale netrápilo ma to. Možno tie štvorlístky vyrástli, až keď môj ocino nemohol ísť ďalej a zvalil sa do trávy tam, kde práve bol. Mohlo to tak byť, napokon, všetko to boli také drobné, doslova štvorlístkové mláďatá.

To on priniesol šťastie lúke, nie lúka jemu. Nešla som s nimi, bola som predsa len dieťa a pani so svetlom nad hlavou ma zobrala k sebe domov s tým, že zavoláme mame. Keď dorazila Montserrat, akurát som hrala vreckový tetris, oná osvietená žena mi dala hračku, nech sa rozptýlim. Mama bola bledá a spotená, širokú dlhú čiernu suknú z tenkej látky mala celú dokrčenú a nie je to pravda, že matky by mali byť silné. Moja nebola.

„Lucinka, nešla si do hudobnej, však?“ opýtala sa.

„Nešla.“

„Hľadala si štvorlístky,“ povedala.

„Áno.“

„A našla si ocina.“

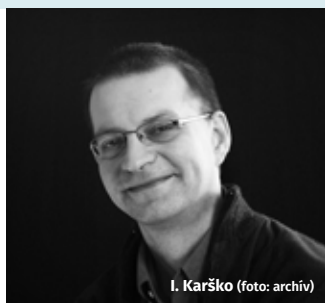
„Áno.“

„Chvalabohu,“ objala ma a pritísila na svoje veľké vystrašené srdce.



P. Macho (foto: J. Hojstríčová)

Palo Macho s Igorom Karškom



I. Karško (foto: archív)

■ Hľadáte pri fotografovaní kompozíciu alebo preferujete zachytenie situácie?

S fotografovaním som začal v detskom veku, aj s maľovaním a hlavne s grafikou. Vyhrával som súťaže. Vykryštalizovali sa mi dve témy: krajina a človek. Pri fotení ľudí nastáva otázka času, keď ten presný moment je tam a treba ho zachytiť. Sú fotografi, ktorí na ten moment čakajú. Bresson blúdil, čakal a zachytil scénu. A keď sa udiala, bol tam. Taký lovecký princíp. Nie som priateľom tejto metódy, lebo si pripadá ako niekto, kto len niečo berie, a nedáva. Doslovné *Take a picture*, to nie je celkom pre mňa. Mne je bližšie niečo, čo má viac spoločné

■ Čo pre vás znamená proces? Čas?

Pracujem s analógovou fotografiou. Nepotrebujem hneď vidieť výsledok. Som schopný negatív aj týždeň nechať nevyvolaný. Keď s ním pracujem, je to už dávno minulosť. S digitálnymi technológiami je to tak isto minulosť, ale človek si to môže pozrieť a cvaknúť ešte raz. Ale to nerobí jeho prácu lepšou. Keď vy pracujete so sklom, máte jasnú predstavu, idete za tým. Keď viete, za čím idete, neskúšate. To by nemalo byť *skúsiť niečo urobiť, ale urobiť niečo*. Vyžaduje si to techniku. Fotím od svojich siedmich rokov, rovnako dlho, ako hrám na husliach. Ten dlhý proces ma neruší.

■ Vo výtvarnom umení sa niekedy nebažíruje na realizácii, dokonca sa úmyselne opúšťa remeslo, ktoré môže byť až príťažou. Rozdiel je, keď máte čo opustiť. Keď nemáte čo opustiť, je to nevedomosť.

■ Vybavujú sa vám pri pozeraní fotografií zvuky, ktoré ste pri fotení počuli?

Ani nie. Keď fotím, je to posvätný moment, všetko je tiché, pokojné a zároveň napäté. Paralely s hudbou vidím v jedinečnej nálade, ktorá tam je, alebo nie je.

■ Vyberieme spolu fotografie do Hudobného života?

Malo by to byť niečo, čo vás osloví. Keď sa rozprávam so svojimi priateľmi, keď vidím, ako niekto reaguje na moju webovú stránku, bývam občas šokovaný. Ja som sa snažil na fotke o nejakú výpoveď a ona má úplne inú výpoveď. Niekto iný vysvetľuje moje fotografie, to, čo na nich vidí...

■ Rozumiem tomu, lebo vaša fotografia je pre neho to isté, ako pre vás krajina, ktorú fotíte. Ide o interpretáciu. ✕



Analógové fotografie I. Karška, realizované veľkoformátovou kamerou

s maliarstvom. Kompozíciu si pri fotografovaní prírody veľmi dobre premyslím. Hľadám lokáciu, aj svetlo, aj farbu. Aby bolo v čiernobielej fotografii cítiť, aká je tam farba, aká nálada. Ak sa situácia stratí, poviem si, že to vôbec neviem. Nechcem byť lovec fotografií.

■ Inšpirujete sa vo svojich fotografiách kresbami prírody alebo krajinomaľbami? Máte konkrétnych autorov?

Treba povedať, že ja veľmi ľúbim prírodu, vodu a stromy. Vyvolávajú vo mne takú fascináciu, že ich v živote neprestanem fotiť. Vidím v prírode veľa rytmu a kompozície, rovnako ako v architektúre. Náhodnosť v prírode vnímam ako prísnu formu, ktorá je taká zabalená, že ju človek nevníma ako konštrukt. Architektúra ma fascinuje. Som schopný hodiny sedieť a pozeráť sa na línie, rozvetvenie, čo s čím vedie aký dialóg. To by mohla byť odpoveď na vašu otázku, či mám nejakých autorov ako vzor. Príroda je ako keby protiklad, ale ten dialóg medzi architektúrou a prírodou je pre mňa veľmi napínavý.

Fotka už je zachytená, som preč z toho miesta, druhá šanca už nie je. Fotografujem s veľkoformátovými kamerami. Robím vždy dve fotografie za sebou. Všimol som si, že aj úplne pokojná krajina pri druhej snímke je, po tom, čo vymením kazetu s negatívom, o desať sekúnd iná.

■ V spojitosti s technológiami... Do akej miery je technológia dôležitá?

Techniku človek musí ovládať. Niekedy sú podmienky také zlé, že v momente, keď fotografujem, už viem, že to technicky nebude nič moc. Napriek tomu ju urobím. Na druhej strane viem, že keď technicky niečo nevyjde, aj tak môže byť fotografia dobrá.

■ Hovoríme o fotografiách v duchu piktorializmu. Tie majú bližšie k maľbe.

Njde však o ten typ fotografie, keď je technická nedokonalosť fotky dodatočne prezentovaná ako zámer. V mojom prípade je to dobrovoľná voľba.

Igor KARŠKO (1969) sa narodil v Prešove.

Hru na husliach študoval na Konzervatóriu Košice (K. Petróczi), pražskej AMU (J. Tomášek) a Menuhinovej akadémii v Gstaade (Y. Menuhin, A. Lysy). Je koncertným majstrom Luzernského symfonického orchestra a členom súboru The Serenade Trio. Ako koncertný majster barokového orchestra La Scintilla absolvoval v r. 2005 americké turné s C. Bartoli, s ktorou nahral CD *Maria Malibran*. Založil zoskupenia La Banda Antix a La Gioconda, je členom a hosťujúcim koncertným majstrom Les Musiciens du Louvre M. Minkowského. Od r. 2010 vedie s Th. Demengom súbor Camerata Zürich, ktorého je v súčasnosti umeleckým vedúcim. Pôsobí tiež ako profesor na Musikhochschule v Luzerne. Na Slovensku pravidelne vystupuje ako hosť festivalu Konvergenzie. Vo voľnom čase, zo záľuby, sa venuje analógovej fotografii.

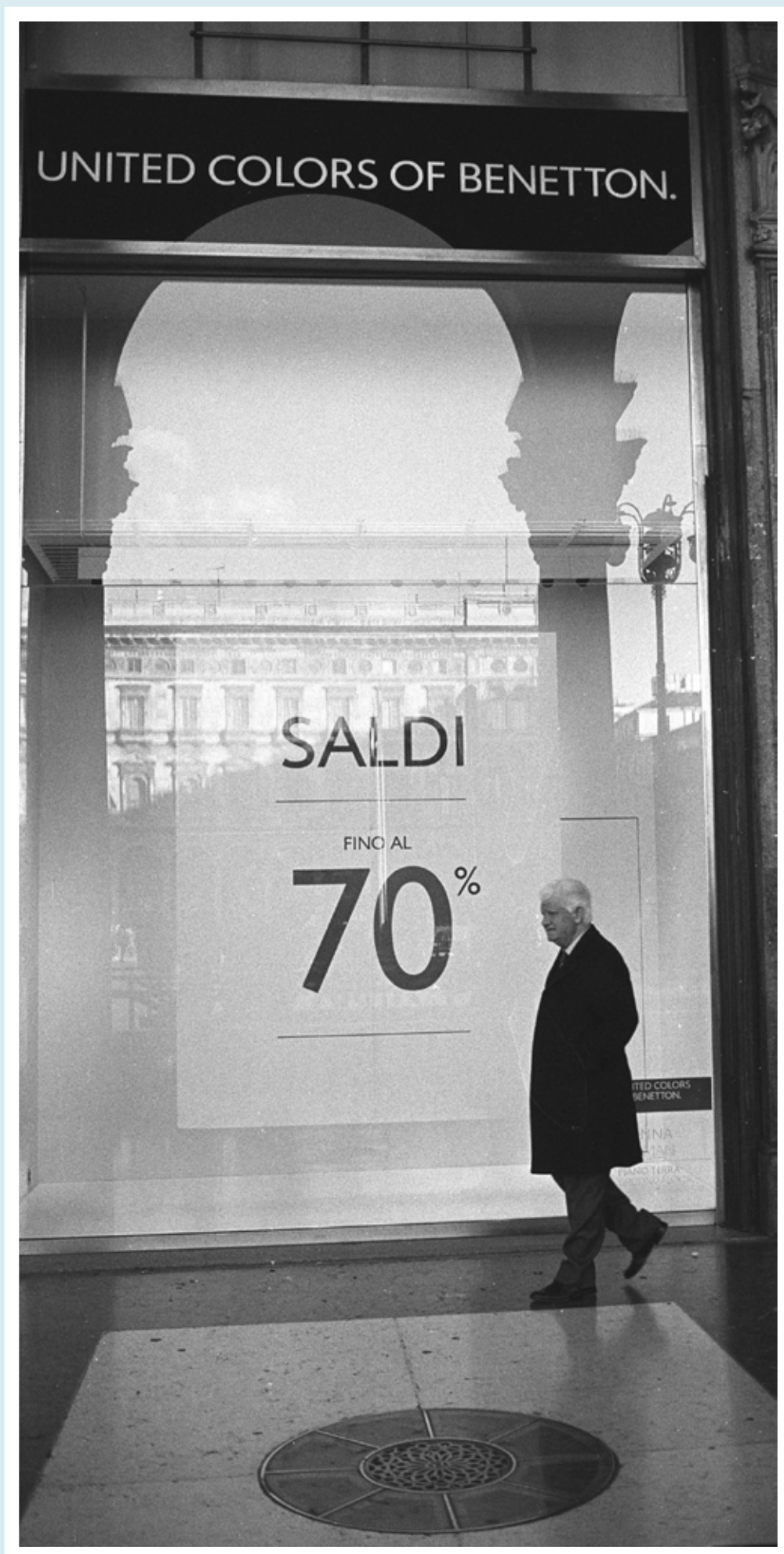


foto: I. Karško

SLOVENSKÁ FILHARMÓNIA

ABO

06. 09. – 24. 09.

Prednostný predaj celosezónnych
abonentiek pre abonentov
zo sezóny 2020/2021 (prosíme predložiť
abonentku z minulej sezóny)

27. 09. – 08. 10.

Voľný predaj abonentiek
pre všetkých záujemcov

11. 10.

Začína sa predaj vstupeniek
na jednotlivé koncerty
v sezóne 2021/2022



Y

Y

I

N