

4 - 15 / 2 / 20

3\CG

konvergenzia

4 písmená

4 tóny

nekonečno hudby

B\CG

4 letters

4 tones

infinity of music

30 / 1 / 2020

17:00 / Goetheho inštitút / Goethe-Institut Slovakia

BACH – NEZODPOVEDANÉ OTÁZKY, AKTUÁLNE VÝSKUMY
UNANSWERED QUESTIONS, CURRENT RESEARCH

DR. CHRISTINE BLANKEN (DE)

Prednáška renomovanej špecialistky z Bachovho archívu v Lipsku (Bach-Archiv Leipzig) o živote a tvorbe Johanna Sebastiana Bacha, vrátane najnovších poznatkov o recepcii skladateľovho diela na území Uhorska v 18. storočí.

A lecture by a distinguished specialist from the Bach-Archiv in Leipzig on the life and work of Johann Sebastian Bach, including the latest findings on the reception of the composer's work in the territory of 18th century Hungary.

V spolupráci s Goetheho inštitútom a Katedrou muzikológie FiF UK.

In partnership with the Goethe-Institute Slovakia and the Department of Musicology, Philosophical Faculty of Comenius University.

30 / 1 / 2020

19:00 / Veľký evanjelický kostol / Great Evangelical Church

BACH / MENDELSSOHN / FRANCK / REGER

WOLFGANG ZERER (DE) / ORGAN

Na festivale s hudbou Johanna Sebastiana Bacha nemôže chýbať organová hudba. Nástroj vo Veľkom evanjelickom kostole postavila v roku 1923 firma Rieger a až do 40. rokov 20. storočia plnil v Bratislave dôležitú úlohu koncertného nástroja. Organ, patriaci počtom registrov medzi najväčšie na Slovensku, prešiel v posledných dekádach náročnými opravami a bol zapísaný medzi kultúrne pamiatky. Na Konvergenciách ho rozoznie významný nemecký organista Wolfgang Zerer. Ten pre festival pripravil program na mieru nástroja, ktorý je ideálny pre interpretáciu hudby 19. a prvej polovice 20. storočia. Okrem diel J. S. Bacha na koncerte zaznie tvorba skladateľov, ktorých nemecký barokový génius svojou tvorbou ovplyvnil.

There cannot be a festival of the music of Johann Sebastian Bach without organ music. The instrument in the Great Evangelical Church was built by the Rieger company in 1923, and until the 1940s it played the important role of a concert instrument in Bratislava. Ranking among the largest in Slovakia in terms of its number of stops, during recent decades the organ has undergone exacting repairs and has been listed among national cultural monuments. At Convergences it will be played by the prominent German organist

Wolfgang Zerer. For the festival he has produced a programme made to measure for the instrument, which is ideal for performance of music from the 19th century and the first half of the 20th century. Apart from compositions by J. S. Bach, we will also hear music by composers whom the Baroque German genius influenced by his work.

V spolupráci s Goetheho inštitútom. / In cooperation with the Goethe-Institute Slovakia.

4 / 2 / 2020

19:00 / Primaciálny palác / Primatial Palace

SUITY PRE SÓLOVÉ VIOLONČELO / SUITES FOR SOLO CELLO JOZEF LUPTÁK & ROBERT COHEN

J. S. Bach (1685–1750) / ŠEŠŤ SUÍT PRE SÓLOVÉ VIOLONČELO
SIX CELLO SUITES

Jozef LUPTÁK / violončelo / cello

Suita č. 1 G dur BWV 1007 / Suite No. 1 in G Major BWV 1007

Suita č. 2 d mol BWV 1008 / Suite No. 2 in D Minor BWV 1008

Suita č. 3 C dur BWV 1009 / Suite No. 3 in C Major BWV 1009

Robert COHEN (UK) / violončelo / cello

Suita č. 4 Es dur BWV 1010 / Suite No. 4 in E-flat Major BWV 1010

Suita č. 5 c mol BWV 1011 / Suite No. 5 in C Minor BWV 1011

Suita č. 6 D dur BWV 1012 / Suite No. 6 in D Major BWV 1012

„Východiskom je vnútorné stíšenie,“ povedal o svojom prístupe k naštudovaniu Bachových *Suít pre sólové violončelo* slovenský violončelista Jozef Lupták. Na festivale Konvergenzie zaznie všetkých šesť suít v priebehu jediného večera, keď ich Jozef Lupták uvedie spolu so svojím bývalým pedagógom z londýnskej Royal Academy of Music a jedným z najvýznamnejších violončelistov druhej polovice 20. storočia, Robertom Cohenom. Intímny dialóg barokového génia s violončelom sa tak súčasne stane priestorom pre dialóg dvoch výrazných umeleckých osobností o mystériu Bachovej hudby. Staňte sa súčasťou tohto rozhovoru, stačí sa len stíšiť a počúvať.

“The starting point is an inner quiet,” the Slovak cellist Jozef Lupták says of his approach to preparing Bach's *Suites for Solo Cello*. At Convergences Festival all six suites will be heard in the course of one evening, presented by Lupták together with his former teacher in London's Royal Academy of Music, one of the foremost cellists of the second half of the 20th century, Robert Cohen. The intimate dialogue of the baroque genius with the cello thus becomes, at the same time, a space for the dialogue of two notable artists about the mystery of Bach's music. Become part of this dialogue: it's enough to find inner peace and listen!

6 / 2 / 2020

19:00 / Primaciálny palác / Primatial Palace

GOLDBERGOVSKÉ VARIÁCIE / GOLDBERG VARIATIONS

MIKI SKUTA

SONÁTY A PARTITY PRE SÓLOVÉ HUSLE I / SONATAS AND PARTITAS FOR VIOLIN I / MILAN PAĽA

J. S. Bach (1685—1750) / GOLDBERGOVSKÉ VARIÁCIE BWV 988

GOLDBERG VARIATIONS BWV 988

Miki SKUTA / klavír / piano

„Každú z variácií poníma Skuta s jasným zámerom odhaliť jej poetiku a osobitosť,“ napísal v roku 2004 *BBC Music Magazine* o prvej slovenskej nahrávke *Goldbergovských variácií* slovenským interpretom. Najvyššie hodnotenie prestížneho britského hudobného časopisu, ktoré neskôr v tomto médiu získalo aj Skutovo naštudovanie Bachových tokát, predstavuje do dnešných dní bezprecedentný úspech slovenskej hudby v medzinárodnom kontexte. Na festivale Konvergenzie sa Miki Skuta k Bachovmu dielu fascinujúcej hĺbky, logiky, hravosti a krásy opäť vráti. Nezmeškajte toto výnimočné stretnutie.

“Skuta approaches each and every one of the variations with the clear intent of revealing its poetry and individuality,” *BBC Music Magazine* wrote in 2004 about the first recording of the *Goldberg Variations* by a Slovak performer. The prestigious British music magazine gave him its highest rating (which Skuta afterwards earned once again for his rendering of Bach's toccatas). This represents a success, unequalled to the present day, for Slovak music in the international context. At Convergences Miki Skuta returns once more to Bach's work, in its fascinating depth, logic, playfulness and beauty. Don't miss this exceptional encounter!

///

J. S. Bach (1685—1750) / SONÁTY A PARTITY PRE SÓLOVÉ HUSLE

SONATAS AND PARTITAS FOR VIOLIN

Milan PAĽA / husle / violin

Sonáta č. 1 g mol BWV 1001 / Sonate No. 1 in G Minor BWV 1001

Sonáta č. 2 a mol BWV 1003 / Sonate No. 2 in A Minor BWV 1003

Sonáta č. 3 C dur BWV 1005 / Sonate No. 3 in C Major BWV 1005

*Ciaccona z Partity č. 2 d mol BWV 1004 / Chaconne from Partita No. 2
in D Minor BWV 1004*

„Trvalo to dvanásť rokov. Nahrat Bacha vždy patrilo na prvé miesta medzi mojimi životnými cieľmi,“ povedal charizmatiký slovenský huslista Milan Paľa o nahrávke Bachových *Sonát a partít pre sólové husle*, ktorou po CD so sonátami Brahmsa, Griega, Šostakoviča a Bartóka

opäť raz zaskočil verejnosť. Paľov Bach je iný – nerešpektujúci konvencie, vyhýbajúci sa klišé, veľmi osobný až intímny, originálny, autentický v zmysle konfrontácie s tradíciou, provokujúci k zamysleniu nad témami ako je umelec, umenie a interpretácia. S Paľovým pohľadom na Bachovu hudbu nemusíte súhlasiť, ale musíte ho poznať. Na festivale Konvergenzie uvedie komplet *Sonát a partít*, ktoré Gidon Kremer právom nazval „Mount Everestom husľovej hry“, spoločne s vynikajúcim ruským huslistom Ilyom Gringoltsom.

“It took twelve years. Among my life's ambitions, to play Bach was always in one of the first places,” the charismatic Slovak violinist Milan Paľo has said. With his recording of Bach's *Sonatas and Partitas for Solo Violin*, following on his CD with sonatas by Brahms, Grieg, Shostakovich and Bartók, he has once again astonished the public. Paľo's Bach is different – not respecting the conventions, avoiding cliché, very personal and even intimate, original, authentic in the sense of confrontation with tradition, provoking one to ponder the themes of artist, art, and performance. You need not necessarily agree with Paľo's view of Bach's music, but you do need to make acquaintance with it. At Convergences he will present the complete *Sonatas and Partitas*, which Gidon Kremer rightly called “the Mount Everest of violin playing”, together with the outstanding Russian violinist Ilya Gringolts.

7 / 2 / 2020

19:00 / Veľký evanjelický kostol / Great Evangelical Church

BRANDENBURSKÉ KONCERTY I / BRANDENBURG CONCERTOS I

J. S. Bach (1685—1750) / BRANDENBURSKÉ KONCERTY

BRANDENBURG CONCERTOS

Igor KARŠKO / koncertný majster, naštudovanie / concert master, artistic leader

Concerto č. 3 G dur BWV 1048 / Concerto No. 3 in G Major BWV 1048

Concerto č. 6 B dur BWV 1051 / Concerto No. 6 in B-flat Major BWV 1051

Concerto č. 4 G dur BWV 1049 / Concerto No. 4 in G Major BWV 1049

Známy lekár, organista, nositeľ Nobelovej ceny za mier a znalec Bachovej hudby Albert Schweitzer (1875—1965) napísal, že *Brandenburské koncerty* predstavujú najčistejší príklad skladateľovho štýlu, pretože jedine nástroje orchestra mu dokázali poskytnúť absolútnu slobodu. Každý zo šiestice koncertov je napísaný pre iné obsadenie a predstavuje fascinujúci príklad nevyčerateľnej invencie barokového génia. Vďaka spojeniu dychberúcej virtuozity, aristokratického pôvodu a kontrapunktického majstrovstva sú *Brandenburské koncerty* považované za najumeleckejšie a najstrhujúcejšie concerti grossi baroka. Spolu s vynikajúcimi slovenskými a zahraničnými hudobníkmi ich pre festival Konvergenzie naštuduje, vo Švajčiarsku pôsobiaci, slovenský huslista Igor Karško.

Albert Schweitzer (1875—1965), the well-known physician, organist, winner of the Nobel Peace Prize, and connoisseur of Bach's music, wrote that the *Brandenburg Concertos* are the

purest example of the composer's style, because the single instruments of the orchestra were such as enabled him to have absolute freedom. Each of the set of six concertos is written for a different instrumentation and represents a fascinating example of the inexhaustible resourcefulness of the Baroque genius. Thanks to a combination of breath-taking virtuosity, aristocratic grace and contrapuntal mastery, the *Brandenburg Concertos* are regarded as the most artistic and enrapturing concerti grossi of the Baroque. Along with outstanding musicians from Slovakia and elsewhere, the Slovak violinist Igor Karško, currently based in Switzerland, prepared these works for Convergences.

8 / 2 / 2020

10:30 / Primaciálny palác / Primatial Palace

BACHSPIEL / detský koncert / children's concert

Výber z diel Johanna Sebastiana Bacha zahrajú deti deťom a svojim rodičom.

A selection of Johann Sebastian Bach's works will be played by children for children and their parents.

V spolupráci so Základnou umeleckou školou Miloša Ruppeldta. / In cooperation with Miloš Ruppeldt Elementary Art School.

8 / 2 / 2020

19:00 / Primaciálny palác / Primatial Palace

PARTITY PRE ČEMBALO / PARTITAS FOR HARPSICHORD MAHAN ESFAHANI

SONÁTY A PARTITY PRE SÓLOVÉ HUSLE II / SONATAS AND PARTITAS FOR VIOLIN II / ILYA GRINGOLTS

J. S. Bach (1685—1750) / PARTITY / PARTITAS

Mahan ESFAHANI (IR) / čembalo / harpsichord

Partita č. 1 B dur BWV 825 / Partita No. 1 in B-flat Major BWV 825

Partita č. 3 a mol BWV 827 / Partita No. 3 in A Minor BWV 827

Partita č. 5 G dur BWV 829 / Partita No. 5 in G Major BWV 829

„Hudobník v službách Johanna Sebastiana Bacha,“ takúto charakteristiku mal ešte donedávna na facebooku Mahan Esfahani, pre ktorého je čembalo rovnako nadčasové a univerzálne ako Bachova hudba. Kozmopolitný umelec patrí v súčasnosti vo svete k najvýraznejším

predstaviteľom tohto nástroja, ktorý vďaka svojmu výnimočnému talentu presadzuje na koncertných pódioch rovnako v tradičnom, ako aj v súčasnom repertoári. Absolvent Stanfordu, profesor na londýnskej Guildhall School of Music and Drama, niekoľkonásobný držiteľ titulu BBC New Generation Artist, ako aj viacerých ocenení časopisov *Gramophone* a *BBC Music Magazine* uvedie v Bratislave výber z Bachových *Partít* pre čembalo.

"A musician in the service of Johann Sebastian Bach": until recently this was the Facebook description of Mahan Esfahani, for whom the harpsichord is equally as timeless and universal as Bach's music. The cosmopolitan artist is currently one of the most notable masters of this instrument. Thanks to his exceptional talent, he has established himself on concert stages in both the traditional and contemporary repertoires. A graduate of Stanford, professor at London's Guildhall School of Music and Drama, and several times holder of the title BBC New Generation Artist, besides a number of awards from *Gramophone* and *BBC Music Magazine*, in Bratislava he will perform a selection from Bach's *Partitas* for harpsichord.

///

J. S. Bach (1685—1750) / **SONÁTY A PARTITY PRE SÓLOVÉ HUSLE**
SONATAS AND PARTITAS FOR VIOLIN

Ilya GRINGOLTS (RU) / husle / violin

Partita č. 3 E dur BWV 1006 / *Partita No. 3 in E Major BWV 1006*

Partita č. 1 h mol BWV 1002 / *Partita No. 1 in B Minor BWV 1002*

Partita č. 2 d mol BWV 1004 / *Partita No. 2 in D Minor BWV 1004*

„Expresívna a bez kompromisov“ – taká je podľa zahraničnej kritiky hra svetoznámeho husľového virtuóza Ilyu Gringoltsa. Ruský umelec, ktorý patrí medzi žiakov legendárneho Itzhaka Perlmana, je vo svete klasickej hudby obdivovaný pre svoju repertoárovú všestrannosť siahajúcu od barokových skladieb až po diela súčasných skladateľov. Huslista, ktorý sa na Konvergenciách v minulosti predstavil ako člen úspešného sláčikového kvarteta Gringolts Quartet, uvedie v Bratislave spolu so slovenským huslistom Milanom Palom kompletne *Sonáty a partyty pre sólové husle* Johanna Sebastiana Bacha. Ilya Gringolts hrá na nástroji Giuseppe Guarneri „del Gesù“ (Cremona 1742/43).

"Expressive and uncompromising" – this is how a critic abroad responded to the world-famed violin virtuoso Ilya Gringolts. The Russian artist, who was one of the pupils of the legendary Itzhak Perlman, is admired in the world of classical music for his all-comprehending repertoire, reaching from Baroque compositions to the works of contemporary composers. He has previously appeared in Bratislava as a member of the distinguished Gringolts Quartet, and on this occasion, together with the Slovak violinist Milan Palá, he will perform the complete *Sonatas and Partitas for Solo Violin* by Johann Sebastian Bach. The instrument Ilya Gringolts plays is a Giuseppe Guarneri "del Gesù" violin (Cremona 1742/43).

9 / 2 / 2020

19:00 / Veľký evanjelický kostol / Great Evangelical Church

BRANDENBURSKÉ KONCERTY II / BRANDENBURG CONCERTOS II

J. S. Bach (1685—1750) / **BRANDENBURSKÉ KONCERTY**

BRANDENBURG CONCERTOS

Igor KARŠKO / koncertný majster, naštudovanie / concert master, artistic leader

Concerto č. 1 F dur BWV 1046 / Concerto No. 1 in F Major BWV 1046

Concerto č. 5 D dur BWV 1050 / Concerto No. 5 in D Major BWV 1050

Concerto č. 2 F dur BWV 1047 / Concerto No. 2 in F Major BWV 1047

15 / 2 / 2020

19:30 / Veľký evanjelický kostol / Great Evangelical Church

KANTÁTY SO SOLAMENTE NATURALI / CANTATAS

„BACHA NA BACHA“ / “WATCH OUT FOR BACH”

J. S. Bach (1685—1750) / **KANTÁTY / CANTATAS**

HERR, BEI DEINEM WORT BWV 126,

DIE ELENDE SOLLN ESSEN BWV 75

a hudba ďalších skladateľov bachovskej hudobníckej
dynastie Johanna Michaela Bacha a Johanna Christopha
Bacha / and music of others of the Bach musician dynasty
Johann Michael Bach and Johann Christoph Bach

VOCAL ENSEMBLE SoLa

SOLAMENTE NATURALI / Miloš VALENT / husle, umelecký vedúci / violin, artistic leader

Kantátový cyklus renomovaného súboru starej hudby Solamente naturali patrí od roku 2006 k výnimočným udalostiam slovenského hudobného života. Spoznajte Bachove duchovné diela v unikátnom zvuku dobových nástrojov.

Since 2006, the cantatas cycle of the renowned ensemble of early music Solamente naturali has been one of the exceptional events of Slovak music life. Get to know Bach's sacred works in the unique sound of period instruments.

Partnerské podujatie. / Partner event.

HOMMAGE À J. S. BACH

„Bachova hudba ma naplňa pocitom nekonečného úžasu nad ľudským bytím,“ povedal legendárny katalánsky violončelista Pablo Casals a s jeho slovami sa pri počúvaní hudby Johanna Sebastiana Bacha možno stotožniť aj dnes. „Hra tónov púta naše zmysly. Sledujeme figúry a motívy, hlasy a akordy, rozvíjanie a návraty, protikladnosť voľnosti a spútanosti, stúpanie a uvoľňovanie napätia, rytmický pohyb emocionálnych impulzov, ktoré sú spolu so všetkým, čo sa prejavuje ako hra tónov, zviazané do formového priebehu, a ten v každom okamihu podlieha pevnému vnútornému poriadku. Tým, že sledujeme hru, stávame sa spoluhráčmi a účasťou na hre sme sami sebou. Pretože všetko, čo je hudba, čo pri jej počúvaní dospieva k nášmu cíteniu, sme my samotní. Naše zmysly sú pripravené na vnemy a túžia po nich. Radosť z hry patrí k nášmu bytiu odjakživa. Pohyb a zmena, rozvíjanie a návraty, protiklady, stupňovanie a jeho opak sú základnými kategóriami života. (...) Pretože sme schopní hudbu prijímať, pustiť ju k sebe a stotožniť sa s ňou, je hudba taká, akí môžeme byť i my. A my sme takí vo chvíli, keď nás hudba takými robí. V tom okamihu sa zhromažďuje, aktualizuje a sprítomňuje všetko, čím sme, pretože tým môžeme byť a nič iné v nás nie je. Ale v živote, tam vonku, takí nie sme. Nemôžeme byť, nikdy,“ napísal nemecký muzikológ Hans Heinrich Eggebrecht v krátkej poetickej eseji Bachovo prelúdium a fúga.

Smutný duch, ktorého možno vyhnáť hudbou

Johann Sebastian Bach sa narodil 21. marca 1685 v Eisenachu v rodine mestského a dvorného hudobníka, kde sa talent dedil už celé generácie. V meste začal navštevovať latinskú školu, rovnakú, do ktorej pred ním chodil i protestantský teológ a reformátor Martin Luther (1483–1546), autor výroku o diablovej, smutnom duchovi, ktorého možno vyhnáť hudbou. „Konečným cieľom hudby nie je nič iné, ako vzdávať česť Bohu a povznášať duše,“ zapísal si neskôr do zošita s hudobnými príkladmi jeden z Bachových žiakov a túto vetu možno považovať za akési krédo, ktoré skladateľ na konci dokončených skladieb zvykol vtesnať do skratky SDG: Soli Deo Gloria, Sláva jedinému Bohu. Na rozdiel od kozmopolitnej hudobnej hviezdy, Georga Friedricha Händla, ktorý sa narodil v tom istom roku v Halle a len o necelých päťdesiat kilometrov ďalej, Bach nikdy neskomponoval operu a s výnimkou pôsobenia na kniežacích dvoroch vo Weimare a v Köthene bol cirkevným hudobníkom, pričom jeho kariéra vyvrcholila miestom hudobného riaditeľa v Lipsku, kde pôsobil od roku 1723. Po celý život ho sprevádzal protestantský chorál, symbol tradície, spoločensťva veriacich i individuálne vyjadrenie viery. Nachádzame ho v jeho organových dielach, v kantátach, v Matúšových i Jánových pašiách, dokonca i v niektorých svetských skladbách.

Nič ľudské mu nebolo cudzie

„Pre Bacha bola hudba náboženstvom, jej písanie aktom viery a predvádzanie liturgiou. Každý tón bol venovaný Bohu, nikomu inému. A toto platí pre všetku jeho hudbu, bez ohľadu,

portrét J. S. Bacha od E. G. Haussmanna (1746)



z akých svetských pohnútok vznikla," povedal o skladateľovi Leonard Bernstein. Toto je jedna z podôb Bacha, spirituálneho praotca nemeckej hudby, ktorú postavili na piedestál romantici v 19. storočí. Zaslúžil sa o ňu Mendelssohn, ktorý v roku 1829 predviedol v Berlíne so stovkami spevákov Bachove *Matúšove pašie*. Poznáme však aj inú podobu, ktorú nedávno v Bachovej biografii *Music in the Castle of Heaven* oživil britský dirigent John Eliot Gardiner. Vystupuje z nej obraz muža, ktorému nič ľudské nebolo cudzie, obraz temperamentného a netrpezlivého umelca, ktorý sa v Arnstadte zaplietol do pouličnej šarvátky s jedným zo svojich hudobníkov, odmietal sa venovať slabým študentom, svojvoľne si predĺžil dovolenku zo štyroch týždňov na štyri mesiace, aby mohol v Lübecku počúvať hudbu jedného zo svojich vzorov, dánskeho organistu Dietricha Buxtehudeho. Navyše si na chór priviedol dievča (!) „*Nebolo mi umožnené pracovať bez protiventstiev*," uvádza v žiadosti o prepustenie zo služieb v Mühlhausene. Vo Weimare sa vzoprel šľachtickému patrónovi a strávil preto krátky čas za mrežami. V Lipsku, bašte luteránstva, kde posledné tri desaťročia svojho života zodpovedal za hudbu v mestských kostoloch, sa v liste priateľovi sťažuje na nedostatok mŕtvych a s tým súvisiace zníženie príjmov za hranie na pohreboch, o opakujúcich sa sporoch s nadriadenými ani nehovoriac. „*Když jednou prošla pouští zapomnění, Bachova hudba, zdá se mi, bude mít vždycky polozahalenou tvář*," píše v knihe *O hudbě a románu* (Atlantis, 2014) Milan Kundera a platí to i pre jej tvorca. „Púšť zabudnutia“ je nepochybné pôsobivá metafora, no čiastočne patrí medzi bachovské mýty. Pravda je, že Bachova hudba vyšla z módy. Už v roku 1737 napísal mladý kritik Johann Adolf Scheibe: „*Tohto velkého člověka by mohl obdivovat celý svět, keby bol příjemnější a přivelkou zložitostí neoberal skladby o jednoduchost a prirodzenost*.“

Dve mohutné hory

Mám rád prirovnanie Romaina Rollanda, ktorý Bacha a Händla opisuje ako dve mohutné hory, pomedzi ktoré sa klúkatí rieka, prinášajúca so sebou nové estetické názory. Hoci časy, keď bola hudba považovaná za vedu i umenie, sa počas Bachovho života stali minulosťou, hudobníci na neho však nezabudli nikdy. Meno Bach udržiavali v povedomí jeho synovia, pričom Carl Philipp Emanuel a Johann Christian patrili medzi najvplyvnejších skladateľov 18. storočia. Wolfgang Amadeus Mozart upravil pre sláčikové kvarteto fúgy z *Temperovaného klavíra* a na slová uznania obvykle skúpy Beethoven označil Bacha a Händla za géniov nemeckej hudby. (Chopin poznal jeho skladby skôr než prvýkrát vyšli tlačou, pre Schumanna i Brahmsa bola jeho hudba vzorom). On sám, no ani iní skladatelia jeho doby, o sebe takto takmer určite neuvažovali. Je známy Bachov výrok, že každý s talentom, usilovnosťou a pomocou Božou môže v hudbe dospieť tak ďaleko ako on. Hudba ako remeslo, ako každodenná služba spoločenstvu, bez nároku na večnosť, no nie bez uvedomenia si vlastnej ceny. („*Vždy mi pôsobilo radost' tvoriť cirkevnú hudbu na slávu Božiu a musím povedať, že vďaka mne značne pokročila*," píše v jednom z listov), táto pokora alebo skôr životný postoj dnes môžu pôsobiť takmer neuveriteľne.

Starý zákon klavírnej hudby

Medzi znaky génia patrí aj kvantita tvorby, povedal francúzsky skladateľ Maurice Ravel a Bachov kompozičný odkaz, ktorý tvorí viac než tisíc skladieb, mu dáva za pravdu. Je to veľkolepá syntéza barokového hudobného univerza, v ktorom sa spájajú nemecké, francúzske a talianske vplyvy a objavujú takmer všetky hudobné druhy a žánre. Na všetkých miestach, kde Bach pôsobil, vznikli diela presahujúce dobu svojho vzniku. V dvoch zväzkoch *Temperovaného klavíra*, ktorí romantici nazvali „Starým zákonom klavírnej hry“, „Novým zákonom“ boli Beethovenove sonáty, preskúmal možnosti všetkých tónin. S rovnakou systematickosťou predstavil v každom z brilantne napísaných *Brandenburských koncertov* inú kombináciu nástrojov. V partitách a suitách pre sólové husle a violončelo dokázal vytvoriť dokonalú ilúziu viachlasu a jeho kontrapunktické majstrovstvo vyvrcholilo v nedokončenom *Umení fúgy*. Bach je často vnímaný najmä ako skladateľ organových skladieb, pravda však je, že ťažiskom jeho diela sú sakrálné vokálno-inštrumentálne kompozície (kantáty a oratóriá), z ktorých väčšina vznikla pre bohoslužby v Lipsku.

Veľký rečník a básnik tónov

Intelektuálny rozmer jeho hudby a objavovanie nepoznaného viedli k tomu, že ani tridsaťpäť rokov po Bachovej smrti neváhal nemecký hudobník, teoretik a básnik Christian Friedrich Daniel Schubart porovnať význam diela svätotomášskeho kantora s objavmi matematika a fyzika Isaaca Newtona. Technická dokonalosť je však len jednou stránkou fascinujúcej Bachovej tvorby, tou druhou je jej poetickosť. Jeho hudba je plná obrazov a symbolov vychádzajúcich z rétoriky, preto nie bez príčiny nazval prvý Bachov životopisec Nikolaus Forkel skladateľa „veľkým rečníkom a básnikom tónov“. Aký je status tohto skladateľa dnes? *„Historická situace Bachovho díla odhaluje něco, co si pozdější generace nechtěly přiznat: že historie není cestou, která vede nutně výš (k něčemu bohatšímu, kultivovanějšímu); že nároky umění mohou být v rozporu s nároky dne (té či oné modernosti); a že nové (jedinečné, nenapodobitelné, dosud neřečené) se může nacházet v jiném směru než v tom, se kterým se všichni stotožňují a nazývají ho pokrokem,“* píše Milan Kundera a je to dôležité ponaučenie z histórie. No pre vnímanie jeho hudby je rovnako dôležitá myšlienka klaviristu Murraya Perahiu: *„Bachov génius prostredníctvom čistoty a spirituality jeho diel evokuje nadčasové a skutočné ľudské emócie.“ Pretože sme schopní hudbu prijímať, pustiť ju k sebe a stotožniť sa s ňou, je hudba taká, akí môžeme byť i my. A my sme takí vo chvíli, keď nás hudba takými robí...“* (H. H. Eggebrecht)

Andrej ŠUBA



archív J. V. Michalka

30 / 1 / 2020

19:00 / Veľký evanjelický kostol / Great Evangelical Church

BACH

MENDELSSOHN / FRANCK / REGER

Wolfgang ZERER (DE) / organ

FELIX MENDELSSOHN (1809—1847)

Sonáta č. 4 B dur / Sonata No. 4 in B-flat Major

(zo zbierky *Šesť sonát pre organ op. 65* / *Six Organ Sonatas Op. 65*)

Allegro con brio

Andante religioso

Allegretto

Allegro maestoso e vivace

JOHANN SEBASTIAN BACH (1685—1750)

3 chorály na „Allein Gott in der Höh sei Ehr“ BWV 675 – 677

(zo zbierky *Clavier-Übung III*)

„Allein Gott in der Höh sei Ehr“ (à 3 Canto fermo in Alto)

„Allein Gott in der Höh sei Ehr“ (à 2 Clav et Pedal)

Fugetta super „Allein Gott in der Höh sei Ehr“ (manualiter)

CÉSAR FRANCK (1822—1890)

Chorál č. 1 E dur, FWV 38 / Choral in E major, FWV 38

(zo zbierky *Tri chorály pre organ* / *Three Chorals for Organ*)

JOHANN SEBASTIAN BACH (1685—1750)

4 duetá BWV 802 – 805 / 4 Duettos BWV 802 – 805

zo zbierky *Clavier-Übung III*

Duetto I e mol / in E Minor

Duetto II F dur / in F Major

Duetto III G dur / in G Major

Duetto IV a mol / in A Minor

MAX REGER (1873—1916)

Fantázia a fuga d mol op. 135b / Fantasy and Fugue in D Minor Op. 135b

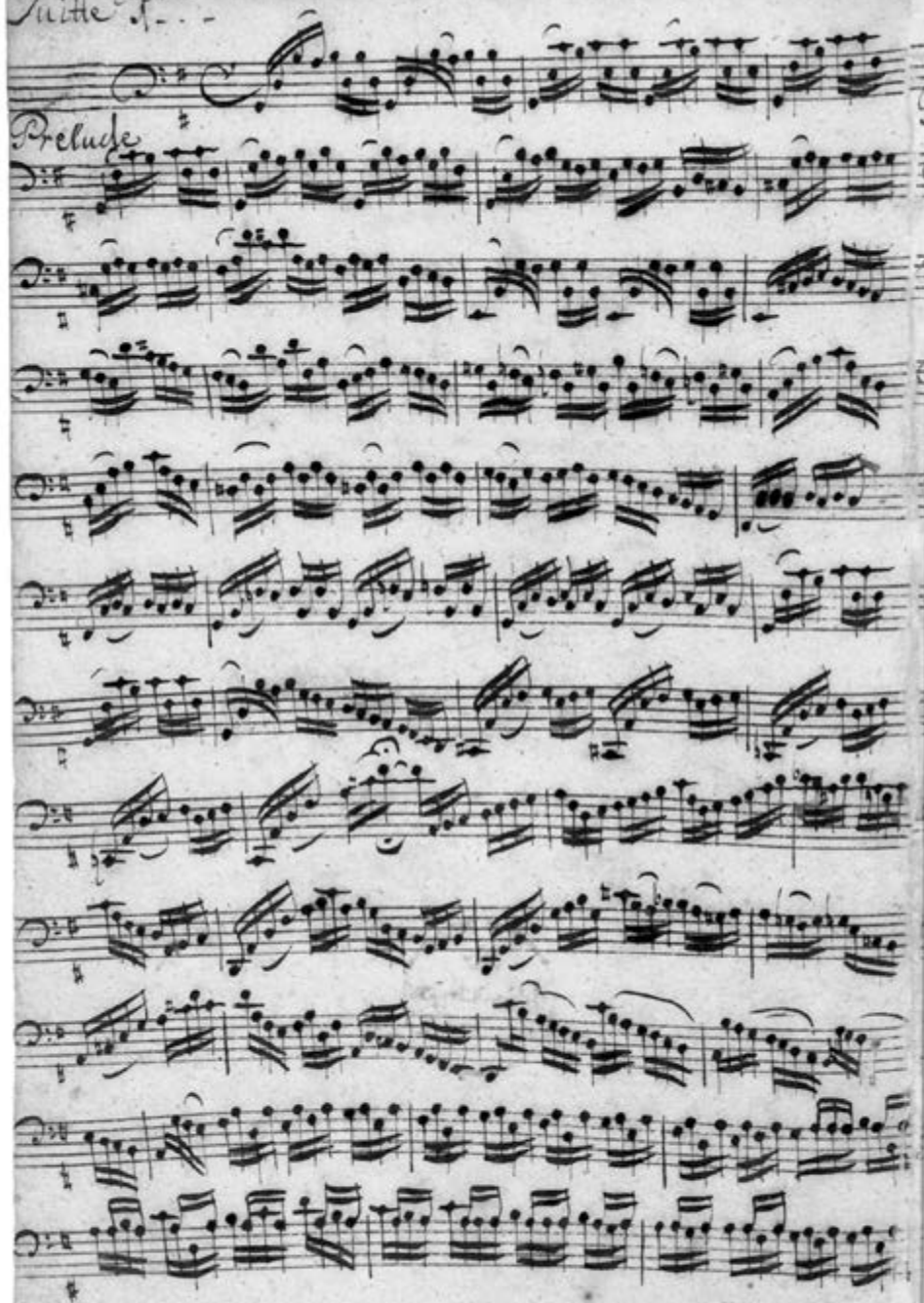
Prvý organ vo Veľkom kostole bol postavený bratislavským organárom Karolom Janischekom v roku 1776 a slúžil svojmu účelu do roku 1839. Dňa 13. októbra 1839 sa konala posvätiaca organa postaveného viedenským organárom G. Deutschmannom. Organ mal 27 znejúcich registrov (1602 píšťal). Koncom 1. svetovej vojny boli zrekvirované prospektové píšťaly organa. Po vojne sa do obnovy organa peniaze neinvestovali, a tak postupne chátral. Začiatkom 20. rokov začal cirkevný zbor pod vedením seniora Dr. Schmidta venovať hudobnému životu mimoriadnu pozornosť. Miesto organistu bolo obsadené zahraničným hudobníkom Gustavom Rhodesom, žiakom svetoznámeho organistu prof. Sittarda z Hamburgu. G. Rhodes vypracoval návrh nového organa, ktorý postavila firma Rieger z Krnova v roku 1923. Slávnostné posvätenie nového nástroja bolo 20. januára 1924. V ten istý deň bol aj prvý organový koncert, na ktorom hral prof. Sittard. Organ stál na tú dobu obrovskú sumu 400 000 korún (pre porovnanie: rozpočet na stavbu organa vo Františkánskom kostole v tomto období bol 100 000 korún). Stavbu nového organa umožnil aj nevidaný milodar súrodencov Schwanzer, ktorí prispeli sumou 200 000 korún. Organ vo Veľkom evanjelickom chráme je 4-manuálový, 62 registrový (4787 píšťal). Je umiestnený v jedinej skrini s rozmermi 935 cm × 480 cm. V rámci jednotlivých manuálov a pedálu sú registre rozdelené na 10 pneumatických kuželkových vzdušníc. Traktúry (hracia aj registrová) sú pneumatické — tlakové. Organ sa ovláda z hracieho stola, zabudovaného do čelnej steny sokla organa. Prekvapuje veľkým rozsahom manuálovej a pedálovej klaviatúry. Rozsahy manuálových klaviatúr sú C–C4 = 61 klávesov, rozsah pedálu je C–g' = 32 klávesov. Na Slovensku bol prvým organom s takými veľkými rozsahmi. Nástroj je vybavený veľkým množstvom spojok a pomocných zariadení, ktoré mali dokumentovať technickú vyspelosť organárstva. Do konca 2. svetovej vojny plnil organ pre Bratislavu úlohu dôležitého koncertného nástroja. Pamätne sú organové koncerty Kurta Freitag, kantora Veľkého kostola. V ďalšom období, minimálne od konca 60. rokov, bol kvôli chýbajúcej odbornej starostlivosti stále v horšom stave. Na návrh prof. Michalka sa prišlo v roku 1992 k náročnej generálnej oprave, v rámci ktorej sa nástroj dôsledne obnovil do pôvodnej podoby. Opravu realizovala bratislavská firma Mayer. Organ bol znovu posvätený 18. apríla 1993. Ďalšie opravy nástroja prebehli v rokoch 2012 a 2014. Organ vo Veľkom kostole patrí aj v súčasnosti, počtom registrov, medzi najväčšie na Slovensku a má už veľkú pamiatkovú hodnotu. Preto bol zapísaný do ústredného zoznamu pamiatok SR. O mimoriadnej hodnote organa vo Veľkom kostole svedčia vyjadrenia početných prominentných organistov z Európy i z USA, ktorí na organe hrali na koncertoch, alebo pri návšteve Bratislavy. Na jeseň roku 2012 to bol napríklad prof. O. Latry, jeden z najvýznamnejších súčasných svetových organistov, v súčasnosti titulárny organista Notre Dame v Paríži. (www.velkykostol.sk)

Wolfgang ZERER (organ, DE) – rodák z Passau získal prvé inštrukcie v organovej hre od organistu tamojšej katedrály Walthera Schustera, následne študoval hru na organe, dirigovanie, hru na čembale a cirkevnú hudbu vo Viedni (M. Radulescu, K. Österreich, G. Murray), neskôr hru na čembale v Amsterdame (T. Koopman) a cirkevnú hudbu a organovú hru v Stuttgarte (L. Lohmann). Je laureátom viacerých organových súťaží, o. i. v Bruggách (1982) a v Innsbrucku (1983). Učil na hudobných akadémiách vo Viedni a v Stuttgarte, v súčasnosti pôsobí ako profesor organovej hry na Hochschule für Musik und Theater Hamburg, vyučuje tiež na Prins Claus Conservatorium v Groningene a na Schola Cantorum v Bazileji. Wolfgang Zerer koncertoval a viedol majstrovské kurzy v Európe, Izraeli, Severnej a Južnej Amerike, Japonsku, v Kórei a v Číne.



Mitte f. -

Prelude



4 / 2 / 2020

19:00 / Primaciálny palác / Primatial Palace

SUITY PRE SÓLOVÉ VIOLONČELO JOZEF LUPTÁK & ROBERT COHEN

Jozef LUPTÁK / violončelo / cello

JOHANN SEBASTIAN BACH (1685–1750)

Šesť suít pre sólové violončelo / Six Cello Suites

Suita č. 1 G dur BWV 1007 / Suite No. 1 in G Major BWV 1007

Prelude

Allemande

Courante

Sarabande

Minuet – Minuet II – Minuet I

Gigue

Suita č. 2 d mol BWV 1008 / Suite No. 2 in D Minor BWV 1008

Prelude

Allemande

Courante

Sarabande

Minuet – Minuet II – Minuet I

Gigue

Suita č. 3 C dur BWV 1009 / Suite No. 3 in C Major BWV 1009

Prelude

Allemande

Courante

Sarabande

Bourrée I – Bourrée II – Bourrée I

Gigue

SUITES À VIOLONCELLO SOLO SENZA BASSO

V roku 1717 sa Bach presťahoval do miesta svojho nového pôsobiska, dvor princa Leopolda v Köthene, kde nemusel komponovať hudbu pre bohoslužby a mohol všetok svoj čas venovať inštrumentálnej hudbe. V tomto období (1717–1723) vznikli niektoré z Bachových najznámejších a dodnes najviac interpretovaných diel: *Brandenburské koncerty*, prvý diel *Dobre temperované klavíra*, *Sonáty a partity* pre sólové husle, husľové koncerty (a mol, E dur) a *6 suít pre sólové violončelo BWV 1007-1012*.

Zmenené pracovné podmienky inšpirovali Bacha k experimentovaniu s rôznymi formami inštrumentálnej hudby. V triovej sonáte BWV 1015 pre husle a čembalo je part druhých huslí prenesený do pravej ruky partu čembala. V *Anglických suitách* č. 2 a 3 dostali prelúdiá podobu koncertantných častí. Aj cyklus šiestich suít pre sólový nástroj bol vo svojej dobe nezvyčajný, hoci skladby pre sólové nástroje vznikali aj pred Bachom (Heinrich Ignaz Franz Biber, Johann Paul von Westhoff a i.).

Nevieme presne datovať vznik violončelových suít; najpravdepodobnejší rok vzniku je 1720. Notový zápis sa zachoval najmä vďaka opisu rukopisu, ktorý zhotovila Anna Magdaléna Bachová niekedy medzi rokmi 1727 a 1731. Dôležitým zdrojom je aj opis Johanna Petra Kellnera z roku 1726. Okrem toho sa zachovali ešte opisy neznámeho pôvodu, ktoré však boli zhotovené až o viac ako sto rokov neskôr. Bachov pracovný rukopis a vlastnoručne zhotovený čistopis sa stratili. Prvé parížske vydanie diela je z roku 1824.

Dosiaľ nevyjasnená zostáva otázka, pre aký nástroj Bach písal *Suitu* č. 6. Opis Anny Magdalény Bachovej obsahuje na začiatku prelúdiá pokyn „a cinq cordes“ (päťstrunový nástroj s ladením C–G–d–a–e). Do úvahy prichádzajú dva typy dobových nástrojov: päťstrunové violončelo štandardnej veľkosti a menšie violončelo, tzv. violoncello piccolo, ktoré malo ešte menší variant: (violoncello da spalla) a tento sa pri hre držal na ramene. Je celkom možné, že Bach, sám dobrý hráč na viole, suitu hrával na takom nástroji. Použitie tenorového a basového kľúča však poukazuje skôr na väčší nástroj držaný medzi nohami.

Forma suity bola až do polovice 18. storočia jednou z najrozšírenejších foriem inštrumentálnej hudby. Spočiatku bola úzko spätá so životom na šľachtických dvoroch, inými slovami plnila len veľmi okrajovú funkciu voľného zoskupenia štandardných dobových tancov, pričom charakter, počet a poradie tancov neboli ustálené. V nemeckej oblasti sa postupne ustálila štvorčastová schéma: allemande, courante, sarabande, gigue. Bachov zásah do tradičného sledu tancov je vo violončelových suitách očividne premyslený a svedčí o snahe skladateľa dať sérii šiestich suít podobu uceleného cyklu. Do prvých dvoch suít Bach medzi sarabandu a gigue vložil dva menuety, do *Suít* č. 3 a 4 vložil dva bourrée a do *Suít* č. 5 a 6 dve gavotty. Druhým znakom charakterizujúcim celý cyklus sú voľne koncipované prelúdiá otvárajúce každú suitu. Štyri

z nich (č. 1, 3, 4, 6) sú koncipované virtuózne a prelúdium k *Suite* č. 5 sa výrazne líši od ostatných dichotomickým členením na dve kontrastné plochy (adagio – allegro).

Bachovský koncept hudby pre sólový melodický nástroj fascinuje tým, ako si Bach dokázal udržať kontrolu nad melodickým a zároveň harmonickým priebehom skladby. V prípade violončelových suit to dosiahol prirodzeným využitím techniky dvojhmátov a rozložených akordov, no vrcholom jeho skladateľského umu sú azda tie pasáže, v ktorých sa pri naznačovaní harmónie zaoberá bez dvojhmátov či akordov. Príkladom tohto majstrovstva je *Sarabanda* zo *Suity* č. 5. Rovnováha medzi vedením melódie a harmonickým významom takmer každého tónu je tu dokonalá.

Počúvanie Bachových violončelových suit poskytuje zvláštny zážitok intimity plynúcej z použitia sólového nástroja a najmä zo skladateľovej schopnosti viesť pozornosť poslucháča od momentov koncentrácie na melodickú líniu k momentom odhaľovania harmonických priestorov. Táto delikátna oscilácia medzi „argumentom“ melódie a „kontextom“ harmónie a rovnováha medzi nástrojovou a kompozičnou technikou sú hodnoty, ktoré robia z Bachových violončelových suit jedno z vrcholných diel svojho žánru.

Peter ZAGAR

„Ako som pokračoval v štúdiu, objavil som úplne inú dimenziu, nový svet krásy. Pocity, ktoré som pri tom prežíval, patrili v mojom umeleckom živote k tým najčistejším a najintenzívnejším,“ povedal o Bachových *Šiestich suitách pre sólové violončelo BWV 1007-1012* legendárny Pablo Casals (1876—1973), ktorý v kontraste k na začiatku 20. storočia prevládajúcemu názoru, že v Bachovej hudbe chýbajú emócie, nazval tieto diela „poetickými“. Katalánsky violončelista sa významnou mierou zaslúžil o to, že skladby nemeckého barokového majstra – pendant jeho *Sonát a partít pre sólové husle* – zmenili v 20. storočí svoju funkciu z prevažne inštruktívnej literatúry, ktorú mali v epoche romantizmu, na obdivované koncertné diela. „To, čo robí tento človek, nie je interpretácia, ale vzkriesenie,“ povedal údajne nórsky skladateľ Edvard Grieg, keď si vypočul *Piatu suitu* v Casalsovom podaní. K Bachovej hudbe sa Casals dostal ako trinásťročný, keď si začiatkom 90. rokov 19. storočia *suity* náhodne kúpil s otcom v antikvariáte s hudobníkmi v Barcelone. Začiatkom storočia ich už uvádzal ako komplet koncertne, no trvalo ďalšie tri dekády, kým v rokoch 1936 až 1939 v Paríži a Londýne postupne a po prvýkrát v dejinách tieto diela nahrál. Casalsova mono nahrávka je stále v predaji a kritici i milovníci hudby sa k nej pravidelne vracajú. Odvtedy *Suity pre sólové violončelo* prestali byť záležitosťou znalcov, vznikli (viac či menej vydarené) úpravy pre bendžo, saxofón či marimbu, tanečníci ako Michail Baryšnikov alebo Rudolf Nurejev k nim vytvorili choreografie, rocková superstar Sting natočil video k slávnemu prelúdiu z *Prvej suity*, hudba Bachových suit sa objavila v Bergmanových (a mnohých iných) filmoch i v komerčných hudobných výberoch ako *Bach for Babies*. V roku 2007 vystúpil taliansky violončelista Mario Brunello na horu Fuji, aby vo

výške 3750 metrov nad morom zahral výber zo súit a v tom istom roku sa nahrávka diel Mstislavom Rostropovičom stala v predaji na iTunes číslom jedna. Napriek popularite a záujmu o tieto skladby nie je stále úplne jasné, pre koho Johann Sebastian Bach (1685—1750) hudbu určenú sólovému violončelu vlastne komponoval, viacerí muzikológovia však zhodne zmieňujú meno huslistu, hráča na viole da gamba a violončele Christiana Ferdinanda Abela (1682—1761), skladateľovho priateľa a kolegu počas jeho pôsobenia v Köthene. Najstarší odpis skladieb pochádza od Bachovej druhej manželky Anny Magdalény z obdobia rokov 1727—1731. Bach podľa všetkého diela neskôr revidoval, no z viacerých existujúcich kópií nie je vždy zrejmé, či varianty v zdobení a smykoch pochádzajú od autora alebo od ďalších interpretov a vlastníkov rukopisov. Prvé tlačene vydanie súit sa objavuje až v rokoch 1824 a 1825. Devätnáste storočie zaobchádzalo však s Bachovým hudobným odkazom pomerne voľne. Prikladom môžu byť tlačou vydané aranžmány diel od známeho nemeckého violončelistu Friedricha Grützmachera (1832—1903) z roku 1867, ktorý Bachov zápis (ozdoby i harmóniu) značne pozmenil. Johann Sebastian Bach v *Suitách pre sólové violončelo* rozširuje tradičný formový pôdorys štylizovaných tancov (allemande, courante, sarabanda, gigue) o improvizácie pôsobiace prelúdiom a niektorý z „modernejších“ tancov 18. storočia (menuet, bourrée, gavota), ktorý vkladá medzi posledné dve časti. Prvý z tancov suity, nemecký allemande, bol podľa Bachovho súčasníka Johanna Matthesona (1681—1764) výrazom „poriadku a pokoja“. Po ňom nasledoval kontrastný a živý courante („courir“ znamená bežať), ktorý bol vo francúzskej verzii aristokratickým tancom spájaným s dvorom Ľudovíta XIV. Bach však v suitách väčšinou vychádza z talianskych „correntes“, rovnako populárnych v Európe 16. a 17. storočia. Emocionálne centrum súit predstavujú ušľachtilé sarabandy. Pôvodne vášnivý, podľa súčasníkov dokonca lascivný tanec z Iberského polostrova sa v priebehu dejín zmenil na pokojne plynúcu kontempláciu. „V tejto hudbe sú prítomné vážnosť, úprimnosť a zraniteľnosť pripomínajúce človeka pohrúženého do modlitby;“ charakterizoval hudbu Bachových sarabánd v 20. storočí Mstislav Rostropovič a podobné kvality zmieňuje i skladateľov prvý životopisec Philipp Spitta (1841—1894). Po sarabande nasleduje v suite niektorá z módných „galantérií“ francúzskeho pôvodu (už zmienené menuet, bourrée alebo gavota) a suitový cyklus uzatvára rýchly gigue. Francúzsky názov pochádza z anglického „jig“, ktoré je výpožičkou zo starofrancúzskeho „giguere“ (tancovať). Čo robí zo *Súit pre sólové violončelo* pre interpretov a poslucháčov fascinujúci zážitok, je Bachova schopnosť vytvoriť prostredníctvom primárne melodického nástroja „ilúziu“ bohatého polyfonického viachlasu, nehovoriac o expresii, ktorú skladateľ dosahuje s jediným nástrojom v rámci zdanlivo schematicky sa opakujúcich dvojdielných tanečných foriem. K výrazovej pestrosti prispieva aj starostlivý súlad medzi motívickým materiálom a harmóniou, ktorej expresívny potenciál barokoví teoretici definovali prostredníctvom tzv. tóninových charakteristík. Napríklad tónina G dur (*Suíta* č. 1) bola v hudbe vhodná na vyjadrenie pokoja, nehy a pastorálnych nálad, tónina c mol (*Suíta* č. 3) bola spätá s emóciami žiaľu a súženia (Schubart).

Andrej ŠUBA

B\G

Jozef LUPTÁK – je zakladateľom a umeleckým riaditeľom festivalu Konvergenzie. Absolvent Konzervatória a VŠMU v Bratislave pokračoval v štúdiách na Royal Academy of Music v Londýne (R. Cohen) a v Banff Centre for Arts v Kanade (A. Parisot, E. Meyer, T. Tsutsumi). Patrí k umelcom formujúcim hudobný a kultúrny priestor na Slovensku, za čo mu bolo udelených niekoľko ocenení (Cena Ministra Kultúry SR, Cena Fríca Kafendu). Realizoval množstvo CD nahrávok (o. i. Bachove *Suity pre sólové violončelo*, Brahmsove sonáty, premiéry diel V. Godára, crossoverové projekty *After Phurikane*, *Chassidic Songs*, *Uspávanky* či vlastnú tvorbu na najnovšom CD *Free in One*). Pravidelne účinkuje na medzinárodných pódioch od USA po Nový Zéland. Ako vyhľadávaný a aktívny komorný hráč spolupracuje s množstvom popredných svetových umelcov a ansámblov (R. Cohen, D. Rowland, V. Mendelssohn, B. Schmid, I. van Keulen, A. Serdar, Hilliard Ensemble, Fine Arts Quartet) ako aj s významnými dirigentmi (A. Parrott, J. Bělohlávek, D. Gazon, D. Héja, A. Mogrelia, K. Griffiths). Medzi jeho pravidelných komorných spoluhráčov patria I. Karško, M. Paľa, N. Skuta, B. Lenko a mnohí ďalší. Pravidelne vedie majstrovské kurzy (Taliansko, Maďarsko, USA, Anglicko), v posledných rokoch ich organizuje aj v rámci Konvergenzií aj na Slovensku. Angažuje sa v aktivitách Spoločnosti M. Vargu. V roku 2019 účinkoval na prestížnom festivale komornej hudby v Kuhmo (Fínsko). (www.jozefluptak.com)



Robert COHEN (UK) / violončelo / cello

JOHANN SEBASTIAN BACH (1685–1750)

Šesť suít pre sólové violončelo / Six Cello Suites

Suita č. 4 Es dur BWV 1010 / Suite No. 4 in E-flat Major BWV 1010

Prelude

Allemande

Courante

Sarabande

Bourrée I – Bourrée II – Bourrée I

Gigue

Suita č. 5 c mol BWV 1011 / Suite No. 5 in C Minor BWV 1011

Prelude

Allemande

Courante

Sarabande

Gavotte I – Gavotte II – Gavotte I

Gigue

Suita č. 6 D dur BWV 1012 / Suite No. 6 in D Major BWV 1012

Prelude

Allemande

Courante

Sarabande

Gavotte I – Gavotte II – Gavotte I

Gigue

ROBERT COHEN:

BACHOVA HUDBE JE PUTOVANÍM V BEZČASÍ

Medzi vašich učiteľov patrili najväčšie osobnosti violončelovej hry

20. storočia. Aký bol ich vzťah k Bachovej hudbe?

Môj prvý veľký učiteľ William Pleeth bol Bachovi plne oddaný. Bach je, samozrejme, súčasťou života každého violončelistu, no jeho prístup k tomuto skladateľovi bol v kontexte doby iný, výnimočný. Bol pravdepodobne jedným z prvých hráčov na violončele, ktorí sa zaujímali o „autentickú interpretáciu“, respektíve o to, čo je dnes nazývané „historicky poučenou interpretáciou“. Používal črevové struny, konzultoval s nástrojarmi špecifiká barokových nástrojov. Hovoríme pritom o období pred polstoročím, možno tak robil aj skôr. Takže keď som u neho študoval, pokračoval v hľadaní iných a nových spôsobov, ako sa priblížiť Bachovej hudbe. Malo

to na mňa veľký vplyv. Nie kvôli snahe o „autenticnosť“, tú po mne nevyžadoval, ale tým, že chcel, aby som pochopil nesmiernu flexibilitu Bachovho spôsobu písania pre violončelo. Práve pri ňom som si uvedomil, a ostalo mi to po zvyšok života, že Bachove *Suity pre sólové violončelo* sú skutočne – akokoľvek problematicky tento koncept znie – „nadčasové“. Neexistuje časový bod v dejinách, ku ktorému by sa dali priradiť. Bachova hudba je hudba minulé, je súčasne hudbou súčasnou, je hudbou, ktorá pojme všetok čas. Preto je neustále s nami a vďaka nej ako umelci i ľudské bytosti stále rastieme.

Netrpí Bachova hudba niekedy tým, že je používaná ako „inštruktívny materiál“?

Bachova hudba vyvoláva u violončelistu, ale aj u publika, okamžitú reakciu. Myslím si, že je to spôsobené aj nástrojom. Ľudia kvôli blízkosti ľudskému hlasu reagujú na zvuk violončela pozitívne. Často hovoria, že ho majú radi, a to aj v prípade, že s ním nemajú v skutočnosti veľa skúseností. Komplexnosť Bachových *Suit* však môže spôsobiť, že ich sice máte radi, no pre technické nároky sa do tejto hudby nedostanete hneď a ostáva pre vás výzvou. Takže môže trvať dosť dlhú dobu, od štádia, kedy *Suity* len „hráte“, kým ich začnete „interpretovať“. Až s pribúdajúcimi skúsenosťami sa zrazu objavia farby, hlasy a charakter tejto hudby, uvedomíte si a pochopíte odlišné kvality tónin. Zrazu sa vynoria nekonečné a inšpirujúce priestory Bachovho umenia. Kým však dokážete vstúpiť do tejto krásy, vyžaduje to istú mieru sofistikovanosti v hre na violončele. A poznávate túto hudbu stále viac a viac. A aj po desiatkach rokov hrania Bachových *Suit*, každý deň nachádzam priestor pre nové objavy a porozumenie. Život s hudbou tohto skladateľa je fascinujúci. Je ako cesta. V Bachových dielach putujete priestormi, krajinami a stávate sa istým spôsobom cestovateľmi v čase. Alebo v bezčasí...?

***Suity pre sólové violončelo* ste nahrali. Netúžite to urobiť opäť?**

Samozrejme, že by som som rád opäť nahral Bachove *Suity*. Problémom je, že v momente, keď by som nahrávku dokončil, chcel by som ich nahráť znova. A znova. Kvôli subtilnostiam a detailom, ktoré sa nepodarilo vystihnúť a vnímal by som ich ako limitujúce. Bach je podľa mňa jedným z najťažších skladateľov na nahrávanie, pretože jeho hudba obsahuje toľko nuáns a vyžaduje toľko rozhodnutí, že zakaždým, keď ju hráte, objavujete nové možnosti a prístupy k interpretácii. Aj v jednom z najzákladnejších parametrov interpretácie, akým je bezpochyby tempo, existuje vždy viacero alternatív. Rozhodnutie je na interpretovi, „v akom tempe chce s Bachovou hudbou tancovať“. Stáva sa tiež, že si zvolíte tempo a na koncerte ho spontánne zmeníte. Bachova hudba je pre mňa plná rozhodnutí pre konkrétnu chvíľu.

Pablo Casals objavil tieto Bachove diela v 30. rokoch 20. storočia pre koncertné pódia. Ako je podľa vás možné, že videl hodnoty, ktoré boli dovtedy prehliadané? Alebo v jeho dobe jednoducho „dozrel“ na *Suity* čas?

Myslím si, že zásadný prelom v kreativite obvykle prichádza od jednotlivca, ktorý je ochotný porušiť pravidlá, nájsť nový spôsob, ako veci vyjadriť, spôsob, ako sa dostať za horizont očakávaného. Prekvapíť, šokovať. Myslím si, že všetci skutočne veľkí umelci prekračovali hranice. Casalsov výnimočný talent priniesol do centra pozornosti niečo, čo bolo dovtedy považované za obyčajné. Ľudia boli zrazu prekvapení z hudby, pretože dovtedy takto Bachove suity nepoznali. Casalsov prístup k Bachovi zmenil pohľad na *Suity pre sólové violončelo*. Takéto veci musí väčšinou urobiť niekto konkrétny.

Prečo si Bach podľa vás v prípade skladieb pre sólové violončelo zvolil suitu, formu, ktorá pozostáva z tancov? Tradícia, samozrejme, zohrala určite svoju úlohu. Pre mňa je v suitách prítomné inšpirujúce napätie, vznikajúce medzi závažným obsahom a formou, ktorá má v génoch pohyb...

Môžem, samozrejme, len hádať, ale funguje to vynikajúco. Krása *Suit*, spočíva, okrem iného, aj v ich symetrii: máme šesť suit a každá má šesť častí. Ale aby som som sa pokúsil odpovedať na vašu otázku: pri počúvaní sólového nástroja sa zvuk môže stať rýchlo monotónnym. Volba formy, pozostávajúcej z viacerých kratších kontrastných častí, umožňuje vyhnúť sa tomuto riziku, a preto sa zdá byť logickým riešením. A Bach je neuveriteľne logický skladateľ. Kontrastnosť tancov je stimulujúca pre interpreta a predpokladám, že aj pre skladateľa. Ako napríklad dosiahnuť, aby poslucháč spoznal rozličné emocionálne odtiene tóniny G dur? Aby mal po vypočutí pocit, že G dur „žil“? Šesť častí, líšiacich sa štýlom, funguje vynikajúco. Neviem si predstaviť dokonalejší spôsob, ako vziať poslucháčov na putovanie G dur než začať kontempláciou v podobe prelúdia. A potom pokračovať allemandou, ušľachtilým, jemným, pôvabným a zdobným tancom. Po nej prichádza na rad courante, tanec charakteristický množstvom pohybu. Je plný energie, napätia, vzrušenia a ukazuje brilantnú tvár tóniny. Na chvíľu nás nechá bez dychu, aby vzápätí prišla sarabanda, veľmi osobná hudba a srdce Bachových suit. Nasleduje ľahké bourée, ktoré túto vážnosť vyvažuje. A ďalšie bourée, často šokujúco odlišné, ukazujúce zase temnejšiu stránku tóniny. A potom je tu gigue, rustikálny tanec, predstavujúci návrat na zem. Ukazuje, že tónina G dur nemá v sebe len sofistikovanosť, ale že je tu i prostá radosť z rýchlosti. Máte pocit, že ste zažili všetko? Druhá suita je v tónine d mol, temnej a veľmi osobnej. Tretia je v C dur, tónine čistej a jasnej, ktorej však kvôli spodnej strune nechýba hĺbka. Tónina Es dur je o niečo temnejšia a osobnejšia. Každá z Bachových suit vyvoláva napriek podobnej štruktúre úplne odlišné pocity. Vezmite si tragickosť tóniny c mol. Zažili sme už d mol, no nevedeli sme si predstaviť, akú drámu a hĺbku môže tónina c mol obsahovať. Posledná, šiesta suita, je v D dur, veľmi jasnej, brilantnej a priamej. Toto je môj pohľad na suity a tóninové príbuznosti medzi nimi. Každá má odlišné alikvoty, ktoré v nás inak rezonujú a ovplyvňujú naše emócie. Suity predstavujú lekcii, po ktorej absolvovaní rozumieme hudbe a azda i sebe lepšie.

prípravil Andrej Šuba

(Celý rozhovor si možno prečítať v časopise Hudobný život 1-2/2020.)



BACH

Robert COHEN – britský violončelista a dirigent patrí medzi popredných interpretov súčasnosti. Už ako 12-ročný debutoval v Royal Festival Hall v Londýne, jeho výnimočný talent usmerňoval W. Pleeth, ale tiež J. du Pré, A. Navarra či M. Rostropovič. Debútová nahrávka Elgarovho *Koncertu pre violončelo*, ktorú realizoval ako 19-ročný, získala niekoľko ocenení za predaj štvrtí milióna platní len vo Veľkej Británii. Ďalšie ocenené nahrávky (od Bachových *Suit pre sólové violončelo*, cez najznámejšie violončelové koncerty až po violončelový koncert M. Feldmana) nahral pre spoločnosti EMI, SONY, Deutsche Grammophon, DECCA, Collins a i. S mimoriadnym ohlasom sa stretlo jeho naštudovanie diela *Koncert „Rieka“* britskej skladateľky S. Beamish, skomponovaného pre R. Cohena a Academy St. Martin in the Fields. R. Cohen koncertoval po celom svete s renomovanými orchestrami pod taktovkou dirigentov ako Cl. Abbado, M. Jansons, N. Marriner, K. Masur, R. Muti, S. Rattle, M. Tilson-Thomas, O. Vänskä a i. Bol komorným partnerom osobností ako Y. Menuhin, M. Pressler, L. Kavakos, M. Quarta a K. Zimerman. So súborom Amadeus Quartet nahral Schubertovo *Kvinteto* pre DGG. Je vyhľadávaným pedagógom a vedie interpretačné kurzy po celom svete. Pedagogicky pôsobil na Konzervatóriu v Lugane, je profesorom na Royal Academy of Music v Londýne. Do roku 2018 pôsobil ako violončelista v legendárnom Fine Arts Quartet. Je autorom viacerých populárnych rozhlasových a televíznych relácií, hrá na nástroji D. Tecchlera „Ex Roser“ z roku 1723. (www.robertcohen.info)

6 / 2 / 2020

19:00 / Primaciálny palác / Primatial Palace

GOLDBERGOVSKÉ VARIÁCIE

MIKI SKUTA

SONÁTY A PARTITY

PRE SÓLOVÉ HUSLE I / MILAN PAĽA

Miki SKUTA / klavír / piano

JOHANN SEBASTIAN BACH (1685—1750)

Goldbergovské variácie BWV 988 / Goldberg Variations BWV 988

Aria

Variatio 1. a 1 Clav.

Variatio 2. a 1 Clav.

Variatio 3. Canone all'Unisono. a 1 Clav.

Variatio 4. a 1 Clav.

Variatio 5. a 1 overo 2 Clav.

Variatio 6. Canone alla Seconda. a 1 Clav.

Variatio 7. a 1 overo 2 Clav. al tempo di Giga

Variatio 8. a 2 Clav.

Variatio 9. Canone alla Terza. a 1 Clav.

Variatio 10. Fughetta. a 1 Clav.

Variatio 11. a 2 Clav.

Variatio 12. a 1 Clav. Canone alla Quarta

in moto contrario

Variatio 13. a 2 Clav.

Variatio 14. a 2 Clav.

Variatio 15. Canone alla Quinta. a 1 Clav.: Andante

Variatio 16. Ouverture. a 1 Clav.

Variatio 17. a 2 Clav.

Variatio 18. Canone alla Sesta. a 1 Clav.

Variatio 19. a 1 Clav.

Variatio 20. a 2 Clav.

Variatio 21. Canone alla Settima

Variatio 22. a 1 Clav. alla breve

Variatio 23. a 2 Clav.

Variatio 24. Canone all'Ottava. a 1 Clav.

Variatio 25. a 2 Clav.: Adagio

Variatio 26. a 2 Clav.

Variatio 27. Canone alla Nona. a 2 Clav.

Variatio 28. a 2 Clav.

Variatio 29. a 1 overo 2 Clav.

Variatio 30. a 1 Clav. Quodlibet

Aria da Capo

Aria.

1.

Handwritten musical score for an Aria, first system. The score is written on seven systems of two staves each. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The first system begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music is written in a style characteristic of 18th or 19th-century manuscript notation. The first system ends with a double bar line and a repeat sign. The second system begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music continues with various notes and rests. The third system begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music continues with various notes and rests. The fourth system begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music continues with various notes and rests. The fifth system begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music continues with various notes and rests. The sixth system begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music continues with various notes and rests. The seventh system begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music continues with various notes and rests. The score concludes with a double bar line and a repeat sign.

CLAVIER-ÜBUNG IV

Keď roku 1963 American Institute of Musicology začal vydávať edíciu *Corpus of Early Keyboard Music*, editor 1. zväzku Willi Apel verejnosti predložil titul *Klávesová hudba 14. a 15. storočia*, sústreďujúci (s dvoma výnimkami) všetky jestvujúce pramene. Z 13 predložených prameňov až 11 pochádza z nemeckej jazykovej oblasti, a tak vzniká dojem, že práve v Nemecku sa začala pestovať klávesová hudba. Keď však tento obraz doplníme o ďalšie svedectvá, uvedomíme si opak. Klávesová hudba vznikala v Taliansku, ktoré nám nezanechalo nijaké hudobné pramene a v Nemecku bola talianskym importom, ktorý si Nemci osvojovali a písali si svoje učebnice so vzorovými skladbami. V skutočnosti komponovaná klávesová hudba ešte nejstvovala a zachované pramene sú príklady ako ju extemporizovať. Tento vzťah medzi talianskou a nemeckou kultúrou v istom zmysle pretrval až do baroka a Apelova edícia nás upozorňuje, že 1.) zachované skladby v skutočnosti môžu aj nebyť skladbami, ale exemplami, návodmi na extemporizáciu; 2.) vynálezy nemusia v histórii zanechať priame stopy, ale sa dajú vydedukovať z prác tých, čo šli v ich stopách; 3.) v celých európskych dejinách existuje dialektika extemporizovanej a komponovanej hudby.

Variačný princíp ako realizácia vzťahu modelu a transformácie explodoval v renesančnej inštrumentálnej hudbe 16. storočia. Hlavným svedectvom jeho ťažiskového významu bol nielen vznik hudobných druhov (jednotlivé skladby sú variáciami jestvujúcich skladieb), nielen vznik princípu adície kontrapunktu ku cantu firmu, ale aj vznik skladieb demonštrujúcich variačný princíp osebe, v ktorých sa spájali série variácií, predvádzajúc „nekonečné“ možnosti, ktoré dobový hudobný jazyk a myslenie poskytovalo tvorbe. Cesta inštrumentálnych variácií európskymi dejinami sa začína v 16. storočí tabulatúrami španielskych vihuelistov – Narvaéza, Mudarru, Valderrábana a Pisadora (1538–1552) –, ktoré nasledovali organové tabulatúry Cabezóna (1557, 1570). Monumentálny korpus klávesovej variačnej hudby potom vznikol v tudorovskom a jakobitskom Anglicku, čo mohla spôsobiť aj účasť Cabezóna v suite kráľa Filipa počas jeho návštevy Anglicka (1554–6). Byrd, Bull, Farnaby, Gibbons a Tomkins vo svojich skladbách sformovali idióm klávesovej hudby, ktorý sa stal záväzný v oboch podobách (čembalovej i organovej) pre ďalší vývoj, pričom k vrcholným dielam anglických virginalistov patrili práve variácie. Druhú veľkú oblasť dedičstva vihuelistov priniesla talianska ranobaroková gitarová hudba. Tu sa sformovali aj dva druhy barokových variácií – *passacaglia*, ktorá vznikla z extemporizácie ritornelov (in d), a *chaconna*, ktorá bola extemporizovaným nízkoštylovým tancom (in C). Extemporizácia či kompozícia variácií na harmonické modely sa stala ťažiskom inštrumentálnych variácií v rýchlo sa rozvíjajúcom sláčikovom a klávesovom umení baroka.

Barokové variačné skladby pre sláčikové nástroje (gambové nástroje, husle) vychádzali z tejto extemporizačnej techniky. Vývoj sláčikových variácií prebiehal počas celého baroka a gambové či husľové variácie nahrádzali nejestvujúce učebnice nástrojovej hry. Vývoj klávesovej hudby baroka sa odvíjal dvoma smermi. John Bull po svojom presídlení do Antverp (1615) ovplyvnil severnú Európu a s jeho odkazom možno spojiť variačné dielo najväčších severoeurópskych majstrov – Sweelincka

a Scheidta. Druhú líniu predstavoval transfer španielsko-talianskej tradície na pôdu klávesovej kompozície. Pre vrcholný barok je pritom charakteristická syntéza, či priam zliatie jednotlivých prúdov do celku, v ktorom koexistovali a navzájom sa ovplyvňovali.

Jedným z najčastejších významov slova *air/aria* v 16. storočí bol harmonický model pre následné extemporizácie, ktorý zodpovedal typizovanej strofe, ktorej variáciami vznikali básnické celky. Takéto modely nájdeme u Caprioliho, Diega Ortiza, V. Galileiho a spomína ich aj Castiglione (1528). Práve Cabezónove diferencias ukazujú variačnú prácu, ktorá nie je založená na premenách sopránovej línie, ale na varírovaní modelu s metrickou a harmonickou konštantou, ku ktorým sa logicky pripája aj konštantá basu. Hoci slovo „aria“ nadobudlo počas baroka ďalšie významy (vokálna strofická ária je takisto variačnou skladbou), v inštrumentálnej hudbe označovalo najmä variačnú skladbu a Bachova *Ária* (BWV 988) je dnes nepochybne najznámejšou barokovou áriou. Jej témou teda nie je pôvabná sopránová línia, ale metricko-harmonický modul so stálym postupom basu. Od árií 17. storočia ju odlišuje len rozvinutá dvojdielnosť. Tú s áriou spojil už Bachov súčasník Johann Mattheson:

„Aria, mit und ohne Verdoppelungen, die im Welschen Partite heissen, im Frantzösischen Doubles. Diese Spiel-Arie hat sowol auf dem Clavier, als auf allerhand andern Instrumenten Platz, und ist gemeinlich eine kurtze, in zween Theile unterschiedene, singbare, schlechte Melodie, die nur mehrentheils darum so einfältig aufgezoogen kömmt, dass man sie auf unzehlige Art kräuseln, verbrämen und verändern möge, um dadurch, wiewol mit Beibehaltung der Grund-Gänge, seine Faustfertigkeit sehen zu lassen. Der Affect mögte wol auf eine Affectation hinauslaufen: wiewol in der schlechten und gründlichen Melodie, an und für sich selbst, verschiedene Gemüths-Bewegungen angebracht werden können“ (*Der vollkommene Cappelmeister*, Hamburg 1739).

Bachov zámer je tu teda identický so zámermi španielskych vihuelistov, anglických virginalistov či talianskych gitaristov, huslistov a organistov. Témou Bachovej *Árie* s *rozmanitými obmenami* teda nie je pesnička, ktorú nájdeme už v *Notovej knižke Anny Magdaleny Bachovej* (1725), ale harmonický modul, čo dosvedčuje aj nedávny nález Bachovho rukopisu, ktorý na jednom liste sústreďuje (14) *Verschiedene Canones über die ersten acht Fundamental-Noten vorheriger Arie* (BWV 1087). Klávesové variačné umenie teda dopĺňa o ďalších 14 kánonov na 8-tónový basový postup: *g-fis-e-d-H-c-d-G*. Ten je skutočnou témou *Árie*. Basový základ celej témy *Árie* (16 + 16 taktov) tvorí rad *g-fis-e-d-H-c-d-G/g-fis-e-a-fis-g-a-d//dc-h-ca-h-ed-cH-AH-e/c-H-A-D-G-C-D-G*, obsahujúci vybočenie do paralelnej molovej tóniny v prvom 4-taktí druhého dielu. Rozsiahlosť témy vyplýva teda aj z toho, že téma *Árie* v zásade obsahuje dve témy: prvou je onen 8-tónový model, ktorý v *Árii* obsiahne prvých 8 taktov; druhou je rozvinutý 16 + 16 taktový model s charakteristickou moduláciou do e mol v 3. 8-taktí a návratom do G dur v poslednom 8-taktí. *Ária* s *obmenami* predstavuje jedno z vrcholných diel nielen Bachovej tvorby či klávesovej tradície, ale hudby samotnej. Jeho variačná podstata nám umožňuje preskúmať súvislosti s príbuznými skladbami, ktoré vyrástli z rovnakej tradície varírovania harmonického modelu, a tak odlišiť Bachov prínos k tejto tradícii. Zistíme pritom, že tak ako Bach spojil v samotnej téme *Árie* dve tradície, aj vo

svojich variáciách spojil dve tradície. K priamym príbuzným Bachovej *Árie* v prvej línii patria skladby s 8-tónovým (či v skrátenej podobe dokonca 4-tónovým) variačným modelom, pochádzajúcim z tradície španielsko-talianskej chaconny/ciaccony: tento basový základ nájdeme v *Menuete* J. H. d'Angleberta (1689), v skladbe *Ground in Gamut* (Z 645) H. Purcella, no najmä v dielach nemeckých autorov: Georg Muffat pracuje s jeho obmenou v skladbe *Aria. Nova Cyclopeias Harmonica* (1690) a jeho *Ciacona* z tej istej zbierky je variáciami na onú skrátenú štvortaktovú verziu modelu. 4-tónový model je aj bázou čembalovej *Chaconne* J. K. F. Fischera (1696). 8-tónovú verziu využíva *Ciacona in G* Johanna Bernharda Bacha, kedysi pripisovaná Johannovi Sebastianovi. Autorom najmonumentálnejšej verzie variácií 8-tónového modelu je G. F. Händel; jeho *Chaconne* s témou a 62 variáciami spája s Bachovou *Áriou* aj sarabandový ráz trojdobej témy. Skladba je finálnou časťou jeho 2. *suity* (1720, tlač 1733). Podobnou monumentálnosťou sa vyznačuje aj *Ciacona* Gottlieba Muffata s 38 variáciami, pričom skladateľ v snahe zdramatizovať hudobný proces spojil funkciu záverečného taktu s funkciou prvého taktu, čím mu vznikol 7-tónový model (1729).

Korene druhej línie (s modulačným vybočením do paralelnej tóniny v druhom dieli) nájdeme v piesni Georga Grefflingera *Schweiget mir vom Weiber nehmen* zo zbierky *Seladons weltliche Lieder* (Hamburg 1651). Defektné zachovaná variačná verzia tejto piesne v textúre triovej sonáty sa nachádza v *Levočskej zbierke* pod názvom *Variatio Mayrin* (1642 – chýba hlas druhých huslí). Jej klávesovú podobu prináša 9 variácií *Auff die Mayerin* z roku 1649 J. J. Frobergera, spájajúcich variácie s tanečnou suitou, no predovšetkým *Partite diverse sopra l'Aria: Schweiget mir von Weiber nehmen, altrimente chiamata La Meyerin* od nestora severonemeckej klávesovej hudby J. A. Reinckena, priameho dediča umenia Sweelincka a Scheidta, ktorého Bach navštívil za čias svojej mladosti. Jediný rukopis tejto skladby pozostávajúcej z 18 partít sa zachoval u brata Johanna Sebastiana. Komprimácia dvojdielného modelu témy bola aj bázou skladby *Aria: La Capricciosa (Partite diverse)* (BuxWV 250), pozostávajúcej z 32 variácií. Jej autorom je D. Buxtehude, ďalší veľký nemecký Bachov vzor.

Hoci bola Bachova *Ária* (podobne ako Paumannovo *Fundamentum organisandi* z 15. storočia) určená výučbe (vyšla ako 4. zväzok jeho *Clavier Übung*, ktoré vydával v rokoch 1730–1745), veľmi rýchlo sa stala synonymom samotného umenia variácií. Ak porovnáme Bachovu skladbu s jej príbuznými (s ktorými ju spája aj voľba tóniny – G dur), môžeme sa pokúsiť aj charakterizovať Bachovu individuálnosť. V skladbách Bachových vzorov či súčasníkov nenájdeme najmä podobne premyslenú architektonickú intenciu a premyslenú exhaustívnosť hudobného jazyka svojej doby. *Ária* je katalógom idiémov, druhov či žánrov klávesovej hudby svojej doby, v ktorom má organizujúcu úlohu číslo 3, členiace celok do 10 variačných trojíc, zakaždým završených kánonom. A ak Bachovo variačné umenie a práca s modelom siahajú až k renesančnej tradícii 16. storočia, kánony svojím stupňovaním (kánon v príme, sekunde, tercii...) vyzývajú k súťaži jediný možný vzor, ktorým bola obdivovaná, no nenapodobňovaná *Missa prolotionum* nizozemského polyfonika Jeana Ockeghema.

Vladimír GODÁR

A black and white portrait of Miki Skuta, a middle-aged man with a receding hairline, smiling at the camera. He is wearing a dark suit jacket over a light-colored shirt. The background is a soft, out-of-focus grey.

B\CH

Miki SKUTA – patrí k najvýznamnejším predstaviteľom slovenského klavírneho umenia. Študoval na VŠMU v Bratislave (E. Fischerová) a v Paríži (Cl. Helffer). Je laureátom viacerých domácich i zahraničných súťaží. Okrem klasickej hudby sa ako interpret i skladateľ venuje tiež jazzu a populárnej hudbe. Spolupracoval s renomovanými umelcami (B. Schmid, B. Mütter, Ch. Muthspiel, J. Bartoš, T. Stanko, G. Demeterová, D. Lockwood, M. Feldman, A. Kirchschrager, J. Stivín, W. Muthspiel, E. Molinari, K. Dickbauer a d.). Ako sólista a člen ansámblov účinkoval so Symfonickým orchestrom Danubia-Budapest, SKO B. Warchala, Janáčkovou filharmóniou v Ostrave, Bruckner Orchester Linz, Slovenskou filharmóniou, Cappellou Istropolitana, ŠKO Žilina, OENM a ďalšími. Predstavil sa na viacerých medzinárodných festivaloch a koncertných cykloch (Bach Unwrapped, The Piano, Liszt Fesztivál, Varšavská jeseň, Salzburg Biennale, Pianomania, Zürich Jazz Festival, Melos-Étos, Kontrasty, BHS). Spolupracoval s dirigentmi ako J. Kalizke, B. Warchal, Th. Kuchar, L. Svárovský, Zs. Nagy, R. Stankovský, D. McQueen, M. Sieghart, D. Héja, Sz. Bywalec, O. von Dohnányi, D. Gazon a i. Na svojom konte má veľké množstvo nahrávok pre vydavateľstvá BMG, Amadeo, OEHMS Classics, ORF, Preiser Records, Hudobný fond. Medzi nimi patrí dôležité miesto 16 Beethovenovým sonátam (Opus), *Diabelliho variáciám* (Pavlik Records) a *Goldbergovským variáciám* (Hevhetia). Za posledný titul získal najvyššie hodnotenie v prestížnom časopise *BBC Music Magazine*, pričom kritika prirovnala jeho výkon ku kultovej nahrávke Glenna Goulda z roku 1955. Tento úspech priniesol Mikimu Skutovi recitály v Londýne a Paríži. Jeho nasledujúce bachovské CD (tokáty, *Chromatická fantázia a fuga*, *Taliany koncert*) získali v roku 2005 v *BBC Music Magazine* rovnaké hodnotenie. M. Skuta bol umeleckým riaditeľom festivalu Arcus Temporum v maďarskej Pannonhalme, je laureátom Krištáľového krídla a držiteľom Ceny Fríca Kafendu. Jeho kompozície zazneli v Rakúsku, Nemecku, Švajčiarsku, Francúzsku a Holandsku na viac než 100 koncertoch. V roku 2005 dostal objednávku na skomponovanie husľového koncertu pre B. Schmidu. Od roku 1996 pôsobí s manželkou Norou v klavírnom duu, ktoré sa zameriava na hudbu 20. storočia. Medzi posledné umelecké aktivity tohto zoskupenia patria domáce i zahraničné koncerty a televízny záznam s dielami Bacha, Šostakoviča a Stravinského.

Milan PAĽA / husle / violin

JOHANN SEBASTIAN BACH (1685–1750)

Sonáty a partity pre sólové husle / Sonatas and Partitas for Violin

Sonáta č. 1 g mol BWV 1001 / Sonate No. 1 in G Minor BWV 1001

Adagio

Fuga

Siciliana

Presto

Sonáta č. 2 a mol BWV 1003 / Sonate No. 2 in A Minor BWV 1003

Grave

Fuga

Andante

Allegro

Sonáta č. 3 C dur BWV 1005 / Sonate No. 3 in C Major BWV 1005

Adagio

Fuga

Largo

Allegro assai

Ciaccona z Partity č. 2 d mol BWV 1004

Chaconne from Partita No. 2 in D Minor BWV 1004

MILAN PAĽA:

NÁVRAT K BACHOVI MI TRVAL DVANÁŠŤ ROKOV

Keď si mi v decembri dával do rúk svoj čerstvo vydaný bachovský komplet, povedal si, že kvôli tomuto sa s tebou už traja ľudia prestali rozprávať.

Bolo to myslené viac ako žart, alebo si naozaj zaznamenal až takéto reakcie?

Nahrávka, na ktorú som sa dlho pripravoval po tom, čo som Bacha roky nehral, spôsobila v mojom okolí istý rozruch. Aj medzi mojimi priateľmi. Hoci ma dobre poznajú a vedia, čo robím a ako to robím, a zrejme čakali, že výsledok nebude „normálny“, aj tak boli zaskočení. Dost' ma to prekvapilo, ale zároveň som sa potešil, lebo mojím cieľom pri interpretácii akejkoľvek hudby je, aby sa hranice trošku posunuli. To, že provokujem ľudí a oni celkom nerozumejú tomu, čo robím, je možno signál, že idem správnou cestou. Chcem niečo nájsť alebo vylepšiť; ak hovoríme konkrétne o Bachovi, jeho partitúry sú také otvorené, že im nemôže ublížiť žiadny kvalifikovaný interpretačný prístup. Dnes existuje veľmi veľa interpretácií Bacha a každá z nich je trochu iná.

A aj preto mi trvalo naozaj dlho, kým som sa k Bachovi vrátil. Bachova hudba je pre mňa jednou z najdôležitejších a držala ma pri živote, keď nadišli ťažké chvíle.

Kedy si začal Bachove skladby pre sólové husle študovať po prvý raz?

Na konzervatóriu v Banskej Bystrici. Bolo to tak ako u všetkých ostatných, keďže tieto diela patria k základnému repertoáru každého začínajúceho huslistu. S tým momentálne absolútne nesúhlasím a nikdy by som Bachovu hudbu – a sonáty a partyty už vôbec – nedával hrať študentom na konzervatóriu, možno ani na vysokej škole. Dovolil by som ich hrať až človeku, ktorý už niečo prežil a niečo si vyskúšal. Mám pocit, že sa z nich urobila takpovediac povinná jazda – podobný štatút majú Paganiniho capricciá a stále tie isté tri Mozartove koncerty, pretože sa vyžadujú na všetkých súťažiach a konkurzoch –, stala sa z toho až „etudoidná“ záležitosť, ku ktorej sa prestalo pristupovať ako k naozajstnej hudbe. Často sa jej ubližuje aj tým, že v mladom veku zohráva silnú rolu puberta a vôľa presadiť sa. Pamätám sa, že som bol veľmi pribojný a snažil sa okolie presvedčiť, že „takto by to malo byť“. Dnes mám pochybnosti o tom, ako by to naozaj malo byť, moje vyjadrenie je mojím subjektívnym pocitom, nesnažím sa ho nikomu nanútiť. Nie je to preto, aby som ľudí vyprovokoval a ukazoval, že chcem byť silou-mocou iný ako ostatní.

Ako dlho si sa Bachom nezaoberal a čo bolo impulzom, aby si sa k nemu znova vrátil?

Trvalo to dvanásť rokov. Nahrať Bacha vždy patrilo na prvé miesta medzi mojimi životnými cieľmi – tak, ako som mal sen nahrať husľové koncerty Berga a Szymanowského, čo sa mi aj podarilo, hoci dnes by som sa k tým interpretáciám už rád vrátil a prehodnotil ich. Nahrať sonáty a partyty som pokladal za svoju povinnosť. Aj keď si ma okolie zaradilo ako huslistu, ktorý hrá len súčasnú hudbu, Bach bol pre mňa vždy dôležitý. Po vysokej škole, keď som cez Viedeň prešiel do Brna na JAMU, som zistil, že túto hudbu už nemôžem hrať. Musel som prestať, lebo som cítil, že niečo nie je v poriadku. Bol to dôsledok nainfikovania určitými pedagógmi a tradícia – hoci ťažko povedať, či to vôbec bola tradícia – alebo klasické klíše typu „takhle se Bach nehraje“, ktoré sa na vysokých školách často objavujú a ničia študentov, lebo im bránia pochopiť túto hudbu. Akoby stačilo zapnúť metronóm a povedať: „Takhle se to hraje ve světě.“ Osobný prístup akoby tu vôbec neexistoval, čo je paradoxné, pretože Bachov notový zápis je svojím spôsobom celkom volný, všetka informácia je daná len notami, je tu minimum ďalších inštrukcií. Je na každom človeku, aby doň vložil svoj vnútorný pocit, ak ho zo seba vôbec dokáže dostať. Musel som v istom momente prestať, vyhodiť všetky noty s poznámkami od mojich pedagógov a na všetko naozaj zabudnúť. Bola to mojím spôsobom očista – zabudnutie. Netvrdím, že som sa Bachovi nevenoval vôbec; počúval som veľa jeho hudby, s interpretmi, ktorých málokto pozná. Napríklad *Temperovaný klavír* so Samuilom Feinbergom, ktorý nie je považovaný za najlepšieho, no pre mňa to je najlepší Bach. Alebo *Umenie fúgy* a *Hudobnú obeť* s Hermannom Scherchenom. To udržovalo pri živote moju nádej, že sa k Bachovi jedného dňa

vrátim. Trvalo to teda dvanásť rokov, až kým som nezačal vyučovať a neprišla študentka, ktorá chcela hrať *Ciacconu*. Kedže učím s huslami v ruke a pri vysvetľovaní veľa hrám, cítil som, že možno už prišiel ten správny čas, že som sa už oslobodil od nánosov recyklovaných názorov na interpretáciu. Recyklácia je dobrá pre našu planétu, no myslím si, že v hudbe veľa dobrého neprináša. Ak sa sto rokov recyklujú tie isté názory, nemôže nastať nijaký pohyb vpred. A aj keď pochádzajú od veľkých ľudí, nemusia mať racionálny základ a nie sú záväznými historickými dokladmi. Dnes to cítim tak, ako som to urobil, a netreba mi brať môj subjektívny pocit. Môže nastať čas, keď to budem vnímať inak.

Čo ma v istom zmysle šokovalo, keď som do prehrávača vložil prvé CD, bol hlavne zvuk huslí. Najmä pri pomalých častiach mám pocit, akoby som sa pozeral na zrýchlené zábery rozvíjajúceho sa kvetu. Zvuk prichádza akoby odkiaľ a len veľmi postupne zo „šepotu“ prejde k hre plným tónom a metaforicky sa približuje k poslucháčovi...

Presne tak. K tomuto typu interpretácie som dospieval naozaj veľmi dlho a stálo ma veľa síl zmieriť sa s tým, že už nemám inú možnosť a musím zájsť do takýchto krajností. Pri interpretácii do nich zachádzam často a dynamická škála mojej hry je obrovská – a tu sa mi žiadalo, aby bola ešte extrémnejšia ako kdekoľvek inde. Prvotný šok pre poslucháča je moje *Adagio* zo *Sonáty g mol.* Vyšiel som zo zvuku, ktorý sa líši od všetkých ostatných a neskôr ho používam aj v rýchlych častiach, napríklad v doubles v *Partite h mol.* Snažím sa ich predstaviť ako „tiene“ zodpovedajúcich tancov, zaznievajúce z dialky. Partita je napísaná naozaj úžasne; tance a ich doubles možno hrať súčasne, počty taktov aj harmonický pôdorys do seba zapadajú – takto som ich hral tu na JAMU s mojím spolužiakom Mariánom Svetlíkom. Niekoľko môže double chápať ako dvojitý náklad tempa a emócií oproti tancu, po ktorom nasleduje; ja som ho vnímal ako niečo, čo stojí „za“, na hlbšej rovine, niečo, čo je skryté. Zaujímavé je sledovať, akým spôsobom sa vyvíjali jednotlivé tance. Bach bol jedným z prvých, kto porušil ich pôvodné schémy; napríklad allemande sa stala prúdom šestnástinových nôt a už v nej neboli okamihy rytmického uvoľnenia, keď mohli tanečníci ostať stáť na špičkách a rozhliadnuť sa okolo seba. Na niektorých interpretáciách mi prekáža, že síce majú silný ťah, no chýbajú miesta, na ktorých sa obrazne môžeš zastaviť a porozhliadnuť. A ďalším impulzom bolo, že som začal študovať Bachov životopis, no nie ten klasický, ktorý všetci poznáme, ale od Christopha Wolffa, ktorý sa zameral na Bacha ako osobnosť, na to, aký bol vo svojom každodennom živote. Padli tu viaceré mýty, ktorými sú opradení veľkí skladatelia, z ktorých občas robia dokonalých ľudí až svätcov. Ukázal, že Bach si bol dobre vedomý svojho talentu a presne vedel, čo robí. Najviac ma povzbudilo to, že bol podporovateľom pokroku – ak sa napríklad objavili nové registre na organe, bol prvý, kto ich chcel vyskúšať, novinky prijímal s nadšením, chcel veci vylepšovať. Nechápem teda spiatočnícky postoj, že Bach by sa mal hrať iba na barokových husliach. Nekritizujem to, no viem, že musím ísť inou cestou.

pripravil Robert KOLÁŘ

(Celý rozhovor si možno prečítať v časopise *Hudobný život* 6/2019.)

BACH

Milan PALA – je jednou z najvýraznejších postáv slovenskej hudobnej scény a odborná verejnosť ho právom radí medzi elitu svetových interpretov mladej generácie. Už počas štúdia na Konzervatóriu J. L. Bellu v B. Bystrici, Hochschule für Musik und darstellende Kunst vo Viedni a JAMU v Brne získal ocenenia a vzbudil pozornosť na európskych súťažiach. V tom čase sa tiež pravidelne zúčastňoval na majstrovských kurzoch v Zürichu (V. Spivakov, J. Guillou), v súkromnej triede S. Yaroshevicha sa zoznámil s legendárnou ruskou školou D. Oistracha. Bola to však spolupráca so skladateľmi (Guillou, Iršai, Emmert), ktorá mala zásadný vplyv na formovanie jeho prejavu a vyústila do vzniku množstva skladieb „šitých huslistovi na mieru“. Ako umelec, majstrovsky ovládajúcich hru na husliach i viole, je Pala vyhľadávaným interpretom nových diel. Má za sebou veľké množstvo premiér skladieb súčasných autorov (Guillou, Iršai, Emmert, Lejava, Sirodeau, Tüür, Kondor, Skender, Knešaurek, Demoč, Kõrvits, Matej, Sierova, Bauer a d'). V posledných rokoch sa predstavil na viacerých prestížnych pódioch v oblasti novej hudby ako ISCM World New Music Days, Muzički Biennale Zagreb, Arcus Temporum, Melos-Étos či Hudební fórum Hradec Králové. Mimoriadne aktívny umelec disponuje bohatým koncertným repertoárom. Dráha sólistu ho priviedla k spolupráci s dirigentmi ako Th. Guschlbauer, H. Arman, A. Cernusenko, L. Svárovský, A. S. Weiser, P. Gribanov, J. Hrůša, O. Lenárd či M. Lejava. Pala je tiež autorom unikátneho projektu nahrávok kompletnej slovenskej tvorby pre sólové husle (*Violin solo 1 – 5*). Za tento historický počín získal viacero ocenení: Cenu ministra kultúry SR (2014), Cenu Frica Kafendu (2015) a Cenu Ľudovíta Rajtera (2009). V r. 2014 získal Cenu Nadácie Tatra banky za nahrávku *Slovak Violin Concertos* (SOSR, M. Košík). Pala neustále sa rozširujúca diskografia obsahuje aj diela svetovej literatúry. S klaviristom L. Fanzowitzom sa venujú nahrávaniu kompletných sonát pre husle – doposiaľ boli vydané sonáty Brahmsa, Beethovena, Suchoňa, Griega, Šostakoviča a Bartóka. Do jeho diskografie patria aj *Sonáty a partyty pre sólové husle* J. S. Bacha. Výsledkom spolupráce s dirigentom-skladateľom M. Lejavom je kritikou vysoko hodnotená nahrávka husľových koncertov Berga a Szymanowského so Symfonickým orchestrom Slovenského rozhlasu. CD získalo cenu Radio Head Awards 2016. Samostatné miesto v Palaovej tvorbe patrí 5-strunovému „milanolu“. Tento jedinečný nástroj koncertných parametrov obohatený o spodný violový register je prvým svojho druhu. Vznikol v roku 2013 v Ateliéri Bursík v Brne a nesie meno interpreta, pre ktorého bol zhotovený. Nástroj je predstavený na samostatnom CD v dielach európskych skladateľov skomponovanými špeciálne pre túto príležitosť s názvom MILANOLO.

Six Concerts
Avec plusieurs Instruments.
Dédicés
À Son Altesse Royale
Monsieur
CHRISTIAN LOUIS.
Margrave de Brandenbourg K. R. H. S.



Ed. L. L. Philharmonien

Par trois-Double & bas obéissant serviteurs

Jean Sebastian Bach
Maître de Chapelle de S. A. R. H. L.
Prince de Brandenbourg K. R. H. S.

7 / 2 / 2020

19:00 / Veľký evanjelický kostol / Great Evangelical Church

BRANDENBURSKÉ KONCERTY I

JOHANN SEBASTIAN BACH (1685–1750)

Brandenburské koncerty / Brandenburg Concertos

Concerto č. 3 G dur BWV 1048 / Concerto No. 3 in G Major BWV 1048

[-] / Adagio / Allegro

Igor KARŠKO / Marián SVETLÍK / Jana KARŠKOVÁ / husle/violin

Martin RUMAN / Peter BIELY / Martin MIERNY / viola/viola

Jozef LUPTÁK / Andrej GÁL / Katarína KOZELKOVÁ / violončelo/cello

Tibor NAGY / kontrabas/violone

Barbara Maria WILLI / čembalo/harpsichord

Concerto č. 6 B dur BWV 1051 / Concerto No. 6 in B-flat Major BWV 1051

[-] / Adagio ma non tanto / Allegro

Martin RUMAN / Peter BIELY / viola/viola

Jozef LUPTÁK / Andrej GÁL / Katarína KOZELKOVÁ / violončelo/cello

Tibor NAGY / kontrabas/violone

Barbara Maria WILLI / čembalo/harpsichord

Concerto č. 4 G dur BWV 1049 / Concerto No. 4 in G Major BWV 1049

Allegro / Andante / Presto

Igor KARŠKO / husle/violin

Martina BERNÁŠKOVÁ / Martina MESTICKÁ / zobcové flauty/recorders

Marián SVETLÍK / Peter BIELY / 1. husle/1st violin

Jana KARŠKOVÁ / Ivana KOVALČÍKOVÁ / 2. husle/2nd violin

Martin RUMAN / viola/viola

Jozef LUPTÁK / violončelo/cello

Tibor NAGY / kontrabas/violone

Barbara Maria WILLI / čembalo/harpsichord

SIX CONCERTS AVEC PLUSIEURS INSTRUMENTS

„Kedže som mal pre niekoľkými rokmi šťastie, že si ma Vaša kráľovská výsosť želala vypočuť, a všimol som si, že Vaša jasnosť našla zalúbenie v nepatrnom talente, ktoré mi nebesá v hudbe nadelili, pričom pri odchode ma Vaša jasnosť poctila žiadosťou o zaslanie niekoľkých skladieb, v súlade s príkazom Vašej jasnosti som si skromne dovolil splniť povinnosť voči Vašej kráľovskej výsosťi týmito koncertmi pre niekoľko nástrojov. Ponížene žiadam Vašu jasnosť, aby skladby nesúdila príliš prísne podľa svojho citlivého hudobného vkusu, ktorý je všetkým známy, ale aby ich prijala ako prejav hlbokého rešpektu a úctivej poslušnosti.“ J. S. Bach (z dedikácie *Brandenburských koncertov*)

„Když jednou prošla pouští zapomnění, Bachova hudba, zdá se mi, bude mít vždycky polozahalenou tvář,“ píše Milan Kundera vo svojej knihe eseji *O hudbě a románu* (Atlantis, 2014). Túto vetu možno vziať na recepciu Bachovej tvorby ako celku, ale rovnako aj na osudy jednotlivých diel. Medzi ne patria i koncerty, ktoré na svoje objavenie čakali až do polovice 19. storočia, pričom stále o nich zďaleka nevieme všetko. Nejde pritom len o historický či filozoficko-estetický kontext vzniku diel (ide o hudbu „jasavého optimizmu“, „vrchol dvorskej zábavy“, ako píše Bukofzer, alebo o alegóriu ukrývajúcu niečo viac?), ale tiež o čisto praktické otázky spojené s interpretáciou tejto hudby. Sú *Brandenburské koncerty* vo svojej podstate o komorné alebo o orchestrálne skladby? Aké nástroje mal Bach na mysli, keď v partitúre štvrtého koncertu predpisuje „fauti d'echo“? Ako sa zmení zvuková podoba koncertov pri použití francúzskeho ladenia (a1 = 392 Hz), ktoré by zodpovedalo dychovým nástrojom používaným v časti Nemecka, kde Bach v čase vzniku diel pôsobil? Čo sa stráca, keď táto hudba neznie v kontextuálnej interpretácii na dobových nástrojoch?

Od prvej kompletnej nahrávky *Brandenburských koncertov* z roku 1932 Alfredom Cortotom a parížskym Orchestre de l'École Normale de Musique (z ďalších dostupných historických zvukových záznamov možno spomenúť Adolfa Buscha s Adolf Busch Chamber Players z rokov 1935–1936 a Casalove nahrávky z 50. rokov 20. storočia) sa Bachovými koncertmi zaoberajú generácie hudobníkov – na Slovensku pri ich popularizácii zohral dôležitú úlohu Slovenský komorný orchester pod vedením legendárneho Bohdana Warchala (Opus, 1978). Najľahšou odpoveďou na otázku, prečo *Brandenburské koncerty* neprestávajú ani po stáročiach fascinovať, je poučka, že veľké diela dokážeme spoznať (aj) podľa toho, že sa nevzpierajú novým interpretáciám, naopak, vyžadujú si ich. Osobnejšie a poetickéjšie zdôvodnenie významu Bachovej hudby, ktoré je síce pôvodne zamyslením na tému „Bachovo prelúdium a fúga“, no pokojne ho možno vziať aj na koncerty, je kratučká esej nemeckého muzikológa Hansa Heinricha Eggebrechta (1919–1999), nachádzajúca sa v českom preklade výberu z jeho textov *Hudba a krásno*: „Tím, že sledujeme hru,

stáváme se spoluhráči, a spoluúčastí na hře se stáváme a jsme sebou samými. Neboť všechno, co je hudba a co při poslechu hudby dospívá k našemu citění, jsme my sami. Naše smysly jsou připraveny na smyslové dojmy a touží po nich. Radost ze hry patří k našemu bytí odjakživa.“

Dvadsaťateho apríla roku 1849 si správca Hudobnej zbierky Kráľovskej knižnice v Berlíne Siegfried Wilhelm Dehn (1799–1858) poznačil: „*Pri zostavovaní katalógu Bachových diel, ktoré sa zachovali v Berlíne, som narazil na niektoré doteraz úplne neznáme, no nepochybne veľmi významné skladby (nepoznajú ich ani Carl Philipp Emanuel, Wilhelm Friedemann, ba dokonca ani pedantný Forkel) – vrátane 6 concerti grossi venovaných markgróvovi Christianovi Ludwigovi z Brandenburgu.*“ Od čias monumentálnej dvojzväzkovej biografie *Johann Sebastian Bach* (Breitkopf & Härtel, 1873, 1880) Philippa Spittu (1841–1894) sa tieto diela stali známe ako *Brandenburské koncerty*. Na titulnom liste Bachovej kaligrafickej partitúry však stojí napísané *Six Concerts avec plusieurs instruments*, teda „Šesť koncertov pre viaceré nástroje“. Skladateľova dedikácia skladieb je datovaná v Köthene 24. 3. 1721. V súvislosti s francúzštinou, ktorú Bach používa, upozorňuje autor najnovšej Bachovej biografie Peter Williams na rozdiely medzi slovami „concertos“ a „concerts“ – to druhé označuje francúzske skladby pre zmiešané nástrojové obsadenie. Hoci presná chronológia diel nie je známa, *Brandenburské koncerty* sú určite skoršieho dátá než ich dedikácia. V dobe ich vzniku Bach pôsobil ako kapelník na dvore kniežata Leopolda z Anhalt-Köthenu, no už dlhšiu dobu uvažoval o zmene svojho pôsobiska. Hudbymilovný panovník politicky nevelmi významného, no istý čas veľmi živého kozmopolitného kultúrneho centra postupne obmedzil financovanie hudby v prospech výdavkov na obranu. Navyše okrem doby nebola hudbe zvlášť naklonená ani Leopoldova manželka, princezná Frederika, ktorú Bach v liste priateľovi Georgovi Erdmannovi (1730) nelichotivo označil slovom „amusa“. Kde presne došlo k stretnutiu Bacha s markgrófom z Brandenburg, ostáva stále predmetom muzikologických diskusií. Mohlo sa tak stať počas pobytov kniežata Leopolda a jeho hudobníkov v kúpeľoch v Karlových Varoch (Carlsbad) v rokoch 1718 a 1720. Pravdepodobnejšie je však, že to bolo v roku 1719, kedy Bach cestoval do Berlína, kde markgróf sídlil, vyzdvihnúť nové dvojmanuálové čembalo od Michaela Mietkeho. V šiestici *Brandenburských koncertov* skladateľ daroval potenciálnemu zamestnávateľovi imponujúci katalóg svojej kompozičnej virtuozity. Ako Christian Ludwig s odstupom dvoch či dokonca troch rokov prijal tento Bachov „prejav hlbokého rešpektu,“ nevieme. Pramene mlčia, čo býva niekedy vysvetľované aj ako odmietnutie, Bach sa v každom prípade pobral z Köthenu do Lipska, kde sa stal mestským hudobným riaditeľom. Faktom je, že markgróvi hudobníci sa počtom, no ani kvalitou nemohli porovnávať s köthenským orchestrom a jeho ôsmimi vynikajúcimi sólistami („CammerMusici“), čo elektorov syn, samozrejme, nemohol priznať. Rukopis, ktorý nenesie známky používania, sa preto pravdepodobne založil do knižnice a čakal na svoje objavenie takmer 130 rokov. No hoci Johann Sebastian Bach hudbu z niektorých kon-

certov opätovne použil v lipských kantátach, prekvapuje mlčanie jeho najbližších, najmä syna Carla Philippa Emanuela, ktorý svoj vynikajúci prehľad o otcovom diele dokladá napríklad v jeho nekrológu. Moderná hudobná historiografia identifikovala význam *Brandenburských koncertov* veľmi rýchlo. Napríklad známy lekár, organista a držiteľ Nobelovej ceny Albert Schweitzer (1875—1965) vo vplyvnej bachovskej monografii (francúzsky 1905, nemecky 1908, od roku 2017 dostupnej aj v českom preklade) napísal, že ide o „najčistejší prejav Bachovho polyfonického štýlu“, ktorý nemohol dosiahnuť na organe ani na klavíri, pretože „iba orchester mu dovoľuje absolútnu slobodu“. Manfred Bukofzer v klasickej práci o hudbe v období baroka (1947) sumarizuje význam skladieb nasledovne: „Vďaka majstrovsky vybudovaným témam, farbistému, no masívnemu kontrapunktu a rytmickej rozmanitosti možno *Brandenburské koncerty* považovať za najstrhujúcejšie a najumeleckejšie *concerti grossi baroka*.“ Z novších prác treba spomenúť renomovaného bachovského špecialistu Christopha Wolffa (2000), ktorý pripomína, že koncerty sú jedinými dielami z daného obdobia, ktorých kontrapunktické majstrovstvo sa blíži *Temperovanému klavíru*. Zo štýlového a formového hľadiska *Brandenburské koncerty* predstavujú akýsi prienik medzi starším koncertom grossom, sólovým koncertom a v Nemecku obľúbeným ansámblovým koncertom. Nemecký muzikológ Roman Hinke v komentári k nahrávke súboru Akademie für alte Musik Berlin výstižne píše, že „súťaživosť“, typickú pre koncertantný štýl, akoby v *Brandenburských koncertoch* pohltil Bachov sofistikovaný kontrapunkt a kompozičná technika, pričom rozlišovanie medzi sólam a tutti splyva v prospech expresie a farebnosti. Najstarším zo šiestice diel je pravdepodobne 1. koncert (c1713), existujúci aj vo verzii bez zvláštnych malých barokových huslí naladených o malú terciu vyššie (violino piccolo). Okrem toho sú v tejto skladbe použité dva lovecké rohy (corni da caccia), tri hoboje, fagot a sláčikové nástroje s continuom. Známy rakúsky dirigent Nikolaus Harnoncourt, ktorý v roku 1964 so súborom Concentus Musicus Wien ako prvý zrealizoval nahrávku *Brandenburských koncertov* na dobových nástrojoch, v knihe *Hudobný dialóg* (preklad A. Rajterová, Hudobné centrum, 2005) uvádza, že skladba patrí medzi prvé diela s koncertantným využitím prirodzených rohov (predchodcov lesných rohov bez ventilov, na ktorých bolo možné hrať len tóny, ktoré poskytoval rad alikvot) – dovtedy späťých najmä s poľovníckou praxou. Úvodný nástup, rohov je typickou poľovníckou fanfárou, pričom Harnoncourt poznamenáva, že prvými interpretmi skladby mohli byť práve cestujúci poľovnícki virtuózi. Po virtuóznej 3. časti (*Allegro*) skladba končí tanečnými rytmami menuetu a polonézy (s dvojicou „poľovníckych“ trií). Podobné tempovo uvoľnené záverečné časti, dedičstvo suity, používa aj Händel v niektorých zo svojich slávnych *Concerti grossi op. 6*. Druhý koncert je napísaný pre trúbku, flautu, hoboje, husle, sláčiky a continuo. Ako upozorňuje Michael Marissen v knihe *The Social and Religious Designs of J. S. Bach's Brandenburg Concertos* (Princeton, 1995), zastúpenie plechových, drevených dychových nástrojov a sláčikov pokrýva všetky nástrojové skupiny,

ktorých ovládanie sa očakávalo od hudobníka v mestských službách (Stadtppfeiffer). Nádhernú pomalú časť (*Andante*), v ktorej sólistov (okrem trúbky) sprevádza continuo, strieda fugované finále s virtuóznym partom trúbky určeným Johannovi Ludwigovi Reichemu. Bach bol známy tým, že vo svojich dielach pracoval s číselnou symbolikou, pričom tá sa najčastejšie zmieňuje v súvislosti s jeho duchovnými skladbami. Britský dirigent a čembalista Richard Egarr v texte k nahrávke *Brandenburských koncertov* súborom The Academy of Ancient Music ponúka v súvislosti s 3. koncertom zaujímavý postreh: dielo je skomponované pre 3 huslí, 3 violy, 3 violončelá, prvej časti dominuje charakteristický 3-tónový rytmický motív. Do tejto hry čísiel zapadá podľa Egarra aj jediný takt (*Adagio*), ktorý oddeľuje 1. od 3. časti. Tá je napísaná v 12/8 takte a má dvojdielnu formu. Prvý diel obsahuje dvanásť taktov (3×4), druhý 36 taktov ($3 \times 3 \times 4$), pomer častí (celkovo 48 taktov) je teda 1:3. Ak pripočítame aj *Adagio*, dostaneme spolu 49 taktov, ktoré sú výsledkom súčinu 7×7 . Výsledkom je dokonalosť, a to nielen v symbolickej rovine: zvuk „trojzborovo“ obsadených sláčikov sa vďaka Bachovmu kompozičnému majstrovstvu nestane ani na okamih monotónnym. Blízko k sólovému koncertu má 4. koncert, určený dvojici flaut a husliam, ktoré majú v diele prominentnú pozíciu, pričom virtuózne nároky husľového partu (existuje aj vo verzii s čembalom namiesto sólových huslí) prekonávajú mnohé diela Bachových talianskych súčasníkov. Medzi „najprogresívnejšie“ skladby zbierky patrí 5. koncert, určený flaute, husliam a čembalu (s rozsiahlou sólovou kadenciou pre tento nástroj). V literatúre býva často označovaný aj ako prvý čembalový koncert, ktorý vznikol dlho predtým, ako sa Bach začal skladbami pre obsadenie so sólovým klávesovým nástrojom zaoberať v Lipsku. Šiesty koncert patrí (podobne ako prvý) k najstarším z celej zbierky, pochádza pravdepodobne ešte z čias Bachovho pôsobenia vo Weimare. Tmavý „konsortný“ zvuk, vyplývajúci z obsadenia skladby (violy a violy da gamba), pôsobí zvláštnym archaickým dojmom, no nebol úplne neznámy v kompozičnej praxi starších nemeckých skladateľov. „*Pohyb a změna, rozvíjení a návraty, protikladnost, stupňování a opadání jsou základními kategoriemi života. Emoce jsou naše emoce. Rovněž tak rád je a chce být všude. Protože jsme schopni hudbu přijímat, pustit ji k sobě a stotožnit se s ní, je hudba taková, jací můžeme být my. A my jsme taková, když nás hudba takovými činí. V tu chvíli se v nás shromažďuje, aktualizuje a zpřítomňuje všechno to, co jsme, protože jím můžeme být, a nic jiného v nás není. Ale v životě, venku, taková nejsme, nemůžeme být, nejsme taková, nikdy,*“ píše Eggebrecht vo svojej eseji o Bachovej hudbe v knihe *Hudba a krásno* (preklad Jarmila Gabrielová, Praha: NLN, 2001). A hoci bude mať Bachova hudba vždy „čiastočne zahalenú tvár“, azda je to práve toto mystérium, ktoré poskytuje priestor a bude i naďalej sýtiť imagináciu ďalších generácií interpretov a poslucháčov a tí dokážu viesť s lipským majstrom i medzi sebou navzájom „hudobný dialóg“ – pretože radosť z hry je, ako píše Eggebrecht, nadčasová.

Andrej ŠUBA

8 / 2 / 2020

19:00 / Primaciálny palác / Primatial Palace

PARTITY / MAHAN ESFAHANI

SONÁTY A PARTITY

PRE SÓLOVÉ HUSLE II / ILYA GRINGOLTS

Mahan ESFAHANI (IR) / čembalo / harpsichord

JOHANN SEBASTIAN BACH (1685–1750)

Partity / Partitas

Partita č. 1 B dur BWV 825 / Partita No. 1 in B-flat Major BWV 825

Praeludium

Allemande

Corrente

Sarabande

Menuet I

Menuet II

Gigue

Partita č. 3 a mol BWV 827 / Partita No. 3 in A Minor BWV 827

Fantasia

Allemande

Corrente

Sarabande

Burlesca

Scherzo

Gigue

Partita č. 5 G dur BWV 829 / Partita No. 5 in G Major BWV 829

Praembulum

Allemande

Corrente

Sarabande

Tempo di Minuetta

Passepied

Gigue

Clavier Übung
bestehend in

Praeludien, Allemanden, Couranten, Sarabanden, Gigueen,
Menuetten, und andern Galanterien;

Denen Liebhabern zur Gemüths Ergözung verfertigt
von

Johann Sebastian Bach,

Hochfürstl. Anhalt-Cönnischen würcklichen Capellmeister und

Directore Höri Musici Lipsiensis.

Partita I.

In Verlegung des Autors
1726

Der Kunst-Lange

in 1726

A black and white portrait of Mahan Esfahani, a man with glasses, wearing a suit and tie, looking slightly upwards and to the left. The portrait is the background for the entire page.

B\G

Mahan ESFAHANI – sa narodil v roku 1984 v Teheráne. S klavirom sa zoznámil vďaka otcovi, o čembalo sa začal zaujímať ako tínedžer. Študoval hudobnú vedu a dejiny na Stanforde, kde bol jeho mentorom George Houle, svoje vzdelanie si rozšíril v Bostone u Petra Watchhorna a završil ho u Zuzany Růžickovej v Prahe. V rokoch 2008–2010 bol Mladým umelcom BBC, získal Cenu Borletti-Buitoni Trust, v roku 2014 bol nominovaný na ocenenie Inštrumentalista roka Kráľovskej filharmonickej spoločnosti, stal sa tiež Umelcom roka časopisu *Gramophone*. Obidve tieto ocenenia získal ako prvý čembalista. Od londýnskeho debutu v roku 2009 sa snaží etablovať svoj nástroj ako rovnocenný v klasickom i súčasnom repertoári. Významným prínosom k tomuto cieľu bol jeho čembalový recitál na BBC Proms, prvý v histórii podujatia. Odvtedy sa predstavil v Tonhalle v Zürichu, v Kolínskej filharmónii, vo Wigmore Hall a v Barbican Centre v Londýne, vo viedenskom Konzerthause, na festivaloch Bell' Arte v Mníchove a v Alderburghu, v pražskom Rudolfine, v Sumida Symphony Hall v Tokiu, v Denki Buika Kankan v Nagoya, v Laeiszhalle v Hamburgu, Mogens Dahl Konzerthus v Kodani, v Petronas Hall v Kuala Lumpur, v Concertgebouw v Brugách, v Mogens Dahl Konzerthus v Kodani, v Howard Assembly Rooms v Leedse, v Knižnici kongresu vo Washingtone, v Sheldonian Theatre v Oxforde a na Bachovskom festivale v Lipsku. Po dvojici úspešných albumov pre vydavateľstvo Hyperion, *Württembergských sonátach* C. Ph. E. Bacha (Gramophone Award, Diapason d'Or) a kompletnej čembalovej tvorbe J. Ph. Rameaua (zaradenej kritikmi *New York Times* na List of Top Recordings 2014) podpísal exkluzívny kontrakt s Deutsche Grammophon. Jeho výsledkom je aktuálna nahrávka *Time Present and Time Past* s dielami Bacha, Scarlattiho, Góreckého a Reicha. Účinkoval tiež na vivaldivovskom albume Aviho Avitala, diela Byrda a Ligetiho nahral pre edíciu Wigmore Hall Live (Gramophone Editor's Choice). Mahan Esfahani pôsobí ako profesor na Guildhall School of Music and Drama v Londýne. Medzi jeho posledné nahrávky patria Bachove *Tokáty* pre vydavateľstvo Hyperion.

CLAVIER-ÜBUNG I

Bachove *Partity* predstavujú v kontexte jeho diel vo forme suity pre sólový klávesový nástroj najvyšší tvorivý počín. Všetko, čo mohlo byť považované za experimentálne a mladistvé v skorších skladbách, sublimovalo v dielach skladateľa na vrchole svojich tvorivých a intelektuálnych síl, ktorý zostavil šesticu suít ako druhý zväzok svojej zbierky *Clavier-Übung*. Konotácie slova „cvičenie“ sa pritom vzťahujú nielen k cvičeniu vo fyzickom zmysle slova, ale celkom zjavne tiež k svetu duchovna. Bachovým zámerom bolo využiť všetky možnosti dvojmanuálového čembala na evokovanie komplexného zvukového sveta – orchestra, ktorý doprevádza kantáty vo sviatočné dni, veľkolepého štvormanuálového organu v Hamburgu, dvorskej kapely v Köthene a v neposlednom rade modernej hudby, ktorú objavovali jeho synovia. Pomenovanie *Partity* neodkazuje len na suitu (sled tancov), ale – ako je zrejme z prvej a piatej skladby tejto Bachovej zbierky – stále v sebe nesie aj dedičstvo pôvodnej talianskej variačnej formy v zmysle spojenia viacerých častí prostredníctvom spoločného tematického materiálu. Táto idea je zvlášť prítomná v *Partite* č. 1 *B dur*, BWV 825, ktorej prvé časti sú založené na rovnakých harmonických postupoch.

V protiklade s obvyklým pohľadom na Bacha ako hudobného konzervatívca má hudba *Partit* veľa spoločného s pomerne priamočiarym „moderným“ hudobným jazykom Telemanna a Hasseho. Neúprosnú logiku prísneho kontrapunktu 17. storočia nahradil väčší dôraz na flautový vrchný register čembala. Výsledkom je, že hudba má prirodzenejší a vokálnejší charakter, napríklad v porovnaní s *Anglickými suitami* (BWV 806 – 811), ktoré vznikli o dekádu skôr. Neprekvapí preto, že *Partity* patria medzi niekoľko málo diel, ktoré sa Bach rozhodol počas svojho života publikovať. A záujem verejnosti o tieto skladby možno, minimálne v severnom Nemecku, charakterizovať ako entuziastický. Ako sľubuje titulný list tlače milovníci hudby („connoisseurs“) mohli v týchto Bachových dielach očakávať pestrosť tanečných častí, vrátane „galantérii“ (zrejmy úklon smerom k modernosti), ktorých hra mala poskytnúť „duchovné občerstvenie“ („Gemüth-Ergötzung“). Samozrejmu je nevyhnutné zabudnúť na obsesiu 19. storočia spájať ľahkosť s povrchnosťou! Snaha skladateľa priniesť poslucháčom radosť nijako nezmenšuje dojem, ktorý v týchto dielach zanechala Bachova genialita. *Partita* č. 5 *G dur* BWV 829 a *Partita* č. 3 *a mol* BWV 827 patria v tomto zmysle k „najgalantnejším“. Od vášnivých tónov prvej časti (*Preambulum*) k pôvabnej *Sarabande*, plnej najnovších ozdôb podľa berlínskej módy, k nákazlivému volaniu do tanca v *Passepied* – ide o hudbu plnú svetla a šťastia. No Bach bol Bach – a záverečný gigue je ukážkou jeho starých trikov. Nejde totiž o tanec, ale skôr o fúgu prezlečenú za gigue. A akoby trojhlasná fúga na nie práve na najľahšiu tému nebola dosť náročná pre ruky a myseľ, Bach začína druhý diel tejto časti odpovedou na pôvodnú tému, tentokrát v inverzii a od najnižšieho hlasu. Chvilu sa s touto kontrapunktickou hračkou zábava, aby sa napokon v panoptiku hudobných myšlienok a zvukových nápadov nenápadne vrátil k pôvodnej téme. Ten človek si proste nikdy nedal pokoj.

Mahan ESFAHANI

Ilya GRINGOLTS (RU) / husle / violin

JOHANN SEBASTIAN BACH (1685–1750)

Sonáty a partyty pre sólové husle / Sonatas and Partitas for Violin

Partita č. 3 E dur BWV 1006 / Partita No. 3 in E Major BWV 1006

Preludio

Loure

Gavotte en Rondeau

Menuet I

Menuet II

Bourrée

Gigue

Partita č. 1 h mol BWV 1002 / Partita No. 1 in B Minor BWV 1002

Allemanda

Double

Corrente

Double

Sarabande

Double

Tempo di borea

Double

Partita č. 2 d mol BWV 1004 / Partita No. 2 in D Minor BWV 1004

Allemanda

Corrente

Sarabanda

Giga

Ciaccona

SEI SOLO À VIOLINO SENZA BASSO ACCOMPAGNATO

„Hudba v sebe nesie toľko možných interpretácií, že žiadny výklad – hudobný či slovný – nedokáže túto mnohorakosť postihnúť. Môžeme byť len sprievodcami do kráľovstva nekonečna,“ napísal v roku 2005 Gidon Kremer v eseji k nahrávke *Sonát a partyt* pre vydavateľstvo ECM. *Sei Solo à Violino senza Basso accompagnato* (Šesť sól pre husle bez basu), ako Bach svoje diela pre sólové husle nazval, sa pre generácie huslistov (a nielen nich) stali kráľovstvom nekonečna v univerze hudby génia barokovej hudby. Bachov syn, Carl Philipp Emanuel Bach (1714–1788), spomína *Sonáty a partyty pre sólové husle* v nekrológu, ktorý vyšiel v roku 1754 v Mizlerovej *Musikalische Bibliothek*. Píše, že jeho otec dokonale rozumel možnostiam všetkých

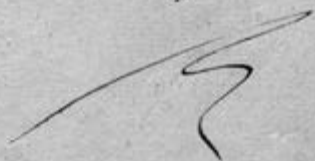
Sei Solo.

Violino
senza
Basso
accompagnato.

Libro Primo.

Da

Joh. Seb. Bach.
Aut. v. 20.



Sonata 1^{ma} a Violino Solo senza Basso di
F. Bach



sláčikových nástrojov a jeden z najslávnejších huslistov mu raz osobne povedal, že nepozná nič lepšie, ak chce niekto ovládnuť nástroj než „šesť sól bez basu“. Zmieným slávnym huslistom mohol byť dlhoročný rodinný priateľ, v Drážďanoch pôsobiaci virtuóz, skladateľ a Torelliho a Vivaldiho žiak Johann Georg Pisendel (1687—1755) – jeden z možných adresátov Bachových sonát a partít, ktorý sám hrával i komponoval skladby pre sólové husle. Ako ďalší sa spomínajú aj Joseph Spiess, „Cammermusicus“ v službách skladateľovho zamestnávateľa, kniežaťa Leopolda z Anhalt-Köthenu, či koncertný majster na drážďanskom dvore Jean-Baptiste Volumier. Je možné, že Johann Sebastian Bach *Sonáty a partity pre sólové husle* skomponoval ako doklad vlastných kompozičných a interpretačných schopností. Skladby tak mohli vzniknúť v Köthene, no aj na predchádzajúcom skladateľovom pôsobisku vo Weimare, kde bol Bach aktívnejší ako huslista. Podobne ako pri *Suitách pre sólové violončelo* však stále nie sú známe presné okolnosti vzniku diel. Najstarší zápis sonát a partít pochádza z roku 1720 (teda zo záveru Bachovej služby v Köthene), diela však vyšli tlačou až v roku 1802 u Simrocka v Bonne. Napriek tomu povedomie o tejto hudbe existovalo: v roku 1737 publikoval Johann Mattheson (1681—1764) ukážky tém fúg zo sonát a mol a C dur s komentárom: „Často je možné nájsť najprepracovanejšie skladby vychádzajúce z niekoľkých nôt alebo krátkej témy, rovnako ako najlepšie kázne môžu byť vytvorené meditáciou o troch či štyroch slovách.“ Téma fúgy zo *Sonáty C dur* sa objavuje aj v knihe *L'Art du violon* Jeana Baptistu Cartiera vydanej v Paríži v roku 1798. Hudbu Bachových *Sonát a partít* možno charakterizovať výstižným opisom, ktorý Peter Zagar použil v eseji o *Suitách pre sólové violončelo* – „poskytujú zvláštny zážitok intimity plynúcej z použitia sólového nástroja a najmä zo skladateľovej schopnosti viesť pozornosť poslucháča od momentov koncentrácie na melodickú líniu k momentom odhaľovania harmonických priestorov. Táto delikátna oscilácia medzi ‚argumentom‘ melódie a ‚kontextom‘ harmónie a rovnováha medzi nástrojovou a kompozičnou technikou sú hodnoty, ktoré robia z Bachovej zbierky jedno z vrcholných diel svojho žánru“. Poznámka o jednom z vrcholných diel žánru odkazuje na nemeckú tradíciu komponovania diel pre sólové husle s uplatnením polyfonickej hry. Do tejto tradície patrí *Passacaglia d mol* z *Ružencových sonát* v Salzburgu pôsobiaceho Heinricha Ignaza Franza Bibera (1644—1704), skladby Johanna Jakoba Walthera (1650—1717) – priamou inšpiráciou pre Bacha však mohli byť najmä tlačou vydané suity pre sólové husle z roku 1696 od Johanna Paula von Westhoff (1656—1705), ktorý strávil posledné roky života na dvore vo Weimare a zomrel len tri roky pred príchodom Bacha. V prvej a druhej partite (suite) tvorí základ sled štylizovaných dobových tancov (allemande – courante – sarabande – gigue), *Partita* č. 3 *E dur* obsahuje prevažne novšie, módnejšie tance – tzv. galantérie (loure, gavota, menuet, bourée). Zbierka obsahuje aj trojicu 4-častových sonát. Ich formový pôdorys (striedanie pomalých a rýchlych častí kontrastujúcich akordickou a polyfonickou sadzbou) vychádza z talianskej chrámovej sonáty (sonata da chiesa). Všetky tri sonáty

obsahujú fúgy, v ktorých akoby sa Bach snažil dokázať, že prostredníctvom huslí dokáže vytvoriť skladby rovnako komplexné ako v prípade jeho diel pre klávesové nástroje. „*Bachovo úsilie komponovať za každú cenu polyfonicky prekonallo technické obmedzenia huslí*“, napísal v klasickej práci o barokovej hudbe Manfred Bukofzer, ktorý *Sonáty a partyty pre husle a Suity pre sólové violončelo* označuje za „najveľkolepejšie diela polyfonickej sláčikovej hudby“. Toto konštatovanie platí aj pre záverečnú časť *Partyty* č. 2 *d mol*, ktorou je *Ciaccona* – fascinujúci príklad Bachovho kontrapunktického majstrovstva a umenia variácií. Nemecká muzikologička Helga Thoene prišla začiatkom druhého milénia s kontroverznou, no zaujímavou teóriou, podľa ktorej je táto hudba pamiatkou na smrť skladateľovej manželky Marie Barbary. Tá zomrela v roku 1720, keď bol Bach na ceste do Karlových Varov (Carlsbad). Thoene v kontrapunktickom pradiave hlasov *Ciaccony* dokázala identifikovať nápevy viacerých protestantských chorálov – okrem iných *Christ lag in Todesbanden* (Kristus leží v okovách smrti), *Dein Will gescheh, Herr Gott, zugleich* (Nech sa stane Tvoja vôľa), *Befiel du deine Wege* (Napln svoju cestu), *Wo soll ich fliehen hin* (Kde by som mal hľadať útočisko), *Auf meinen lieben Gott* (V teba verím, drahý Bože) alebo *Jesu, meine Freude* (Ježiš, moja radosť). Šesťdesiatštyri variácií je tak podľa nej postupnou cestou od smútku cez úzkosť a extázu až po zmierenie. Zvukovú rekonštrukciu tejto hypotézy urobil súboru The Hilliard Ensemble na nahrávke *Morimur* s huslistom Christopherom Poppenom – program zaznel v roku 2012 v slovenskej premiére aj na festivale Konvergencie. Vďaka svedectvu Johanna Friedricha Agricolu (1720–1774) vieme, že Bach časti sonát a partít hrával aj na klavichorde, vytvoril tiež úpravu prelúdia z *Partyty E dur* pre sólový organ a orchester ako úvodnú časť *Kantáty* č. 29 (*Wir danken dir, Gott, wir danken dir*) a transkripcie sonát pre organ. Do dejín recepcie Bachových *Sonát a partít pre sólové husle* patria aj klavírne sprievody Mendelssohna a Schumanna, klavírne úpravy *Ciaccony* Brahmsa a Busoniho, ale tiež zvláštny oblúkovitý sláčik, o ktorom v období medzi dvomi vojnami uvažovali Arnold Schering a Albert Schweitzer. Ten umožňoval interpretovi pri hre regulovať napätie vlása, čo malo pomôcť pri akordickej hre, pre ktorú moderný sláčik používaný od 19. storočia nebol uspôsobený. Najstaršia nahrávka Bachových *Sonát a partít* pochádza od Josepha Joachima (1831–1907), Brahmsovho priateľa a spolupracovníka, ktorý v roku 1903 nahral časti *Adagio* zo *Sonáty g mol* a *Tempo di borea* z *Partyty h mol*. Prvá kompletná nahrávka diela vznikla v roku 1929 (A. Busch, *Partita d mol*), prvé komplety *Sonát a partít* nahrali Yehudi Menuhin (1934–1936) a George Enescu (1940), priekopnícku nahrávku na barokových husliach vytvoril v 70. rokoch 20. storočia Sergio Lucca. Ruský huslista Ilya Gringolts nahral v roku 2003 1. a 3. partitu spolu s 2. sonátou pre známe vydavateľstvo Deutsche Grammophon, kompletná nahrávka *Sonát a partít* slovenského huslistu Milana Paľu vznikla v roku 2017. Títo dvaja umelci budú na Konvergeniciách sprievodcami do Bachovho kráľovstva nekonečna.

Andrej ŠUBA



3\G

Ilya GRINGOLTS – si získal publikum virtuozitou, senzitivnosťou a hľadaním nových výziev. Vyhľadávaný ruský sólista sa okrem koncertného repertoáru venuje tiež súčasným a zriedka uvádzaným skladbám (premiéry diel P. M. Daviesa, M. Jarrella a d.) a zaujíma sa aj o historicky poučenú interpretáciu (spolupráce so súborom Finnish Baroque Orchestra a Arcangelo). Koncertoval s poprednými svetovými orchestrami ako Royal Liverpool Philharmonic Orchestra, City of Birmingham Symphony Orchestra, BBC Symphony Orchestra, Deutsches Symphonie-Orchester Berlin, St. Petersburg Philharmonic, Los Angeles Philharmonic, NHK Symphony, Mahler Chamber Orchestra a d. V roku 2020 bude rezidenčným umelcom Badenweiler Musiktage, kde okrem vlastného medzinárodne úspešného súboru Gringolts Quartet, ktorý založil v roku 2008, vystúpi aj s kvartetom Meta4 a K. Bezuidenhoutom. Ako vyhľadávaný komorný hráč spolupracuje s umelcami ako J. Boyd, D. Kadouch, I. Golan, P. Laul, A. Madzar, N. Altstaedt, Ch. Poltera, A. Ottensamer, A. Tamestit a J. Widmann. Ilya Gringolts nahral viacero kritikou oceňovaných titulov (Paganiniho *Capricciá*, husľové koncerty Weinberga, Dvořáka, Korngolda, Adamsa, Stravinského skladby pre husle) pre vydavateľstvá ako Deutsche Grammophon, BIS, Hyperion a Onyx. Ilya Gringolts študoval hru na husliach a kompozíciu v St. Peterburgu, neskôr na newyorskej Juilliard School of Music u I. Perlmana. V roku 1998 vyhral ako najmladší účastník súťaž Premio Paganini. Pôsobí ako pedagóg na Akadémii umení v Zürichu a na Royal Scottish Academy of Music and Drama v Glasgowe. Hrá na husliach Giuseppe Guarneri „del Gesù“ (Cremona 1742–43).

9 / 2 / 2020

19:00 / Veľký evanjelický kostol / Great Evangelical Church

BRANDENBURSKÉ KONCERTY II

JOHANN SEBASTIAN BACH (1685–1750)

Brandenburské koncerty / Brandenburg Concertos

Concerto č. 1 F dur BWV 1046 / Concerto No. 1 in F Major BWV 1046

[–] / *Adagio* / *Allegro* / *Menuet – Trio I – Polonaise – Trio II*

Igor KARŠKO / violino piccolo

Krzysztof BIAŁASIK / Juraj OFÚKANÝ / prirodzené rohy / horns

Blanca GLEISNER / 1. hobojs / 1st oboe

Matúš VEĽAS / 2. hobojs / 2nd oboe

Eva NEUSZEROVÁ / 3. hobojs / 3rd oboe

Peter KAJAN / fagot / bassoon

Jana KARŠKOVÁ / Peter BIELY / 1. husle / 1st violin

Marián SVETLÍK / Ivana KOVALČIKOVÁ / 2. husle / 2nd violin

Martin RUMAN / viola / viola

Jozef LUPTÁK / violončelo / cello

Tibor NAGY / kontrabas / violone

Barbara Maria WILLI / čembalo / harpsichord

Concerto č. 5 D dur BWV 1050 / Concerto No. 5 in D Major BWV 1050

Allegro / Affettuoso / Allegro

Martina BERNÁŠKOVÁ / priečna flauta / traverso

Igor KARŠKO / husle / violin

Barbara Maria WILLI / čembalo / harpsichord

Peter BIELY / husle / violin

Martin RUMAN / viola / viola

Jozef LUPTÁK / violončelo / cello

Tibor NAGY / kontrabas / violone

Concerto č. 2 F dur BWV 1047 / Concerto No. 2 in F Major BWV 1047

[-] / Andante / Allegro assai

Martina MESTICKÁ / zobcová flauta / recorder

László TÓTH / trúbka / trumpet

Blanca GLEISNER / hobo / oboe

Igor KARŠKO / husle / violin

Peter BIELY / **Jana KARŠKOVÁ** / 1. husle / 1st violin

Ivana KOVALČÍKOVÁ / **Marián SVETLÍK** / 2. husle / 2nd violin

Martin RUMAN / viola / viola

Jozef LUPTÁK / violončelo / cello

Tibor NAGY / kontrabas / violone

Barbara Maria WILLI / čembalo / harpsichord



3\CH

Igor Karško (husle, hudobné naštudovanie) – prešovský rodák, žiak K. Petrócziho na Košickom konzervatóriu, absolvent pražskej AMU (J. Tomášek) a Menuhinovej akadémie v Gstaade (Y. Menuhin, A. Lysy) pôsobí už dve dekády ako koncertný majster Luzernského symfonického orchestra a člen komorného súboru The Serenade Trio. S týmto telesom vyhral prestížne súťaže komornej hudby vo Florencii, Caltanissette a Trapani. Ako koncertný majster barokového orchestra La Scintilla absolvoval v roku 2005 americké turné s Ceciliou 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. S týmto orchestrom nahral Haydnove a Schubertove symfónie pre label naïve. Je pravidelným hosťom Konvergencií, pre ktoré o.i. naštudoval Stravinského *Príbeh vojaka*. Od roku 2010 vedie s Th. Demengom súbor Camerata Zürich, v súčasnosti je jeho umeleckým vedúcim. Je profesorom na Musikhochschule v Luzerne. Od roku 2018 spolupracuje s Balthasar-Neumann Ensemble na Kubánsko-európskom projekte CUE.

Barbara Maria Willi (ČR, čembalo) – je čembalistka a hráčka na kladivkovom klavíri známa inovatívnym prístupom k interpretácii a dramaturgiám svojich koncertov. Je profesorkou čembalovej hry na JAMU v Brne, kde založila prvé oddelenie starej hudby na vysokej škole v Českej republike a významne prispela k vývoju historicky poučenej interpretácie. Od roku 2017 je hosťujúcou profesorkou na Kráľovskom konzervatóriu v Den Haagu. V tom istom roku bola nominovaná na post pedagogickej riaditeľky a umeleckej poradkyne Európskej siete súborov starej hudby EEEMERGING. Počas medzinárodnej kariéry získala viacero ocenení, o. i. na čembalovej súťaži v Bruggách, Cenu nemeckej hudobnej kritiky (CD *Intrada di Polcinelli*) či francúzsku cenu „Choc du monde de musique“ za nahrávku *Salve mater*. Vystúpila na prestížnych pódioch ako pražské Rudofinum, Opera v Zürichu alebo Konzerthaus vo Viedni, účinkovala na festivaloch Pražská jar, Osterfestspiele Baden-Baden, Festival Mitte Europa, ako aj v rámci cyklov Barokového orchestra vo Vroclave či Pražského filharmonického orchestra. Spolupracovala s M. Jankovou, M. Koženou, V. Veverkom, E. Hoepfichom, E. Höbbarthom, spolu s hudobníkmi Berlínskej filharmónie je členkou Ensemble Berlin-Prague. Česká televízia jej venovala reláciu s názvom *Bravo Barbara Maria Willi!* V českých, rakúskych a nemeckých rozhlasových staniciach uvádza premiéry novoobjavených barokových a klasicistických diel alebo súčasného repertoáru pre historické nástroje. Je autorkou nápaditých a provokatívnych dramaturgií pre festival Concentus Moraviae (*Flámska búrka, Veľkí skladatelia a ich nepriatelia*). S originálnym kladivkovým klavírom z roku 1797 sa zaoberala piesňovou a klávesovou tvorbou 18. storočia. V súčasnosti sa venuje aj interpretácii súčasnej hudby, o. i. so súborom Brno Contemporary Orchestra. Je autorkou generálbasovej detektívky *Generálbás aneb kdo zavraždil kontrapunkt?*

Martina Bernášková (zobcová flauta, traverso) – po absolvovaní Konzervatória v Bratislave pokračovala v štúdiu na VŠMU (V. Samec, M. Jurkovič). Počas štúdia sa stala laureátkou rozhlasovej súťaže Concertino Praga a bola tiež členkou mládežníckeho orchestra Gustava Mahlera pod vedením Claudia Abbada. Od roku 1994 sa venovala interpretácii barokovej a klasicistickej hudby a študovala barokovú flautu na Parížskom konzervatóriu – CNSMDP (P. Sechet). Štúdium dokončila udelením „Premier prix“ v roku 1996. V rokoch 1990–2005 bola členkou komorného súboru Musica Aeterna pod vedením P. Zajíčka. V súčasnosti spolupracuje so súbormi starej hudby Collegium Marianum, Ensemble Inégal, Solamente naturali, Musica Florea a d.

Martina Mestická (zobcová flauta) – študovala hru na priečnej flaute na Konzervatóriu v Žiline (J. Figura ml.) a na VŠMU v Bratislave (M. Jurkovič). Už počas vysokoškolských štúdií sa začala zaujímať o historicky poučenú interpretáciu. V rokoch 1999–2001 študovala odbor hra na priečnej barokovej flaute na Konzervatóriu Erika Satieho (H. d'Yvoire) na Konzervatóriu Nadie a Lili Boulangérovej (Ph. A. Dupré) v Paríži. Venuje sa najmä interpretácii hudby obdobia baroka a klasicizmu na kópiách dobových nástrojov. Spoluúčinkuje so súbormi Musica aeterna, Solamente naturali, Musica Florea, s ktorými vystúpila na rôznych festivaloch v Nemecku, Holandsku, Francúzsku či Poľsku. V rokoch 2006–2011 bola ako hráčka na priečnej flaute, pikole, rôznych druhoch zobcových flaut a ľudových píšťaliak členkou Ľudovej hudby SLUK-u. Pôsobila ako pedagogička hry na zobcovej flaute na Konzervatóriu v Bratislave, v súčasnosti vyučuje na ZUŠ J. Kresánka a na Cirkevnom konzervatóriu v Bratislave (hra na priečnej flaute).

Blanca Gleisner (hoboj) – pochádza z mesta Concepción v Čile. S hobojom sa zoznámila u L. Brandta v Osnabrücku, neskôr študovala na Hochschule für Musik und Theater v Hannoveri (K. Becker). Ako sólová hobojistka hostuje vo viacerých symfonických i komorných orchestroch (Staatsorchester Braunschweig, Radiophilharmonie des NDR, Düsseldorfer und Bochumer Symphoniker, Het Brabants Orkest Eindhoven, Camerata Hamburg, Kaleidoskop Berlin, Detmolder Kammerorchester). V repertoári má hobojové koncerty B. Marcella, J. S. Bacha, G. F. Händla, R. Straussa, Mozartovu *Sinfoniu concertante* a ďalšie diela. So Saarländischen Jugendsinfonieorchester absolvovala ako sólistka turné v Čile. Jej vášňou je tiež komorná hudba, ktorá ju priviedla na pódia vo Fínsku, Belgicku, Veľkej Británii, Španielsku, Francúzsku, Nemecku i v jej vlasti. Od januára 2005 je sólohobojistkou Sinfonieorchester Aachen, kde s kolegami založila cyklus komorných koncertov. V roku 2015 získala Cenu Echo, v roku 2016 spoluzaložila festival komornej hudby „heartmade in aachen“.

Matúš Velas (hoboj) – rodák z Michaloviec začal ako 7-ročný študovať hru na zobcovej flaute, neskôr aj hru na klarinete na ZUŠ v Strážskom (L. Buráš). V rokoch 2004–2010 študoval hru na hoboji na Štátnom Konzervatóriu v Košiciach (Š. Sklenka). V rokoch 2010–2015 študoval hru na hoboji na VŠMU v Bratislave (P. Kosorín). Počas štúdií získal viacero ocenení, o. i. dve 1. miesta a Cenu Hudobného fondu za najlepšiu interpretáciu slovenského diela na Súťaži slovenských konzervatórií, 3. miesto na medzinárodnej Súťaži akadémií (Vroclav). Predstavil sa na viacerých významných koncertných pódioch v Európe i v Ázii. Ako sólista spolupracoval so Štátnou filharmóniou Košice, Slovenskou filharmóniou, SOSR-om, Cappellou Istropolitana a d. Jeho repertoár je široký, okrem sólovej literatúry sa venuje aj komornej hre. V roku 2011–2016 bol 1. hobojistom v Symfonickom orchestri Slovenského rozhlasu, v roku 2015 získal rovnaký post v Slovenskej filharmónii. M. Velas patrí medzi uznávaných mladých umelcov doma i v zahraničí.

Eva Neuserová (hoboj) – je hobojistkou Budapest Festival Orchestra, ktorý patrí medzi popredné svetové orchestre. Pod vedením Ivána Fischera pravidelne vystupuje na najvýznamnejších pódioch medzinárodnej hudobnej scény ako Carnegie Hall a Lincoln Center v New Yorku, Royal Albert Hall a Barbican Centre v Londýne, Musikverein vo Viedni a významných festivaloch (BBC Proms, Salzburg Festival, Mahler Festival Amsterdam, Mostly Mozart festival v New Yorku a pod.). Ako prvá hobojistka pôsobila dva roky v Tampere Filharmonia vo Fínsku, hostovala tiež s mnohými medzinárodnými orchestrami (Mahler Chamber Orchestra, Radio-Sinfonie-Orchester Frankfurt, Pražská komorná filharmonie a d.). E. Neuserová pochádza z Modry, kde sa zoznámila s hobojom. Na Konzervatóriu v Bratislave skončila štúdium s titulom „Najlepší absolvent roka“. Pokračovala na AMU v Prahe, na Hochschule für Musik und Theater v Lipsku a štúdium ukončila v nemeckom Kolíne nad Rýnom na Hochschule für Musik und Tanz. Počas štúdia absolvovala prax v SWR Symphonieorchester v Stuttgarte.

Peter Kajan (fagot) – študoval na Konzervatóriu (M. Hlavačka) a na VŠMU (J. Martanovič) v Bratislave, absolvoval majstrovské kurzy u G. Janotu (Rakúsko) a postgraduálne štúdium na Akadémii umení v Banskej Bystrici. Od roku 2004 je 1. fagotistom Slovenskej filharmónie. Pôsobil ako člen rôznych zoskupení (Slovenské dychové kvinteto, Melos Ethos Ensemble). Zúčastňuje

sa na renomovaných festivaloch (BHS, KHJ, Melos-Étos, Konvergenzie, Pražská jar, Ostravské dni novej hudby a i.). Ako sólista i orchestrálny hráč hosťoval v telesách Cappella Istropolitana, ŠKO Žilina, SKO B. Warchala a d'. Jeho repertoár zahŕňa všetky štýlové obdobia, aktívne sa venuje súčasnej hudbe, premiérovu uvádza tvorbu slovenských skladateľov.

Krzysztof Białasik (PL, prirodzený roh) – základy hudobného vzdelania, konzervatoriálne štúdiá i Hudobnú akadémiu I. J. Paderewského (K. Stencel) absolvoval v rodnej Poznani. Počas štúdiá hry na lesnom rohu absolvoval viaceré majstrovské kurzy (K. Machała, A. Marderosian, D. Mikulski a d'). V posledných ročníkoch na akadémii objavil svet historických dychových nástrojov a v roku 2007 odišiel študovať historicky poučenú interpretáciu a hru na prirodzenom rohu na Kráľovské konzervatórium Den Haag (T. van der Zwart). Venuje sa interpretácii barokovej, klasicistickej a ranoromantickej hudby na historických lesných rohoch v rôznych komorných zoskupeniach. Pravidelne vystupuje so súbormi New Dutch Academy, Il Concerto Barocco, Eik en Linde Baroque Ensemble, Les Vents Atlantiques, Domcantorij Utrecht, Warsaw Chamber Opera, Musica Humana, Academia del Arcadia, Wroclaw Baroque Orchestra, Czech Ensemble Baroque, Musica florea, Solamente naturali, Musica aeterna, Rheinische Kantorei, New Century Baroque a d'. Hral pod vedením R. Eggara, P. Ayrtona a P. van Heygena. V roku 2012 nahral operu *Amadis de Gaule* J. Ch. Bacha so Solamente naturali a Musikou Floreou, v roku 2014 CD s americkým klarinetistom Ch. Neidichom a Solamente naturali.

Juraj Ofúkaný (prirodzený roh) – hre na lesnom rohu sa začal venovať v ZUŠ v Považskej Bystrici, kde okrem základov hudobného vzdelania (M. Belobrad) získal aj prvý kontakt s dychovým orchestrom. Študoval na Konzervatóriu v Žiline (V. Marci), ktoré ukončil absolútoriom a koncertom A. Hudeca v Dome umenia Fatra s dychovým orchestrom konzervatória. V štúdiu pokračoval na VŠMU v Bratislave (J. Budzák), kde v roku 2017 získal titul ArtD. Počas štúdií sa venoval inštrumentácii pre dychové ansámble a orchestre. V tejto oblasti spolupracoval prostredníctvom Hudby MV SR, kde pôsobí ako sólista od roku 2007, s L. Bílou, P. Hammelom, skupinou Fragile a i. Ako sólista získal viacero ocenení na medzinárodnej súťaži Žestě Brno, vystupoval s viacerými orchestrami, predovšetkým na Slovensku, zúčastnil sa na festivaloch (Orfeus, Dni starej hudby, Bratislava Mozart festival). Je stálym alebo hosťujúcim členom žánrovo rôznych orchestrov a komorných ansámblov. Okrem hry na lesnom rohu sa venuje hre na historických nástrojoch – prirodzenom a invenčnom rohu, hre na Wagnerovej tube a pochodovom lesnom rohu. Zúčastnil sa na viacerých ročníkoch medzinárodných interpretačných kurzov Hornclass v Novom Strašeci (J. Havlík, Z. Divoký, J. Petráš). Ďalšie znalosti získaval na kurzoch u svetových hráčov na lesnom rohu (H. Baumann, Z. Tylšar, B. Tylšar, P. Damm, M. Stebleton, I. Podgorenau, J. Arias). Od roku 2005 sa vo voľnom čase venuje elektrotechnike a informatike.

László Tóth (HU, trúbka) – študoval v Budapešti, kde v roku 1999 ukončil štúdium na Hudobnej univerzite Ferenc Liszta. V 90. rokoch získal ocenenia na viacerých domácich i zahraničných súťažiach. V roku 2000 sa stal prvým trubkárom Národného filharmonického orchestra v Budapešti. László Tóth sa s veľkým úspechom predstavil ako sólista i orchestrálny hráč v mnohých krajinách sveta. Viedol majstrovské kurzy v Japonsku, USA i Európe.

Peter Biely (husle, viola, ESP/SK) – študoval na Konzervatóriu v Bratislave (T. Nedelceva, A. Vrtel). Ako 18-ročný vyhral štipendium v USA, kde absolvoval majstrovský kurz u slávneho Josefa Gingolda. Vo vzdelávaní pokračoval na Yale University, kde sa venoval hre na husliach (S. Harth), komornej (Tokyo String Quartet) a barokovej hudbe (J. Schroder). Pôsobil v Assai String Quartet, s ktorým získal viacero cien a vystúpil v Carnegie Hall. V roku 1995 nahral CD s Ahmadom Jamlom. Po návrate na Slovensko bol vedúcim skupiny 2. huslí v Cappelle Istropolitane. Od roku 1997 je 2. koncertný majster Granadského komorného orchestra, spoluzaložil Granadský barokový orchester, komornej hudbe sa venuje v súboroch Ars Nova Cuarteto a Ecos Trio. Venuje sa tiež jazzrockovej fúzii flamenca (Mesopotamia, T.O.M)

Marián Svetlík (husle) – študoval na Konzervatóriu v Žiline a na JAMU v Brne. Zúčastnil sa na viacerých domácich i zahraničných kurzoch (A. Moravec, M. Jelínek, F. Novotný, S. Yarosevic, B. Henri Van de Velde). Ako sólista účinkoval s ŠKO Žilina, Janáčkovým akademickým orchestrom v Brne a Symfonickým orchestrom Slovenského rozhlasu. Bol členom sláčikového kvarteta Icarus Quartet, s ktorým získal viaceré ocenenia na súťažiach komornej hry, i členom SKO B. Warchala. Do roku 2018 pôsobil ako koncertný majster Symfonického orchestra Slovenského rozhlasu. M. Svetlík, ktorý je jedným z najdisponovanejších a najuniverzálnejších huslistov svojej generácie, pôsobí tiež ako vyhľadávaný sólista, komorný a štúdiový hráč.

Jana Karšková (husle) – košická rodáčka študovala hru na husliach na Konzervatóriu v Košiciach u S. Šupíka, neskôr v triede K. Petróczyho. Vo vzdelávaní pokračovala na VŠMU v Bratislave (A. Šestáková) a na AMU v Prahe (J. Tomášek). Ešte počas štúdií na AMU bola prijatá na International Menuhin Music Academy v Gstaade (A. Lysy). V roku 1991 získala 2. cenu v súťaži Beethovenov Hradec v Hradci nad Moravicí. Bola členkou komorného orchestra Camerata Lysy a Mládežníckeho orchestra Gustava Mahlera pod vedením C. Abbada. Od roku 1997 pôsobí v skupine 1. huslí v Zürcher Kammerorchester, od roku 2010 vedie skupinu 2. huslí v Kammerorchester Basel. Absolvovala mnoho koncertov na piatich kontinentoch, ako členka komorných zoskupení, ale aj sólisticky vystúpila so Štátnou filharmóniou Košice, Filharmóniou Hradec Králové, Luzerner Sinfonieorchester, Zürcher Kammerorchester, Folkwanger Kammerorchester Essen a i. Je nadšenou interpretkou komornej hudby v rôznych zostavách – od dua až po noneto.

Ivana Kovalčíková (husle, ČR) – pochádza z Valašských Klobouk, študovala na Konzervatóriu (B. Kotmel, J. Besperát) a na JAMU (M. Vacek) v Brne. Bola na stáži na Universität für Musik und darstellende Kunst vo Viedni (J. Pospíchal). Je držiteľkou ocenení z viacerých súťaží (Kocianova súťaž, Beethovenov Hradec, Anglo-Czechoslovak Trust). Na majstrovských kurzoch spolupracovala s osobnosťami ako V. Hudeček, B. Matoušek alebo E. Haffner. Absolvovala medzinárodné turné s komorným súborom Musica Minore. Pôsobí ako koncertná majsterka Filharmonie Zlín a členka Dua In Eterno.

Martin Ruman (viola) – pôsobí od roku 2012 ako člen Slovenskej filharmónie, kde zastáva post sólovíolistu. Je tiež aktívnym komorným hráčom, ako sólista účinkoval s poprednými slovenskými telesami (Slovenská filharmónia, SKO B. Warchala, Cappella Istropolitana, Sinfonietta Bratislava). Rodák z Prievidze a absolvent tamojšieho Piaristického gymnázia Františka Hanáka študoval na

Konzervatóriu v Bratislave (K. Klatt), na Pražskom konzervatóriu (K. Doležal), na VŠMU v Bratislave (J. Hošek), u A. Zemstova vo Viedni a na Akadémii umení v B. Bystrici (E. Danel). Zúčastnil sa na majstrovských interpretačných kurzoch pod vedením osobností ako G. Karni, H. Schlichtig, A. Arad, M. Zemtsov, J. Dinerstein, V. Bukač a S. Baer. Už počas štúdia v Prahe vystupoval ako sólista a komorný hráč (Komorný orchester P. Haasa, orchester Berg a i.). Je laureátom Súťaže študentov konzervatórií Slovenskej republiky, medzinárodnej súťaže Talenty pre Európu, Súťažnej prehliadky konzervatórií Českej republiky. Účinkoval s Moyzesovým i Muchovým kvartetom, pôsobí ako člen súboru Collegium Wartberg. Pravidelne spolupracuje s renomovanými domácimi i zahraničnými umelcami (Sh. Ashkenasi, Zh. Qian, Y. Revich, A. Añazco, I. van Keulen, D. Rowland, P. Barragán, J. Lupták, B. Lenko, M. Paľa, I. Karško, J. Tomka a d.). Vzdelanie si rozšíril na Hudobnej a umeleckej univerzite mesta Viedeň, pôsobí ako lektor Slovenského mládežníckeho orchestra a hudobnej akadémie medzinárodného festivalu komornej hudby Konvergenzie, na ktorom je pravidelným hosťom. Pedagogicky pôsobí na Konzervatóriu v Bratislave, účinkuje v komornom duu s klaviristkou A. Hučkovou.

Jozef Lupták (violončelo) – s. 21

Andrej Gál (violončelo) – hru na violončele študoval na Konzervatóriu (K. Filipovič) a na VŠMU (J. Podhoranský) v Bratislave. Absolvoval majstrovské kurzy u R. Wallfisch, J. Waltza a členov Alban Berg, Smetana, Janáček a Hagen kvartet. V rokoch 1997–2002 bol vedúcim violončelovej skupiny v rôznych mládežníckych orchestroch (Young Artist's Festival Bayreuth, Internationale Junge Orchesterakademie, Idyllwild Summer Arts Festival, USA). Od roku 2001 je členom SKO B. Warchala. V roku 2002 získal na letnej akadémii Praha-Viedeň-Budapešť s Zwiebel Quartet cenu za interpretáciu Šostakovičových kvartet. V roku 2008 absolvoval majstrovský semestrálny kurz v Bazileji u W. Levina (LaSalle Quartet). Bol členom Quasars Ensemble a Ostravskej bandy. Ako sólista sa predstavil s Janáčkovou filharmóniou, SKO B. Warchala a Quasars Ensemble. Hrá tiež na barokovom violončele, príležitostne koncertuje s Musikou aeternou. V rôznych improvizáčnych zoskupeniach spolupracuje s M. Tóthom. Účinkoval na významných pódioch a festivaloch (Lincoln Centre, Carnegie Hall, Parížske konzervatórium, Bachfest Leipzig, Pražská jar, Varšavská jeseň, Ostravské dni novej hudby, Tokio, Los Angeles, Berlín, Lisabon, Moskva, St. Petersburg a d.).

Katarína Kozelková (violončelo) – na violončele hrá od svojich siedmich rokov, kedy začala navštevovať ZUŠ v Spišskej Novej Vsi pod vedením mamy Alžbety Motulkovej. Hre na violončele sa ďalej venovala na bratislavskom Konzervatóriu (K. Filipovič), ktoré ukončila v roku 2009 s titulom „Najlepší absolvent roka“. V roku 2014 úspešne ukončila magisterské štúdium na VŠMU (J. Podhoranský). Vzdelanie si doplnila ročným študijným pobytom na Universität für Musik und darstellende Kunst vo Viedni (S. Kropfisch) a na viacerých majstrovských kurzoch (J. Goritzki, L. Claret, B. Prelipcean, X. Jankovic, Ch. Richter a d.). Od roku 2011 je stálou členkou Orchestra SND, od roku 2017 je violončelistkou SKO B. Warchala. Ako hudobníčka účinkovala v činoherných predstaveniach *Kráľ sa zabáva*, *Aj kone sa strieľajú* (SND) a *Dvaja páni z Verony* (Letné Shakespearovské slávnosti). Spolupracuje s orchestrami Zoe a Sinfonietta Bratislava, s ktorým sa podieľala na nahrávaní filmovej hudby (*Učiteľka*, *Po strništi bos*, *Ulaskawienie* a iné). Má rada rôzne hudobné štýly, pôsobí aj v šansónovom triu Bon Bon.

Tibor Nagy (kontrabas) – absolvoval štúdiá na Konzervatóriu v Žiline, VŠMU v Bratislave a na Hochschule für Musik und darstellende Kunst vo Viedni. Niekoľko rokov bol členom Gustav Mahler Jugendorchester (C. Abbado), zúčastnil sa tiež projektov Mahler Chamber Orchestra (Ph. Herreweghe). Historicky poučenou interpretáciou sa začal zaoberať v 90. rokoch 20. storočia. Spolupracoval so súborom Wiener Akademie, Modern Times 1800, Concerto Köln, Collegium 1704, Musica florea, je dlhoročným členom súboru Solamente naturali. Pôsobí ako hráč kontrabasovej skupiny v Slovenskej filharmónii. Hrá na nástroji Johanna G. Hellmera (Praha, 1786).

15 / 2 / 2020 / KANTÁTY SO SOLAMENTE NATURALI / „BACHA NA BACHA“

Partnerské podujatie.

Solamente naturali – súbor Solamente naturali, ktorého zakladateľom a umeleckým vedúcim je huslista Miloš Valent, vznikol v roku 1995 ako flexibilná kombinácia umelcov rôznych odborností, ktorí sa chceli venovať prezentácii hudby 17. a 18. storočia. Členovia majú úroveň sólových hráčov, radi objavujú neznáme teritória a púšťajú sa do náročných projektov. Špecifickosť súboru vyplýva z ojedinelého prístupu k interpretácii hudby 17. a 18. storočia. Zásadné je používanie dobových nástrojov a hľadanie inšpirácie v dobových dokumentoch. Hlavnou devízou zoskupenia je entuziazmus, tvorivosť a profesionálny prístup jeho členov, sprevádzaný spontánnosťou a prirodzenosťou, ako odhaľuje už názov telesa. Repertoár súboru je bohatý a ponúka aj neznáme a ojedinelé diela slovenskej proveniencie. Dôležitou súčasťou činnosti Solamente naturali je spolupráca s poprednými zahraničnými umelcami (A. Parrott, S. Stubbs, M. Štryncel, O. Kargl, J. Semerádová, Ph. Carrai, Capella Nova Graz, Collegium Marianum), ako aj účasť na domácich a zahraničných prestížnych festivaloch (Bostonský festival starej hudby, Händlove slávnosti v Göttingene, Vantaa Barock Helsinki, Larvik Barokk v Nórsku, Haydnov festival v Esterháze). Solamente naturali sa úspešne odprezentoval vo Francúzsku, Belgicku, Holandsku, Taliansku, Nemecku, Česku a Poľsku i USA. Nahral vyše 20 CD pre ECM, Brilliant Classics, Pavian Records, Palazzetto Bru Zane, či v špeciálne programy v Rakúskom rozhlasu. V roku 2012 súbor obnovil cyklus koncertov BACH – Kantáty so Solamente naturali v Malom a Veľkom evanjelickom kostole v Bratislave, ako aj cyklus Musica poetica da camera v SNG.

tím festivalu / Jozef Lupták / Lea Majerčáková / Ivana Schwarz / Ivica Horáková /

Zuzana Čičelová / Ema Garajová / Andrej Šuba / Adrian Rajter

umelecký riaditeľ / Jozef Lupták

dramaturgia / Jozef Lupták a Andrej Šuba,

ďakujeme za podnetné rady a nápady Adrianovi Rajterovi a Igorovi Karškovi

texty a redakcia bulletinu / Andrej Šuba

jazyková korektúra / Eva Planková, Zuzana Vajduláková

fotografie / Martina Šimkovičová s. 21, 25, 35, 54 / Lenka Rajčanová s. 31 / Kaja Smith s. 44

Tomasz Trzebiatowski s. 51

tlače a odpisy diel J. S. Bacha / zdroj internet

grafický dizajn / Zuzana Čičelová

Hľadáte piano?

mypiano.eu

*my
Piano*



BAC4

konvergen*c*ie

Podujatie sa koná pod záštitou primátora
hlavného mesta SR Bratislavy Matúša VALLA

generálny partner

u. fond
na podporu
umenia

festival z verejných zdrojov podporil
fond na podporu umenia

partneri

ZSE

SLOVENSKÁ
sporiteľňa

BRATISLAVA

*my
Piano*

HOTEL DEVÍN
★★★★

GOETHE
INSTITUT

Základná umelecká škola
Miklós Ruggelitta
1919 - 2019

VELKÝ
KOSTOL

Stefán Papaver

mediálni partneri

rtv:
RADIO A TELEVÍZIA
SLOVAKIA

• RÁDIO DEVÍN

• RÁDIO_FM

hudobný život

REKviz
N

.týždeň

NOVÝ
POPULAR

CITYLIFE.SK
CITYLIFE & VESTIBUL & CITY

in.ba

**MUSIC
PRESS**

OPERA
SLOVAKIA

► **HUDBA.SK**
hudba.sk

9múz
www.9muz.sk

vstupenky

ticketportal
www.ticketportal.sk

konvergen*c*ie.sk