

HUDOBNÝ ŽIVOT 82

Ročník XIV.
21. VI. 1982
2, — Kčs

12

K 100. výročiu narodenia Igora Stravinského

ROMAN BERGER

Stravinskij

Koľkokrát boli spočítané jeho dni a tóny? Slová a idey, noci a predstavy? Koľkokrát boli popísané rytmy a formy, harmónie a farby, tvary a procesy? Koľko bolo výkrikov nadšenia a koľko výkrikov nenávisti? Fanatických výkrikov a uvážených výrokov — tých z odstupe a z nadhľadu? Koľko ortiefov, úvah, analýz, štúdií, komentárov, esejí? Koľko učených kníh? Koľko sympózií a prednášok?

Stravinskij, „Cár Igor“. Legenda. Mýtus. Symbol. Vzor a odstrašujúci príklad. Prorok a žonglér. „Človek budúcnosti“, čo „predbehol epochu“ — alebo reakčník, konzervatíva, zahľadený do minulosti?

Stravinskij, Igor Flodorovič.

Národný a svetoobčan v jednej osobe? Bezcitný kalkulátor, skladateľ-úradník či novodobý pustovník, askét, uzavretý 18 hodín denne vo svojej pracovni? Umelec, či filozof, či vedec? — Veď jeho knižnica obsahovala 10 000 zväzkov a jeho horizonty boli neporovnateľné: bol predseda, ako sa tvrdí, najvzdeldelanejším umelcom XX. storočia...

Stravinskij,

Zosobnený paradox. Chodiaca provokácia.

Nie som expert „přes“ Stravinského.

Keď som napriek tomu prijal ponuku napísať text k jeho jubileu, tak nie preto, že by sa mi žiadalo prestylizovať svojím spôsobom informácie z lexikónov a z monografií, a ani nie preto, že by som pokladal za vhodné či potrebné oboznámiť verejnosť so svojimi pocitmi, dojmami, zážitkami, ktoré vyvolala vo mne Stravinského hudba.

Iba jednu privátnu poznámku si dovoľím — aby sa prípadne nepovedalo, že hovorím o čomsi, čo mi je „ľuk“: keby ma v noci zobudili heslom „Stravinskij“ — myslím, že by som spontánne odpovedal „Meteóri!“ Možno presnejšie: „Tunguzský meteóri!“ Mám taký pocit, že keby sme mohli pozorovať „sféru ducha“, či „kultúro-sféru“ z takého odstupe, ako bolo dané Gagarinovi pozorovať Zem — aj s paralelným posuvom na časovej škále, uvideli by sme explóziu — záblesk. A tá explózia by mala názov „Stravinskij“.

Narazil na epochu. Na tvrdú epochu XX. storočia, hneď na jeho začiatku.

Približujeme sa ku koncu tohto časového intervalu: vlnobitíe dodnes neprestalo!

Aby som sa vrátil k nadhodnenému problému — že prečo sa púšťam „do Stravinského“? Je to v tom — presne v tom dlhodobom „vlnobití“. Je to v tej, dodnes nezodpovedanej otázke: „Čo sa to vlastne stalo?“ Alebo: „Ako to s tým Stravinským vlastne je?“



Vták ohnivák — návrh opony od Marca Chagalla (New York 1945).

Lebo — aby sme čo najstručnejšie načrtli podtext tejto insitnej otázky — je tu na jednej strane veľký počet ľudí, ktorých Stravinského dielo fascinovalo a fascinuje, ktorí sú presvedčení o jeho veľkosti a o oprávnenosti názoru, že ide o jedného z klasikov XX. storočia; na druhej strane je nesporné to, že hudba týchto klasikov so Stravinským vráťane nie je ani trochu pilierom či fundamentom súčasného koncertného života; a do tretice: je tu spomenutá na začiatku rozsiahla literatúra, týkajúca sa súčasnej hudby všeobecne a Stravinského špeciálne, ktorá však zanecháva dojem, že sa ešte stále „chodí okolo horúcej kaše“. Že exegézy sa nedotýkajú, ba často ani nepribližujú k podstate veci. Že dokonca sú niekedy namierené do protismeru. Poviem to „po lo-pate“: ide mi o trufalý pokus k tej podstate sa priblížiť. Aspoň trochu. A ešte jedno: rozmyšľanie je azda jediný spôsob, akým by sme si mali uctiť Veľmajstra. No napriek tomu nejde mi ani v prvom rade o tú pietu. Som presvedčený, že dôležitejšie je čosi iné:

Stravinskij nie je „izolovaný jav“.

Nie — nechcem objavovať Ameriku a pripomínať notoricky známe kontexty jeho vývoja a pôsobnosti. Nie je „izolovaný jav“ v inom zmysle. V tom, ktorý nám sugeruje systémový prístup. Dalo by sa to povedať jed-



noducho asi takto: Ak to nemáme jasné s ním — tak to znamená, že nemáme jasné nič so sebou.

Preto, keď sme sa pred chvíľou pozreli vnútorným zrakom na „explóziu z gagarinovskej perspektívy“, skúsme „mäkko pristáť“ opäť na Zemi. A pre istotu sa spýtajme, kde to vlastne sme. A pre istotu sa spýtajme, že kto vlastne sme. A pre každý prípad sa ešte raz spýtajme, že o čo vlastne ide?

Causa „Stravinskij“?

Skúsme predovšetkým zabudnúť na tzv. „samozrejmosti“: lebo niet väčšej pasce v poznávacích procesoch, ako uveriť, že všetko je „predsa“ samozrejmé!

Causa „Stravinskij“? Presnejšie: Nielen Stravinskij — mýtus a legenda. Druhou stranou mince je Stravinskij — tabu.

Aké sú faktory tohto tabu? Vymenujeme štyri kamene úrazu:

a) ruský folklór (nielen ľudová pieseň) — pre jedných Stravinskij nepreukazoval dostatočne pietu k nemu, pre druhých v jeho „objektívite“ bol znak autorovho odcudzenia od vlastného ducha a viedol k degradácii hudby na Allegro barbaro;

b) klasicizmus — záujem o hudbu minulých epoch bol pre jedných dôkazom autorovho kozmopolitizmu a formalizmu, pre druhých zradou na avantgardnom, anti-meštiackom umení, hrou dezorientovaného žongléra;

c) sakrálna hudba — takmer ťažisko v Majstrovej tvorbe, poukazovala podľa jedných na hĺbku svetónázorového či dokonca morálneho pádu pseudoumelca-emigranta, pre druhých bola iba ďalším symptómom psychopatie. Najväčší odporca Stravinského, známy buržoázny filozof T. W. Adorno, hľadajúci v každom momente objektivitu regres, písal o. i.: „Zrieknutie sa výrazu, ten najviac viditeľný činiteľ depersonalizácie Stravinského, má v schizofrénii klinický korelát v podobe hebefrénie...“;

d) posledným prekvapením, ktoré Stravinskij „nachystal“ svojim kritikom bolo jeho osvojenie si princípov serializmu. Pre jedných už iba prejav senility, pre druhých ešte jeden dôkaz špekulácie, vedúci autora do slepej uličky.

Dohromady hrozná bilancia! Najväčší ruský skladateľ XX. storočia a toto? Taká „hanba v rodine“?

Skúsme teda zabudnúť na chvíľu na „samozrejmosti“. Sú totiž dôvody pre hypotézu, že nezrovnalosti okolo Stravinského (ako aj okolo ostatných protagonistov súčasnej hudby či umenia vôbec) vyplývajú z toho, že sa neberie do úvahy realita... Skúsme sa na chvíľu oslobodiť spod tlaku tradičných názorov a sugescií, ktoré nás ženú notoricky do slepých uličiek a začarovaných kruhov, z ktorých potom utekáme iba cez „núdzové východy“ jazykových konštrukcií a quasi-logickej ekvilibristiky, s barličkami abstrakcií a neoverených axiém. Skúsme sa postaviť na nohy.

Začnime od tézy, že nejde o Stravinského. Ide o stretnutie osoby s dobou: ide o nedeliteľný celok daný reláciou: „Stravinskij: XX. storočie“. Alebo presnejšie „Stravinskij: realita XX. storočia“.

Čo reprezentovala doba? Čo reprezentovala osoba?

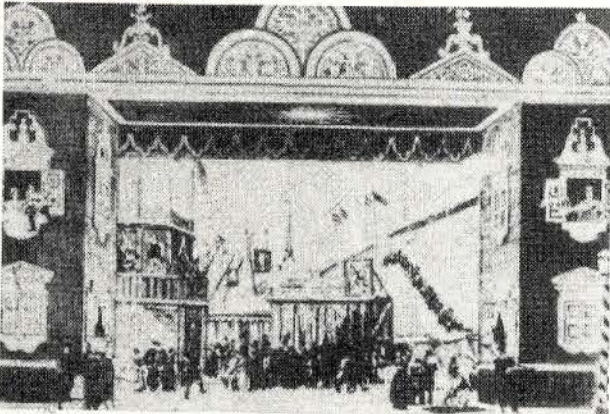
Jedno je nesporné: obraz sveta, predstavy o Realite v jej celistvosti, nie len v rovine sociálnej — tie spred 80 rokov a tie dnešné — sa nedajú ani porovnať. Došlo k hlbokej, kvalitatívnej, revolučnej premene sveta a pohľadu na svet. Revolučné teórie sa stali základňou revolučných premien a revolučnej praxe. Zmeny dosiahli v mnohých oblastiach takú hĺbku, že často nie sme schopní evidovať ani ich najelementárnejšie aspekty. Revolučné teórie zmenili svet tým, že ho v prvom rade pravdivejšie vysvetľovali. Iba v umení nám chýba do-

dnes revolučná teória na úrovni doby. Dodnes nemáme „Kapitál“ pre umenie a kultúru. Vzniká preto dojem, že platí zásada „try and error“. Absolvovali sme totiž pokusy o znásilňovanie faktov v intenciách starých teórií, neskôr pokusy o uplatnenie vyšších stupňov abstrakcie a generalizácie. Po neúspechoch aj v tomto smere môžeme pristúpiť na riziko a vysloviť hypotézu opretú síce iba o intuíciu, ale azda nie a priori nezmyselnú, že totiž nejde o vyšší stupeň abstrakcie, ale o zohľadnenie širších kontextov reality. Ide o preverenie toho, čo sugerujú prírodné vedy — nie preto, že je to azda „moderné“, ale preto, že je dnes nesporné, že prírodné vedy sa stali súčasťou vied o človeku. Ide taktiež o poznatok, siahajúci do filozofie, že človek v perspektíve súčasnej vedy nie je iba subjektom dejín spoločnosti, ale paralelne subjektom dejín Prírody. Že Kosmos — aj ten mikro- aj ten makro- — tvorí objektívny základ ľudskej existencie, a tým aj každej závažnej reflexie tejto existencie. Nie je tu priestor pre bližšie rozvádzanie tejto problematiky vo vzťahu k umeniu všeobecne a k hudbe špeciálne. Musíme sa uspokojiť dnes iba s proklamáciou: väzby — konkrétne, jednoznačne relevantné a súčasne aj netriviálne tu sú!

Čo môžeme povedať telegraficky o zmene obrazu človeka, ktorá je paralelným úkazom revolučných procesov vo vedeckom poznaní XX. storočia? Stalo sa nesporné, že na danej etape Evolúcie termín „homo sapiens“ je skôr vyjadrením „zbožného želania“, než výrazom faktického stavu. Často sme svedkami, ale aj aktérmi dejov, v ktorých adekvátnejším sa javí navrhnutý ironicky „opačný“ názov „homo derons“.

Rozpoštenosť človeka — bytosti, čiastočne riadenej inštinktom a reagujúcej emóciami (čo ju zaraďuje do živočíšnej ríše) a súčasne bytosti vybavenej vedomím v akomsi embrionálnom stave — je nielen dôvodom k lamentom, ale najmä je základom potenciálnej schopnosti psychického vývinu jedinca.

Trasu tejto evolúcie vytvárajú procesy individualizácie, ktorá vyúsťuje spravidla do stavu dezintegrácie; nemožnosť obnovenia rovnováhy vedie jedinca buď k deindividualizácii — alebo ku kladnému, tvorivému prekonaniu autoregulačných problémov, ku krokom na ces-



Scénický návrh k baletu Petruška od Alexandra Benois (Paríž 1911).

te k personalizácii (v zmysle Marxovho rozlíšenia medzi „človekom skutočným“ — takým, aký je, a „človekom pravdivým“ — takým, akým by sa mal stať). Ide o postupné rozširovanie kompetencie vedomia, o osvojovanie si čoraz širších hľadísk. Je to jediná, empiriou tisícročí preverená metóda, ako prekonať štruktúru Ego: je možné ju „rozpustiť“ jedine na ceste k univerzalizmu, na ceste dostupnej iba vedomiu, ktoré chápeme ako zameranú pozornosť. Podľa sovietskeho psychológa Léviho, koncentrované vedomie je ako reflektor. Je potrebné učiť sa tento reflektor ovládať.

V dramatickom zápase s automatizmami Ego, najmä s podpsychickými mechanizmami emócií a s aroganciou rozumu — je súčasný človek ponechaný sám sebe. Bojuje na vlastnú päsť, alebo netušiac, o čo vlastne ide — rezignuje. Rezignuje z autentizmu a zo spontánnosti. Vítazí Ego. V takom prípade namiesto potenciálnej jednoty s Realitou, zabezpečovanej intuíciou a zrkadlom-reflektorom vedomia, vytvára sa vzťah opozície, absolutizuje sa relácia „subjekt: objekt“. Rastie pocit odcudzenia a ním podmienená neistota a úzkosť. Príčiny nerovnováhy sú videné výhradne v exteriéri (vnútri človeka je uzavreté — v obrannej pozícii), preto aj výhradne na adresu exteriéru adresuje egocentrick svoje požiadavky, splnenie ktorých by malo podľa neho obnoviť homeostázu. Vzniká vyslovene nerealistický postoj, ktorého podstatnou zložkou je pocit enormnej závislosti na prostredí. Rastie nepokoj, podráždenosť, netrpezlivosť, agresivita. Všetko akoby vyúsťovalo do jedného sústavného „chcem!“ — adresovaného okoliu. Človek už potom ani netuší, že jeho určením bol stav zakódovaný v štruktúre vedomia, vyjadriteľný lapidárne slovíčkom „byť“.

Byť v harmónii a v jednote. Byť v dynamickej, činnorodej harmónii a v jednote tvorivých interakcií. Hamletovskú otázku formulujú súčasní myslitelia s Marxom vrátane a v zhode s mudrcmi Orientu: „Byť alebo chcieť (požadovať)“, „Byť — alebo mať!“. Orientácia „byť“ a orientácia „mať“ („chcieť“) sú z psychologického

[Pokračovanie na 5. str.]

staccato

PhDr. LADISLAVOVI MOKRÉMU, CSc. pri príležitosti jeho päťdesiatin udelila rada NVB Plaketu mesta Bratislavy za zásluhy o rozvoj hudobného a kultúrneho života mesta. Plaketu jubilantovi odovzdal primátor Bratislavy Ladislav Martinák.

FANFÁROVÝ SÚBOR BRATISLAVSKÉHO KONZERVATÓRIA začal v máji t. r. svoje tradičné veľkové koncerty. Súbor pod vedením prof. J. Beneša interpretuje fanfáry, kasácie a tance starých majstrov. Veľkové koncerty patria ku kultúrnym kuriozitám Bratislavy.

PROGRAM VII. ORAVSKÉHO HUDBNÉHO LETÁ, ktorý pripravili na dni 12. VI. — 3. VII. t. r. ONV odbor kultúry, MsNV Trstená, MsKOS Trstená, Oravská galéria Dolný Kubín a Okresné osvetové stredisko v Dolnom Kubíne. Na Oravskej priehrade, Slanickom ostrove umenia uskutočnia sa štyri koncerty, na ktorých vystúpia Krajský symfonický orchester, huslista Ernest Patkoló a violončelista Richard Vandra, Barnskobystrické dychové kvinteto a Tilevovo kvarteto z Bulharska.

STRETNUTIE HUDBNEJ MLÁDEŽE sa uskutočnilo v dňoch 2.—12. VII. t. r. v Piešťanoch. Náplň stretnutia tvorí muzikovanie mladých v komorných skupinách, prednášky, besedy a návštevy festivalových koncertov. Štúdium bude prebiehať v priestoroch LŠU na Štúrovej ulici v Piešťanoch.

NÁRODNÝ UMELEC VÁCLAV TROJAN sa dožil 75. narodenín. Na Slovensku je známy najmä ako vynikajúci tvorca filmových hudieb a na slovenských konzervatóriách sú vyhľadávané viaceré jeho kompozície.

ZASLŮŽILÁ UMEĽKYŇA VĚRA SOUKUPOVÁ oslávila svoje päťdesiatiny. Túto vynikajúcu českú speváčku poznáme najmä z koncertného pódiu — ako interpretku oratórií a piesne. Známe sú aj jej gramofónové nahrávky, ako aj spolupráca s viacerými slovenskými dirigentmi.



Profesorka bratislavského Konzervatória Gréta Hrdá, ktorá v súčasnosti pôsobí v Tunise, uviedla na tamojšom Konzervatóriu skladby M. Bázlika, L. Burlasa, M. Schneidra-Trnavského, B. Urbanca a O. Flosmana. Súčasne odovzdala predstaviteľom tuniského hudobného života gramofónové platne s nahrávkami diel slovenských skladateľov.

PREDSEDA ZVÄZU ČESKOSLOVENSKÝCH SKLADATEĽOV dr. Zdenko Nováček, CSc., prijal 18. V. v Prahe sovietskú a kubánsku delegáciu, ktoré sa zúčastnili na tohtoročnom festivale Pražská jar. Pri tejto príležitosti si účastníci stretnutia vymenili notové materiály a rokovali o možnostiach prehĺbenia vzájomných kontaktov.

KLUB HUDBNEJ MLÁDEŽE V HUMEŇNOM. Uplýnulo už niekoľko rokov od letných stretnutí Hudobnej mládeže Slovenska, ktoré sa konali v krásnom prostredí renesančného kaštieľa v Humennom. Pobyt a koncertné vystúpenie mladých umelcov, dobrá činnosť KPH predurčovali, aby aj v Humennom vznikol klub, v ktorom by sa grupovala mládež so záujmom o vážnu hudbu. Začiatky boli ťažké, viac-menej živelné a iniciatíva vychádzala od jednotlivcov so záujmom v tejto oblasti cieľavedome a na patričnej úrovni pracovať. „Bez strechy nad hlavou“ to však nešlo. Bolo treba nájsť kultúrno-výchovné a spoločenské zariadenie, ktoré by bolo zriaďovateľom klubu hudobnej mládeže, poskytlo mu všestrannú pomoc a stalo sa jeho gestorom. Dom ČSSP v Humennom v súlade s úpravou MK SSR z 20. 10. 1980 č. MK 7724/80-21 oficiálne zriadil KHM pri Dome ČSSP. Je to jediné zariadenie tohto typu na Slovensku, ktoré je zriaďovateľom KHM. Od začiatku sa vytvárali dobré podmienky pre činnosť klubu. Veľkým pozitívom a prínosom, najmä po stránke organizačnej, boli a sú skúsenosti zaslúžilého pracovníka kultúry, zakladateľa Humenskej hudobnej jari a teraz pracovníka Domu ČSSP J. Levického. Pochopenie sa našlo na školách II. cyklu, v kluboch medzinárodného priateľstva i v radoch pracujúcej mládeže, a tak členstvo v klube začalo byť výberovou záležitosťou. Bolo pripravené všetko, aby klub začal systematicky a cieľavedome pracovať. Vytvoril sa deväťčlenný výbor, ktorému predsedá J. Nemčíková, učiteľka LŠU v Humennom. Klub pri svojom zrode si predšavzal uspokojovať umelecké záujmy mladých v ich voľnom čase, rozvíjať estetické vedomie ako neoddeliteľnú súčasť spoločenského vedomia a harmonicky rozvinutej osobnosti mladého socialistického človeka formou spoluúčasti na príprave a účasti na samotných podujatiach hudobného umenia. Výbor klubu pravidelne dvakrát do mesiaca organizuje pre svojich členov discokonzerty s hovoreným slovom — z tvorby svetovej, českej, slovenskej, ruskej i sovietskej hudby. V plnom rozsahu sa využí-

vajú didaktické prostriedky, ktoré poskytuje Dom ČSSP. V spolupráci so Sekretariátom hudobnej mládeže Slovenska v priestoroch Domu ČSSP zorganizovali večer poézie a hudby — v interpretácii E. Kristínovej a K. Havlíkovej. Pri tejto príležitosti MUDr. Hafner, predseda KPH slávnostne odovzdal členské preukazy členom KHM.

Vystúpenie vokálno-inštrumentálnej skupiny Musica dulcisona s vokálno-inštrumentálnymi skladbami renesancie malo veľký ohlas medzi 220 poslucháčmi vo veľkej sále Domu ČSSP. Pre členov KPH i nečlenov sa realizovala veľmi zaujímavá beseda s doc. I. Paríkom, hudobným skladateľom, predsedom Hudobnej mládeže Slovenska a s M. Ružickovou.

Blázej Marko)
SEMINÁR V HUKVALDOCH. Každoročne poriadané semináre Kruhu mladých muzikológov pri Zväze slovenských skladateľov inšpirovali českých kolegov, členov Aktivu mladých pri SČSKU k podobnému podujatiu. Tohto roku sa uskutočnil 2. seminár mladých českých kritikov a muzikológov v dňoch 28.—30. mája v krásnom prostredí Hukvald — v rodisku Leoša Janáčka.

Zameranie seminára sa odlišuje od nášho predovšetkým širokým záberom muzikologickej problematiky. Úvodom odznela obsažná a pre mladých veľmi poučná prednáška prof. dr. Jaroslava Volka, DrSc. „Metodologické problémy analýzy súčasných skladieb“ v širšom kontexte minulých období. Na tému „Problémy súčasnej hudobnej kritiky“ hovoril dr. Jaroslav Šeda, CSc. Analýzou vlastného kompozičného procesu, spojenou s prehrávkou svojho Husfóvho koncertu sa predstavil mladý český skladateľ Milan Slavický. Pamiatke Leoša Janáčka bola venovaná prednáška „Leoš Janáček a folklór lašského kraja“ dr. Iva Stolaříka, CSc., spojená s exkurziou do Janáčkovho múzea a iných miest, ktoré sa spájajú so skladateľovým pobytom v Hukvaldoch.

Mladí muzikológovia sa predstavili dvoma analýzami víťazných skladieb súťaže mladých skladateľov Generace: S. Bodorová — Musica dedicata [Vlasta Chmelařová] 1981, M. Slavický — Zůstaň s námi, láska [Jan Vičar] 1980 (miesto pôvodne plánovanej skladby La voce soave z r. 1981 od toho istého autora, nakoľko ešte nie je k dispozícii nahrávka). Ostatné príspevky sa dotýkali rôznych problémov súčasnej muzikológie — „K problematike českej zbrovej tvorby pre deti v sedemdesiatych rokoch nášho storočia“ (Alena Burešová), „K problematike prezentácie vážnej hudby v rozhlase“ (Jana Novotná), „Problémy hudobnej kritiky“ (Helena Tarkó). K závažným príspevkom, v ktorých sme cítili nielen znalosť správneho postavenia problému a doterajších výskumov, ale i snahu o vyjadrenie osobného názoru na základe spracovania vlastných výskumov patrili „Dramaturgia hudby (zvuku) u filmov s nekomponovanou hudbou“ (Stanislav Bohadlo), „Exaktné postupy pri analýze interpretáčnych výkonov“ (Oleg Podgorný), „Psychologické základy hudobného vnímania“ (Michal Zenkl) a najmä „Súčasná hudobná knižničníctvo, jeho miesto a význam v hudobnom živote“ (Július Hůlek). Po každom referáte bola živá diskusia. Program seminára doplnili návštevy koncertov (s hodnotením) v Ostrave prebiehajúceho festivalu Janáčkův máj. (Eva Čunderliková)



Od marca t. r. v Slovenskom národnom divadle v Bratislave pedagogicky pôsobia zaslúžilý umelec RSFSR Jaroslav Danilovič Sech a jeho manželka Valentina Gurjevna Bolotová-Sechová. Jaroslav Sech bol prvým, ideálnym predstaviteľom titulnej úlohy Paganiniho na Rachmaninovovu hudbu, úspešne vytvoril aj ďalšie vedúce postavy v baletoch Popoluška, Don Quijote, Petruška, Červený mak, Romeo a Júlia, Koníček hrbáčik, Kamenný kvietok, Asel, Bachčisarajská fontána, Vanina Vanini a i. Valentina Sechová dvadsať rokov účinkovala vo všetkých baletných inscenáciách moskovského Veľkého divadla, v klasických i charakterových úlohách. Bola žiačkou Jelizavety Gerdtovej, v divadle pracovala pod vedením Mariny Semjonovovej. Jaroslav Sech je docentom moskovského GITISu, ako hosťujúci pedagóg v rokoch 1972, 1974, 1975 a 1976 pôsobil v Národnom divadle v Helsinkách, v roku 1977 spolu s manželkou boli pedagógmi v Divadle opery a baletu v Belehrade. (A. P.)

Karel Berman národným umelcom

Veľa zahraničných hostí pravidelne prichádza do Prahy, aby tu okrem iných nesporných hodnôt uvideli aj našťudovanie Mozartovho Dona Giovanniho v pamätnom mieste niekdajšej svetovej premiéry. Predstavenia v Tylovom divadle sa stali jedným z najväčších magnetov pre poslucháčov. Všetci v tejto opere však rovnako obdivujú predstaviteľa Leporella, ktorý s touto úlohou si získal uznanie i v rade zahraničných hosťov. Je ním nedávno menovaný národný umelec Karel Berman, dnes už po roky jeden z hlavných pilierov sólistického súboru opery Národného divadla v Prahe.

Karel Berman, rodák z juhočeského Jindřichovho Hradca [nar. 14. apríla 1919], sa okrem štúdia spevu u prof. Egona Fuchsa na pražskom konzervatóriu vzdelával aj v kompozícii u skladateľa Rudolfa Karla, neskôr absolvoval odbor réžie u Ferdinanda Pujmana. Táto okolnosť mu dnes dovoľuje byť osobnosťou skutočne všestrannou: okrem spevu sa Berman venoval a stále aktívne venuje aj opernej réžii, je úspešným libretistom (výrazný úspech mali Jiráskove opery Medved' a Klúč), je aj vyhláseným pedagógom na pražskej Akadémii múzických umení.

Do národného divadla prišiel roku 1957, keď opernej scény, kde n... ako sólista i ako šéfrežisér. Za takmer tri desaťročia sa v Prahe vypracoval po boku niekdajšej slávnej generácie na protagonistu svojho hlasového odboru, ktorý v dnešných podmienkach takmer bez konkurencie zvládne široký operný repertoár od Vodníka z Dvořákovy Rusalky až po brilantne poňaté postavy zo súčasných oper (Mácha, Krejčí a i.), od mozartovského Leporella až k skvelému Doktorovi z Bergovho Woyzecka, Buddovi z Brittenovho Alberta Herringa, Menozzovi z Prokofievových Zásnub v klástore a i. Bermanova všestrannosť je obdivuhodná nielen širokou repertoárovou zameraním v operných dielach domácej a svetovej (na takmer 3000 vystúpeniach spieval vyše 120 úloh!), ale aj množstvom režijných spoluprác (vyše 60 operných a niekoľko televíznych). Uplatnil sa aj v oblasti skladateľskej (spolu s dvoma orchestrálnymi suitami aj niekoľko scénických hudieb k činohrám), nahráva na gramofónové platne, pre rozhlas i televíziu, účinkuje v zahraničí, významné bolo jeho dlhodobé hosťovanie v berlínskej Komickej opere pod vedením Waltera Felsensteina, skvele sa uplatnil v desiatkach hudobných metropoli európskych i zámorských.

V Bermanových žilách vždy pulzovala neskrotná dramatická krv, vďaka ktorej spevák dosahoval vynikajúce vystúpenie individuálnej

rozdielnosti postáv. V Národnom divadle sa jeho umenie vykrystalizovalo do celkom mimoriadneho tvaru, takže predstavuje v najvlastnejšom a najkrajšom slova zmysle realistického operného herca, dramatického umelca v opere, ktorý je základnou podmienkou súčasného operného divadla. Jeho výkony sú vždy veľmi seriózne, bez akejkoľvek náhodilej improvizácie, nikdy sa neuspokojuje iba so vžitou tradíciou, ale — ako vo svojom neopakovateľnom Beckmesserovi z Majstrov spevákův norimberských — ide často proti nej, bez toho, že by narušil sluhovosť celého diela. Leporello sa dnes na scéne pražského ND spája s menom tohto speváka, ktorý mu vdychol všetky vlastnosti, ktoré táto úloha očakáva a vyžaduje. Je to výkon, ktorý v Bermanovom umelckom živote tvorí jeden z vrcholov — vďaka sugestívnemu a osobitému chápaniu, dokonalému hlasovému prejavu a organickému spojeniu speváckeho a hereckého majstrovstva. Je to Leporello prísne štýlový, spevák brilantný, mozartovsky odľahčený a výsostne životný, je to prejav, ktorý dozrievá mnohoročnými skúsenosťami v mnohých inscenáciách. Nemožno však obísť ani úlohy z oper Richarda Wagnera, v ktorých ako Henrich, Alberich i ako Beckmesser ukázal mimoriadne umenie herecké a spevácke. Bermanov Alberich i Beckmesser sú výsledkom detailnej psychologickéj analýzy a patria medzi vrcholné výkony českého operného javiska za posledné polstoročie, podľa svedectva pamätníkov sú merateľné s nedostihateľným umením Viléma Zítka. Berman je umelec univerzálneho typu, ktorému ovládnutie neobyčajne širokého spektra operných typov, odlišných čias svojho vzniku i proveniencií dovoľuje jeho prítomnosť vo väčšine bežne hraného repertoáru.

Za tri desaťročia práce v Národnom divadle poznalo publikum Karla Bermana v širokej škále postáv a postavičiek, figúrok i titulných náročných úloh — vždy ako umelca neobyčajne svedomitého, neobyčajne ľudského i neobyčajne erudovaného. Bermanova spevácka technika nepozná problémy, speváková znamenitá vokalizácia, frázovanie i deklamácia sú mu spoločne s mnohými inými vlastnosťami zákonom. Je dnes celkom samozrejým [žiaľ, dost výnimočným a ojedinelým] predstaviteľom všetkého toho, čo od skutočného sólistu pražskej prvej opernej scény treba očakávať, ak má byť naše spevácke umenie merateľné s hodnotami, ktorými disponujú mnohé popredné operné scény. Karel Berman tieto hodnoty spĺňa bez zvyšku.

T. G. HEJZLAR

Postaráme sa o nástupcov?

V okresnom časopise istého juhoslovenského mesta bol oznam, že MsNV je nútený zatvoriť jedinú opravovňu obuvi pre nedostatok pracovníkov. A ty, milý občan, choď s opravou do iného mesta, alebo si kúp nové topánky a staršie zahod!

Nie je podobná situácia aj v oblasti opráv hudobných nástrojov? Takmer áno. Som huslista a preto problém okolo sláčikových nástrojov mi je dosť známy. Z roka na rok nám ubúda majstrov husliarov. Prečo? Títo sú polosúkromníci a môžu využiť a zamestnať len svoje deti, čo je nedostatok. V štátnom podniku Luby je zopár majstrov, ktorí však nestacia zásobovať domáci trh a tým menej opravovať sláčikové nástroje. Máme bohaté hudobné školstvo, profesionálne i ľudové súbory, o sólistoch ani nehovorím. Ti všetci potrebujú „údržbárov“ svojich nástrojov, lebo dobrý nástroj je polovica úspechu. Pozrime sa na naše LŠU: žiaci huslisti hrajú často na zlých, neupravených nástrojoch a na takých nástrojoch ťažko presvedčiť, že hudba je krásna.

Kto u nás na Slovensku opravuje sláčikové nástroje? Jediný kvalifikovaný majster, už 76-ročný Karol Nosál v Bratislave. Sám je zavalený prácou, na väčšie opravy treba čakať niekoľko mesiacov. Tu i tam sa nájde opravár, ktorý získal isté opravárske vedomosti

u majstrov, čosi z odbornej literatúry a čosi z vlastnej praxe. Najviac opravárov je z radov cigánskych hudobníkov, ktorí „neraz neodborným zásahom pokazili ne jeden dobrý nástroj“ (tak o nich napísal v HZ dr. M. Kresák). Prečo teda nemáme celkove u nás dost opravárov? Málo ich vyučíte a zle platíte: 1600 korún je dnes malý plat za kvalifikovanú prácu. Vieriť z nich si naši iné, lepšie platené zamestnania.

Pri bohatosti hudobného života u nás treba hľadať a nájsť riešenie na zlepšenie situácie. V Hudobných rozhľadoch pražský majster Špidlen už dvakrát upozornil ministerstvo školstva a kultúry na nevyhnutnosť celoživotného riešenia problému, zatiaľ sa pre nápravu nič neurobilo. O čo sú príznejší v iných krajinách! Napríklad v Poznani uskutočňujú medzinárodné súťaže husliarov, v Zakopanom majú husliarsku školu, kde mladí adepti získavajú maturitu a vyučujú sa remeslu.

V opravovníach iných hudobných nástrojov je situácia takisto zlá. V každom okrese je niekoľko tisíc klavírov. Tieto však nemá kto ladiť a opravovať. Napríklad mestá Komárno, Nové Zámky a Levice nemajú kvalifikovaného ladiča. Bol by teda najvyšší čas konať. Chorobu síce poznáme, len treba nájsť na ňu aj účinný liek.

VOJTECH CIBULA,
uč. LŠU v. v. Nové Zámky

Rozhovor so šéfom opery SND zaslúžilým umelcom Pavlom Baginom

Repertoár opery — ohnisko tvorivého úsilia

Význam repertoáru operného divadla oceni odborník aj laik. Repertoár je najzávažnejší, profilujúci činiteľ, akési ohnisko, v ktorom sa sústreďuje tvorivé nadanie inšcenátorov, kryštalizuje sa ich výpoveď, a v ktorom sa stretáva tvorivý čin javiskového umelca s divákovým záujmom.

Preto rozhovor so šéfom operného divadla o otázkach tvorby repertoáru nemožno viesť iba s pohľadom, upretým na dlhodobé perspektívy či krátkodobé plány súboru. Tvorba repertoáru je viac, než ktorákoľvek iná umelecká činnosť jazdu s pohľadom, ktorý je upretý zväčša do spätého zrkadla, lebo je to prepájanie budúcnosti operného súboru s jeho minulosťou, je to reflexia možnosti, schopnosti a potrieb. Je to azda najosobitejšia forma spoločenskej objednávky voči opernému umelcovi, lebo študované dielo ho vyzýva k sústredenej tvorivej činnosti bez toho, aby mal istotu, že návštevník má o tento výsledok jeho tvorivého procesu vôbec záujem.

Z tejto úvahy vyplýva úvodná otázka rozhovoru so šéfom opery SND zaslúžilým umelcom Pavlom Baginom, ktorá ho nútila skôr k bilancovaniu, než k nártu budúcich plánov.

— Od roku 1972 sme postupne budovali základný repertoár operného súboru SND. Možno konštatovať, že celý systém prípravy sa opiera o seriózne analýzy, dlhodobé skúsenosti vedúcich pracovníkov umeleckého súboru, ako aj o porovnanie s porovnateľnými telesami v zahraničí. Táto „budovateľská“ etapa mala navyše za úlohu opäť získať každodenného návštevníka našich predstavení. Zároveň sme si vytýčili úlohu postupne presadiť náš operný súbor aj na významných zahraničných scénach. Do akej miery sa nám podarilo tieto závery uskutočniť — to prichodí hodnotiť historikom... — V súčasnom období musíme riešiť iné problémy, ktoré spôsobujú, že dramaturgia jednotlivých sezón sa stáva zložitejšou a náročnejšou úlohou, než doposiaľ. Jedným z naliehavých aspektov je aj cieľavedomý rast súboru. Do súboru opery SND nastúpil rad talentovaných mladých sólistov, ktorým musíme umožniť, aby nadobudli javiskové a hlasovo-technické skúsenosti, potrebné pre interpretáciu diel rôznych štýlových období. Rekonštrukcia DPOH nám spôsobuje značné prevádzkové problémy: dnes pôsobia v budove SND tri súbory (opera, balet a činohra SND), čo sa odráža nielen na skladbe dramaturgického plánu, ale sťažuje aj skúšobný proces a núti nás rozvinúť zájazdovú činnosť. Pokúsili sme sa nájsť optimálne východiská; spomínaný pedagogický aspekt sa zatiaľ odrazil na voľbe Beethovenovho Fidelia a Mozartovej opery Così fan tutte, a kultúrno-politicky a ekonomicky efektívnu zájazdovú činnosť sme vytvorili činohernému súboru čas a priestor, aby mohol na našej scéne realizovať závažnejšie umelecké projekty. V celkovej dramaturgickej bilancii pocítujeme isté podližnosti voči opere XX. storočia. V uplynulom období sme popri dielach súčasných slovenských autorov (Cikker, Dibák, Frešo, Suchoň a Urbanec v opere, Novák, Suchoň, Stračina, Vilec a Zeljenka v baletе) uvádzali diela Janáčka, Bartóka, Brittena, Hazona, Gershwinu, Menottiho, R. Straussa a Taktakišviliho. Myslím, že v budúcich sezónach bude musieť operný súbor obrátiť svoju pozornosť — popri súčasne uvádzanej Stravinského opere Osud zhyralca — k dielam S. Prokofieva, A. Berga a R. Henzeho.

— Kultúrna verejnosť chápe ťažkosť operného divadla prijímať hosti a vysielat svojich sólistov na kratšie či dlhšie pohostinské vystúpenia v iných divadlách. Proti tomu nikto nič nemá. Naopak — mnohí by nesúhlasili, keby sa vedenie opery SND takejto praxi vyhýbalo. No málokto sa zmieta s tým, že nevyhnutným sprievodným javom tejto praxe je určitá unifikácia repertoáru: aby si divadlá mohli vymieňať sólistov, musia mať približne rovnaký repertoár, alebo musia mať toľko aspoň jeho veľkú a umelecky podstatnú časť. Nespôsobuje to, že namiesto hľadania a formovania „vlastnej tváre“ sa preberá istý všeobecne akceptovaný dramaturgický model, ktorému sa musí prispôbovať celý súbor, resp. celá kultúra?

— Je isté, že u operných scén, ktoré sú poverené reprezentačnými úlohami, a ktoré sú z tohto titulu bohatšie dotované, než iné operné divadlá, dochádza k určitej unifikácii repertoáru. No nesmieme zabúdať na to, že repertoár sa tu nezjednocuje kvôli cestovateľskej vášni niekoľkých spevákov, ale predovšetkým kvôli masám divákov, ktorí — či už ako objekt kultúrnej politiky, alebo ako daňoví poplatníci, alebo ako oboje dovedna — sa domáhajú toho, aby aj oni videli niektorú z hviezd operného neba, aby počuli niektorý z veľkých hlasov súčasnosti. Pokiaľ by sme tomuto viac či menej nástojčivo vyslovovanému želaniu nevyhľadávali v ústrety, intendant operných divadiel, a napokon aj tvorcovia kultúrnej politiky by ťažko presvedčili radových občanov o nevyhnutnosti investovať také čiastky z celospoločenských prostriedkov, aké si vyžaduje



Snímka: R. Polák

ekonomicky náročná prevádzka operných divadiel. Bolo by však nesprávne chápať takúto repertoárovú politiku ako politiku ústupkov. Veď divák si tu vynucuje také kvosty dejín opery, ktoré v majstrovskej interpretácii neodmietne ani laik, ani odborník... Je zaujímavé, že pri traktovaní tohto problému nás všetkých v podvedomí straší pomyslená rovnica, že to, čo sa páči širokým diváckym vrstvám, nie je dobré, krásne, vkusné, alebo je prinajmenšom podozrivé... Zabúdame na to, že ak sa niekedy v dejinách (a nielen v dejinách) stalo, že súčasníci nepochopili (a odmietli) niečí tvorivý čin, neznamená to, že všetky veľké tvorivé činy sú nepochopiteľné, alebo že všetko, čo je nepochopené je veľké... No napriek tomu, že povinnosti národnej scény nám do istej miery zužujú priestor na experiment, pocítujeme silnú potrebu vytvoriť experimentálnu scénu, na ktorej by sme mohli overovať nové javiskové postupy, formovať novú poetiku javiskového diania, ktorá by sa premietala jednak do repertoáru, jednak do vlastných inšcenačných postupov.

— Štandardizácii repertoáru európskych operných scén sme splatili ďalšiu daň: v niekoľkých — nie nežádúcich prípadoch — upustila opera SND od naštudovania diela v preklade a uviedla ho v pôvodnom jazyku. O výhodách a dôvodoch tohto postupu nepochybujeme, len ostáva tu nezodpovedanou jedna dôležitá otázka: čo robí národnú opernú scénu národnou, keď také závažné umelecké činy, ako je napríklad naštudovanie Borisa Godunova, sa realizujú mimo významový a zvukový priestor vlastného jazyka?

Národnosť opernej scény pramení predovšetkým z toho, aký je podiel pôvodnej opernej tvorby na repertoári daného súboru a akými výrazovými prostriedkami tieto diela stvárajú. Naštudovania v origináli sú motivované pedagogicky — vo vzťahu k interpretovmu hlasu — i štýlovo: melodicko-rytmická štruktúra jednotlivých operných diel sa rodí v úzkej nadväznosti nie na ľudskú reč ako takú, ale v organickej jednote s jazykom toho-ktorého národa. Pri preklade sa toto spojenie nevyhnutne naruší, pretože ani sebalepší preklad nenahradí zvukovo-farebné rozdiely medzi jednotlivými hláskami, ako vyplývajú zo zvukovej podstaty daného jazyka. — Ukázalo sa, že naše publikum je už také vyspelé, že nie je odkázané na to, aby sa všetky diela študovali v prekladoch. Divákovi navyše pomáhame tým, že do bulletinov vkladáme preklady libret.

— Nejde tu o problém adekvátnosti prekladu, ale o transfer daného diela z jednej kultúrnej oblasti do druhej. Hlasová technika slovenského speváka je nevyhnutne poznamenaná zvukovým špecifikom slovenského jazyka. Z toho vyplýva, že dielo nezaznieva v origináli, lebo mimo originálu je vlastná výslovnosť. Nebolo by predse len lepšie uvádzať opery dôsledne v preklade, a neustále kultivovať našu schopnosť re-produkovať, rozumej znovu-vytvoriť dielo v našom kultúrnom prostredí?

— Problém spevnosti nášho jazyka, špecifických výrazových možností, ktoré nášmu spevákovi poskytujú jeho materinská reč, bol vyriešený už zakladateľskými generáciami opery SND. Dôkazom tohto úspešného transferu, prirodzenej výslovnosti, ktorá je v súlade s melosom diela, je aj posledné naštudovanie Verdiho opery Don Carlos, pri ktorom kritika jednoznačne konštatovala schopnosť niektorých sólistov prispôbiť artikuláciu melodickému toku Verdiho hudby.

— Pokiaľ ide o uvádzanie pôvodných slovenských operných diel, zaujíma súčasné vedenie opery SND zdržanlivejší postoj, než pred rokmi. Už dávno neplatí nepísaná zásada, že nové slovenské operné diela zaznejú predovšetkým na scéne opery SND... Prečo sa zriekla opera SND tohto prednostného práva?

— Potešiteľný rast tvorby pôvodných operných diel umožňuje, ak to môžeme tak nazvať, účinnú „deľbu práce“ medzi tri operné súbory na Slovensku. Veď v období, keď sme na našej scéne uviedli deväť operných diel slovenských skladateľov, uviedla opera Štátneho divadla v Košiciach diela Cikkera, Suchoňa, Ferenczyho, Očenáša, Paríka, Holoubka a opera DJGT v Banskej Bystrici opery Andrašovana, Cikkera, Urbanca, Figaša-Bystrého a Meiera. Myslím si, že je celkom v súlade so zásadami kultúrnej politiky, ak sa prvého (ale aj ďalšieho) naštudovania diel ujímajú aj operné súbory mimo hlavného mesta Slovenska. Táto prax má napokon rovnaký význam pre tvorcu a umelecké súbory, ako aj pre návštevníkov operných predstavení... JÁN SZELEPCSENYI

TVORBA

Nad III. sláčikovým kvartetom Jozefa Podprockého

O III. sláčikovom kvartete Jozefa Podprockého vzniklo čosi ako anekdota — istý kritik si po jeho vypočutí povzdychol: „Zasa jedno dobré sláčikové kvarteto. No a čo?“ Možno, že som tú bezradnú otázku za konštatovanie kvality pridal sám. Čítim ju totiž v podtexte. Niečo, čo je len tak normálne „dobré“, vyvoláva bezradnosť. Hladký, technicky zvládnutý a prirodzený tok tejto hudby neposkytuje nábrúsenému peru možnosť brilantného kritického zásahu „do živého“. Jej prosté zvukové rúcho, prehľadná artikulácia myšlienok, opretá navyše o autoritu, vzhľadom na naše domáce pomery dosť abstraktnú (podtitul zníže: Hommage à Bartók) nenahrávajú ani nutkanie k apológii za angažovanosť či experimentálnu odvahu. Počujem, ako mi mnohí našepkávajú: komunikatívnosť. Veď sa to tak dobre počúva. Lenže Podprockého skladba je vo svojej stavbe príliš rafinovaná, vládne premenlivá, vybalansovaná väzbami, aby bola bez zvyšku dešifrovateľná v pohodlnej, „papuchovej“ póze.

A tak musím priznať, že o tejto skladbe sa píše skutočne ťažko, najmä mne, skladateľovi, ktorý je zvyknutý uvažovať o hudbe iných len pre vlastnú potrebu, a nie pre poučenie verejnosti. Skúsím vychádzať práve z tejto neistoty: je dobrý, prirodzený dojem z Podprockého kvarteta výsledkom akademickej, submisívnej technologickej perfekcie, ktorá sa už vopred spoľieha na ustálené percepčné štruktúry, ktorá parazití na bartókovskom podhubí, alebo si ho vybojoval autor sám so sebou? Rád by som v tejto súvislosti spomenul myšlienku Míra Bázlika na adresu dnes u nás skutočne nadužívaného, takmer bezmyšlienkovite frekventovaného pojmu komunikatívnosť. V rámci analýzy a výkladu jednej z Beethovenových sonát vyjadril presvedčenie, že skladateľ nemá a nemôže tvoriť s apriórny zámierom byť pre druhých zrozumiteľným, ale sám sa musí snažiť čomusi porozumieť. Ak sa mu to darí, ak sa blíži k pravde, ktorá presahuje jeho momentálny obzor, vzniká ako prirodzený dôsledok zrozumiteľnosť. Často, pravda, iba potenciálna — priznajme si, že väčšina ľudí nemieni za porozumením prekračovať hranice svojej súkromnej záhradky, svojej ohraničenej a neraz zmrazenej skúsenosti.

Nemá, myslím, význam, aby som sa v texte pre časopis pustil do podrobnej štruktúrálnej analýzy. Som však presvedčený, že každému, kto sa na ňu v budúcnosti odhodlá, poskytnem zážitok jednoduchý a logickej usporiadanosti už v rovine tónovej organizácie. Podprocký vychádza z tematicky artikulovanej dvanásttónovej série (c-es-cis-a-gis-b-e-f-d-g-h-fis). Vnútorne ju člení na menšie celky (zväčša trojtónové) a pomocou rotácií, ostínatí, opakovaných, rytmizovaných tónov a pod. ťaží z nej aj funkčne-harmonické dôsledky. Rozdielnou intervalovú morfológiu prvej a druhej polovice, tritónový intervalový vzťah medzi nimi i medzi prvým a posledným tónom celej série využíva v rámci systému bartókovskej rozšírenej tonality na plynulú harmonickú evolúciu i na prísnu organizáciu „tónálneho plánu“ celkovej formy. Chápe teda rad ako k jednému bodu centralizovaný systém alebo ako sled čiastkových centralizácií. V stavbe vertikál a v rytmickom pulze (menej už vo formovom pulze) tiež uplatňuje bartókovskú technológiu [zlatý rez, Fibonacciho číselný rad, vertikálne i horizontálne inverzie, a pod.].

Stavba prvej myšlienkovitej plochy [Presto] je takmer ortodoxne vybudovaná podľa „vzoru“. Prekvapujúci je však ďalší vývoj. Rubátovo uvoľnený recitatív (moderato) opúšťa prísnu schému a veľmi fantazijne narába s buňkami série. Toto slobodné gesto, ktoré do všetkých zložiek procesu vnáša dramaticko, je však uzemnené a vybalansované v makrosúvislostiach. V priebehu skladby je vždy akoby signalizátorom ťažiskových procesov, gestom, ktoré rozpúta najpodstatnejšie materiálové evolúcie. V expozičnej časti skladby uvádza fugátové Largo, v jeho závere psychologicky pripravuje ústrednú plochu — Allegretto. V zrkadlovito riešenej reprízovej časti neznamená len mechanické priznanie identity, ale tvorí zdvih k záverečnému Prestu, ktoré bohato rozmatáva zárodočné „klbko“ svojej expozičnej existencie do pregnantnej plochy, vypointovanej za pomoci ďalšieho materiálu z expozičie (téma fugáta, atď.). Aby som sa proti svojmu prešvartzu nezamotal do detailov, musím opäť naskočiť na všeobecnejšiu „stopu“. Prekvapivé Moderato je v stavbe originálnej sonátvej formy povýšené na architektonický svorník. Svedčí to o rozvahe, nie o opatrnosti, pretože formová funkcia toho, čo vstupuje ako nečakané, sa zrodila z analýzy prvotného spontánneho gesta, nemohla mu predchádzať.

Zaoberám sa touto prvou súvislosťou, centrálnym kontrastom skladby, lebo je typický pre Podprockého myslenie. Pedantnosť a odvaha sa snúbia do plodonosného celku. Jediným zdanlivým vybočením z konzekvencií daných expozičiou prvých dvoch plôch je citácia témy z Bartókovej VI. kvarteta v úvode reprízy, simultánne i v horizontálnej súvislosti s vlastným Podprockého materiálom. Ale i tu nachádza autor styčné body a bartókovský citát sa rozpustí v jeho hudbe ako cukor v káve.

Najväčšiu radosť však má Podprocký predsa len z hľadania súvislosti, nie z prekvapovania. Tým nechcem povedať, že niektoré konštelácie neprekvapujú; je to ale prekvapenie, pri ktorom nenabíha „husia koža“ na chrbte, ktoré skôr spôsobuje príjemné iskrenie v oblasti intelektu, lebo je väčšinou prosté a hravé, ťažiacie zo spontánne objavenej asociácie či vlastnosti materiálu. Plynulé prechody do malej aleatoriky v rámci jednotlivých hlasov. Priradovanie kontrastných štruktúr pri budovaní jednej melodickéj línie. Spojenie Bartókovej témy s reprízou vlastnej úvodnej témy-radu a jej rozvinutie na báze vlastných radových konzekvencií. Riešenie záveru narušaním harmónie (prázdne struny, glissandá) a jej následným vypointovaním vo fľažetových akordoch a záverečnej floskuli, obsahujúcej všetky tóny radu v superpozícii jeho trojtónových buniek a vyúsťujúcej do centra „c“. A mnoho iného. Čo je sympatické — väčšina takýchto momentov je sluchovo dostupná, sledovateľná, apertne pôsobivá. V nich je hlavné čaro Podprockého hudby — inak striedmej, neraz až profesorsky prísnej a pedantnej (riešenie fugát, presná modálna centralizácia v súlade s formou, dokonca v rámci tradičnej kadencie T-S-D, využívanie substitučných možností v rámci osového systému, presné globálne organizovanie tempových hodnôt a vzťahov, atď.). Pružnosť myslenia v mikrokľime skladby dáva jej však prirodzený, životný ráz, samozrejmosť bez suchosti, prekvapivosť bez šokovania a kľčovitosti.

Kto si o Podprockom vyslovil prívlastok — „skromný“. Rozhodne to neznamená „provinciálny“, hoci tento skladateľ žije a tvorí v Košiciach; takisto to neznamená „eklektický“, bez nároku na osobitosť, hoci toto jeho kvarteto, najmä v technológii mikroštruktúr, žije z bartókovských inšpirácií; už vôbec to neznamená „zjednodušujúci“, lebo Podprockého priezračnosť nie je infantilná, ale ťaží síce z prostých, ale dôsledných operácií rozumu. A tak mi vychádza, že je skromný tým jediným pravdivým spôsobom — je poučený, ale ešte stále aj učenív; mená vzorov vo svojom krstnom liste nevyužíva na podopieranie vlastnej autority, hoci ju zvyšuje za ich pomoci; je sám sebou, ale považuje to za otvorenú vec... Možno práve preto sa od kvarteta ku kvartetu zlepšuje. Ak by som si mal zaprotokovať, myslím si, že ďalší kvalitatívny posun u neho nastane, ak dokáže predsa len väčšmi vystaviť svoj usporiadaný vesmír úderom zvónka (či zvnútra?) a v tej mnou spomínanej symbióze pedantnosti a odvahy predsa len podčiarknuť to druhé. JURAJ HATRÍK

SLOVENSKÁ FILHARMÓNIA

(6. a 7. V. 1982)

Špecifikom dramaturgie vystúpenia **Slovenského komorného orchestra** bola spolupráca s dvoma sólistami — maďarským flautistom **Béloom Drahosom** (laureát MTMI '79) a západonemeckým klaviristom **Rolandom Kellerom** (laureát MTMI '76). „Skalni“ návštevníci koncertov mohli vystúpenie hostí konfrontovať s ich sólistickými výkonmi v rámci Tribúny, recenzent zasa pokúsil sa postrehnúť, ako sa za tých niekoľko rokov interpreti vyvinuli a akým smerom sa uberajú dnes.

Príznačnou dominantou Drahosovho umeleckého prejavu je podčiarkovanie prirodzeného, muzikantsky tvorivého temperamentu. Túto črtu sme vyzdvihli už aj pred rokmi a zhodne konštatujeme, že v jeho hre opäť prevláda. Drahos nie je typom, ktorý odporne pracuje na detailoch, na vyzdvíhovaní zvukovo-farebných odtieňov. Spekulatívnosť a s ňou spojená strohosť sú mu vzdialené. Jeho výkon vyžaruje intenzívnu hudobnosť, inklinuje k celku, k muzikantskému globálu. Radosť z prirodzeného, uvoľneného muzicovania výdatne zúžitkoval v **Bachovej** populárnej **2. suite h mol (BWV 1067)**. Okrem príjemne zafarbeného tónu upútal tu osobitne vysoko zaangažovaným výkonom a znamenitým spoluprácou so sprevádzajúcim **B. Warchalomom**. V **Balade pre flautu, sláčikový orchester a klavír (A. Cattarino)** od **Franka Martina** mohol takisto exploatovať bohaté zázemie svojej tvorivej fantázie, arzenál dynamickej palety a predovšetkým účinne a presvedčivo muzicovať.

V porovnaní s Drahosom Roland Keller mal možnosť dokumentovať svoj umelecký rast zúženú, predstavil sa iba ako sólista jediného **Koncertu d mol pre klavír a orchester** od **J. S. Bacha (BWV 1052)**. Jeho prístup ku klavírnej verzii známeho koncertu vychádzal z možnosti kladivkového nástroja. Bol zvukovo sýty, zohľadňoval aj terasovitú dynamiku, pokiaľ to však prirodzený spád hudby vyžadoval, nevyhýbal sa v dynamickej forme ani crescendo a diminuendám. Hral čisto, zohľadňoval prepleťanie sa polyfónie, živo, tvorivo, uvoľnene. Vyváženosť muzikantskej disciplíny a tvorivého zaujatia sme privítali najmä v meditativnom **Adagiu**, ktoré spievalo, vyžarovalo citový ponor, ale sputnané prísnu disciplínou neprekračovalo hranice štýlovosti. Prívrženci zvukovo intímnejšieho prepisu čembala na klavír mohli Kellerovi vyčítať príliš zvukový nános. Jeho dynamickejšia paleta bola široká, ale pružný tón — výsledok ideálneho uvoľneného hracieho aparátu — i pri zväčšenej sýtosti, disciplinovaná fantázia a priehľadnosť faktúry plne a zaslúžene zvíťazili u obecnstva.

Prvá polovica koncertu SKO patrila barokovým majstrom, okrem spomínaných Bachových diel odznela aj **Suita pre sláčikový orchester** od **Benedetta Marcella**. SKO v nej demonštroval vysoký muzikantsko-technický štandard, precízne modelovanie dynamickej hladiny, istotu súhry a istotu intonácie. V druhej polovici koncertu po Martinovej skladbe na záver odznela **Serenáda pre sláčikový orchester Es dur, op. 18** od **Josefa Suka**. Pri jej interpretácii sa všetky vyššie spomínané parametre hry warchalovcov spájali navyše s intenzívnou romantickou emocionálnosťou. Vo výraze sme však zaznamenali u telesa aj nové meditativné polohy a istý ústup od podčiarkovávania patetickosti výrazu. Tieto nové, u warchalovcov doteraz menej preferované črty treba vyzdvihnúť a pochváliť. Aj celkový zvuk (s výnimkou príbojnejšieho finále) začína mať novú kvalitu — vláčnosť, intimitu, istý druh zasnenia, obohacuje sa o náladové okružky, ktoré doteraz nepatrili k najsilnejším devízam hry SKO.

(13. a 14. V. 1982)

Meno **Libora Peška** stalo sa príznačným magnetom pre poslucháča, zárukou vysokej kvality interpretácie, intenzívnym zážitkom aj pre odborníka. A práve tieto epiteta inšpirovali nás pokúsiť sa nájsť ich podstatu. Vidíme ju v Peškovom talente, v tom neomylnom inštinkte, ktorý stojí v pozadí jeho vytrénovaného hudobného vkusu, v intenzívnom muzikantskom citení, ktoré však nie je prostriedkom na ventilovanie bohatého emocionálneho zázemia, či hudobného temperamentu, ale výsledkom dôkladného zvaženia každého tvorivého postupu, predovšetkým v dominujúcej schopnosti zapojiť jednotlivé detaily, interpretačné parametre do skvelej, neopakovateľnej umeleckej syntézy. Pešek dokáže vychutnávať krásu detailu, vie ako a prečo ho má vyzdvihnúť, no predovšetkým dokáže miniatúru využiť a zapojiť do muzikantského globálu.

Krásu motívov, tajomnú atmosféru napnutého očakávania i výbuch dramaticky vyhrotenej vášnivosti v úvodnej predohre k opere **Sicilské nešpory** od **Giuseppe Verdiho** podčiarkol Pešek bez zvyšku. Do rozsahom nevelkej plochy dokázal vtisnúť množstvo výrazu, zdrznutia napätia, ale i uvoľňovania zvukového prívalu.

Koncepciu záverečnej **Beethovenovej VII. symfónie A dur, op. 92** budoval dirigent síce prostredníctvom totožných tehličiek, ale na širšie koncipovanej hudobnej ploche, vo veľkolepých, priam monumentálne klenutých stavebných oblúkoch. Pravda, iný autor, nevyhnutnosť rozsiahlejšie rozvíjať hudobný tok vyžadovali veľkorysejšie metódy prístupu, odlišnú koncepciu. Pešek Beethoven bol sústavne napnutý, v mnohých úsekoch tempovo zdržanlivejší, ale v prípade tretej časti (Presto) tým, že bol zvukovo odľahčenejší, mohol byť i tempovo rýchlejší, ráznejší, elegantnejší, a práve preto strhujúci. V II. časti (Allegretto) v snahe dosiahnuť kontrasty využíval zas dirigent bohaté spektrum dynamickej odtienkov. V prípade Beethovenovej Siedmej sme sa presvedčili, že Pešek i vo veľmi populárnom a frekventovanom diele dokáže objaviť nové polohy, byť originálnym, no súčasne štýlovým a presvedčivým. Aj keď **orchester Slovenskej filharmónie** pod Peškovou taktovkou nehral technicky priam ideálne, najjednoduchšie, dominovala intenzita umeleckej výpovede — a táto drobnejšie nepresnosti v súhre odsúvala na perifériu poslucháčovej pozornosti.

Pešek vstúpil do histórie slovenskej hudby aj ako inšpirátor nových diel najmä v radoch svojich skladateľských vrstovníkov. Na podnet prvého slovenského orchestrálneho telesa, jeho dirigenta **L. Peška** i sólistu-klaviristu **Petra Toperczera** vznikol roku 1981 **II. klavírný koncert Ilju Zeljenku**. Prvé predvedenie tohto diela odznelo v interpretácii vyššie spomínaných inšpirátorov.

Pre Zeljenkov skladateľský rukopis je príznačný cit pre proporcie. Na asi 20-minútovú plochu rozvinul skladateľ sled po sebe logicky nadväzujúcich, medzi sebou kontrastujúcich a nadväzujúcich na dopĺňajúcich náladových úsekoch. Zeljenka výdatne exponuje nástrojovú virtuozitu, nie však samoúčelne, zameranú na efekt, ale zdvz — možno povedať bez výnimky — v službe zamýšľaného výrazu. Prevládajúcim náladovotvorným princípom je drsná zemitosť a s ňou spojená istá úspornosť, ktorú vyznažovala kantilénna i meditativné polohy. Dielo upúta poslucháčovu pozornosť prirodzenou výpoveďou, variabilitou nálad, neprípadá mu ako náhodný kaleidoskop, zostavený zo zaujímavých izolovaných plôšok, ale ako cieľavedomý, súvislý prúd intenzívnej umeleckej výpovede. Kvality skladby, svedomitá príprava interpretov sa spolupodieľali na zaslúženom diváckom úspechu. Zeljenkov II. koncert pre klavír a orchester je významným vkladom do fondu slovenskej koncertantnej literatúry. **VLADIMÍR ČÍŽIK**



Frollo (Zoltán Nagy) a Esmeralda (Eva Šenkyříková).

Snímka: J. Vavro

Zvonár z Notre Dame v SND

Maurice Jarre: Zvonár z Notre Dame. Choreografia, réžia a úprava libreta: Karol Tóth. Scéna: Pavol M. Gábor. Kostýmy: Ludmila Purkyňová. Dirigent: Adolf Vykydal. Spoluúčinkuje zbor opery SND a externý zbor pod vedením Ladislava Holáka. Celostátna premiéra 16. a 17. apríla 1982.

Román Victora Huga Chrámy Matky Božej v Paríži poslážil ako námet pre pohybové spracovanie, ktoré v rôznych verzách existuje na scéne podnes. Malá prechádzka históriou: 1839 — choreografia A. Monticioniho, milánska Scala; 1844 — pod názvom Esmeralda na hudbu C. Pugniho v choreografii J. Perrota, Londýn (táto verzia sa stala jednou z najobľúbenejších a prešla viacerými redakciami; končila sa happy-ándom); 1886 — v choreografii M. Petipu nová redakcia Perrota s použitím hudobných dodatkov R. Driga, Petrohrad [k tejto sa viaže dnes obľúbené pas de deux]; 1902 — pod názvom Gudulína dcéra spracoval románový predlohu choreograf A. Gorski na hudbu A. Simona; 1950 — v choreografii V. Burmejstra s použitím hudobnej partitúry Pugni — Glier — Vasilenko verzia Esmeraldy s tragickým záverom, uvedená v Moskve; 1965 — nová verzia, ktorá je autorským dielom choreografa, režiséra a tanečníka, poprednej osobnosti francúzskeho baletu R. Petita a hudobného skladateľa M. Jarra, autora scénickej a filmovej hudby, Opera Paríž, pod názvom Notre Dame de Paris. Choreograf kladie hlavný dôraz na postavu Quasimoda na pozadí tragických súvislostí historického obrazu. Výpočet sa, pravda, týmito redakciami nekončí. Existuje ich viac či menej podobných pôvodnej verzii — Esmeralda v rôznych dramaturgicko-režijných variantoch. Exkluzívnou Hugovho románu lákala i láka choreografu k individuálnemu spracovaniu pri použití niektorých z hudobných partitúr.

Bratislavská inscenácia si berie za východisko hudobnú partitúru M. Jarra, čiže — s prísľušnou úpravou libreta — nadväzuje na poslednú verziu románu v baletnom svete. Ak porovnávame Perrotovu — Petituovu verziu, zisťujeme rozdiel v celkovom vyznievaní diela, v tvarovaní figúr a v ich dramatickom a dramaturgickom formovaní. Perrotov príbeh sa skončí šťastne, Petito tragicky (podobne aj Burmejstrov), Perrot formuje príbeh romanticky na báze vzťahov Esmeralda — Gringoire — Quasimoda so smrťou a potrestaním Frollo, Petit vynecháva subtilnú postavu poéty Gringoira a sústreďuje sa na postavu zvonára Quasimoda, pričom rešpektuje myšlienkový efekt a tragické súvislosti románu o

pregnantnejšie. Choreografická partitúra, i keď remeselná náročná, nie je vždy jednotná a architektúra zborových scén je priveľmi zjednodušená. Práve v predchádzajúcich riadkoch spomínaná priorita titulných postáv bola najzaujímavejšia po stránke interpretačnej, i keď Frollov part je štýlovo nehomogénny a niekedy aj vzťahovo zjednodušený. Peter Dúbravík v postave Quasimoda dal svoje schopnosti a architektonické charakteristiky plne do služieb postavy — vnútorne i navonok; scéna medzi zvonami, dueto s Esmeraldou, celková pohybová mnohotvárnosť. Alternujúci Libor Vaculík je technický a bravúrný, napriek jeho hereckému talentu unikla mu tentoraz významová rovina postavy. Frollo Zoltána Nagya je istý, hľadajúci svoju pravdu. Esmeralda Gabriely Zahradníckovej preferuje remeselnú stránku interpretácie. Kreácia Evy Šenkyříckovej je krehkejšia, ženskejšia, ale už s obligátnymi technickými vrtochmi. Phoeba stvárnil Juri P. Plavník a Marián Barna.

Možno sa zdá, že ide o nie najideálnejšiu inscenáciu. Konkrétne to platí na komunikáciu s autorom, na diskusiu ku koncepcii a jej naplnení. Ako celok sa však premiérová inscenácia javí svojou monumentálnou podobou vďačnou pre divácku obec i divadlo ako také. **E. T. BARTKO**

S Karolom Tóthom

O hľadaní novej cesty

Zišli sme sa nahrať malý rozhovor pre Rozhlasové noviny. Bolo to deň pred premiérou baletu Mauricea Jarra „Zvonár z Notre Dame“. Umelecký šéf baletu SND, choreograf, režisér a upravovateľ libreta Karol Tóth je vynikajúcim partnerom na rozhovor, a tak sa magnetofónová páska zaplnila do poslednej minúty. Zachytila nielen jeho predpremiérové vyznanie, ale aj jeho názory na klasický balet, na možnosti nových pohybových výrazov...

Historický román Viktora Huga nachádzal a nachádza nové rozmery na filmovom plátne, na scénach, televíznych obrazovkách. Všetci, ktorí po ňom siahli, snažili sa pretlmočiť toto dielo do svojej, sebe vlastnej podoby. Tak isto aj francúzsky skladateľ Maurice Jarre skomponoval na námet tohto skutočne grandiózneho diela balet, ktorý je veľmi osobitý, zaujímavý a umožňuje tvorcom, aby mohli dostatočne rozvíjať svoju fantáziu. Núka sa celkom prozaická otázka — aké balety inscenujete radšej, súčasné alebo klasické?

— Dať odpoveď na takúto otázku je veľmi ťažké. Napriek tomu sa pokúsím na ňu odpoveď.

vedieť. Vysoko si vážim klasický odkaz. Sám som odchovancom tohto divadla ako tanečník, neskôr som absolvoval moskovský GITIS, kde ma viedli v prvom rade ku klasickým inscenáciám. Po návrate zo štúdiá som sa často zaoberal klasickým baletom. Neskôr som však začal pociťovať potrebu vlastného prístupu, vlastného vyjadrovania sa, a to nie iba po stránke obsahovej, ale aj čo do formy. Rozhodol som sa teda ísť vlastnou cestou v hľadaní pohybových, výrazových škál. A tak sa už v 60. rokoch zrodili inscenácie, v ktorých som začal hľadať vlastný prístup a svojský výklad. Túto cestu som už neopustil. Drží ma podnes a myslím si, že je správna. Keď sa mi dostala do rúk partitúra Mauricea Jarra, mal som pocit, že je to to, po čom túžim. Pretože ide o symfonický tvorbu, nie o ilustráciu, ale o prekomponovaný dej, ktorý v rapsodickej forme, v nástrojovom kontraste, v kontraste emócií dáva možnosť hľadania. Dáva možnosť obísť stereotyp, jednoducho, človek sa musí namáhať a doslovne s potom v tvári nájsť to, čo je adekvátne tejto hudbe. Myslím si, že samotná hudba je stvorená vynikajúcim spôsobom, je emotívna, skladateľ sa vie veľmi silne umelecky realizovať aj na malých plochách.

Pre choreografa musí byť zaujímavejšie inscenovať balet súčasný, než klasický. Nie že by pri klasických baletoch tvorca zapadol do akéhosi „kliše“, to

stredoveku v širšej súvislosti. Petit určuje tragédiu lásky a túžbu postavami Frollo — Esmeralda — Quasimodo.

Neobyčajne dramaticky a dramaturgicky zaujímavý podklad vytváral hutný fundus pre celú škálu možného akceptovania diela, jeho umeleckého spracovania. Čo teda priniesla bratislavská inscenácia? Dramaturgicko-režijná stránka baletu chýba jednoznačná dramatická sila a významovosť. Prečo? Ak citujem z doslovu k u nás vydanému románu, že kresba Esmeraldy psychologicky zaostáva za podobou výtvarnou — v Hugovom románe faktor vedomý, tak aplikujúc to — v podobnom význame zaostáva táto postava režijne i funkčne za programovanou Esmeraldou. Figúra Phoeba, banálna v románe, je tu ešte banálnejšia, naivne ornamentovaná tavernou, jej atmosférou a charakterom. Týmto sa baletná inscenácia zužuje na kresbu Frollo a Quasimoda a vlastne sa rozpadáva na dva minipríbehy. Každý z postáv patrí jedno dejstvo. Frollovi prvé a Quasimodovi druhé — dramaturgicky zaujímavejšie a dramaticky

sa neodvažujem tvrdiť. Každý choreograf je viazaný tradíciou, akosi nerád porušuje rami dané pohybové postupy. Pri baletoch súčasných môže ísť vlastnou, nikým neovplyvnenou cestou.

— Trošku by som si s vami zapolemizoval. Som presvedčený, že našou povinnosťou je chrániť si klasický odkaz, pretože ide o geniálne vytvorenie pohybového súzvuku s hudbou. Tieto balety zostávajú tak, ako zostávajú najväčšie výtvarné iné druhy umenia. To je totiž náš „fundament“, my ho nechceme opustiť, musíme sa držať techniky klasického tanca. No na druhej strane, naša generácia sa usiluje — a myslím si, že plným právom — o hľadanie nového, pretože chceme, aby sa z našej doby zachovalo čosi veľkého, aby aj o nás mohli budúce generácie hovoriť to, čo my dnes hovoríme o majstroch, od ktorých sme sa učili.

Myslím si, že každý tvorca, ktorý dostal možnosť inscenovať novú vec, si musí naplno uvedomovať, že jeho tvorba je podrobená kritike. Ako sa to podarilo mne, to preverí čas. Jarreho balet poskytuje nesmiernu množstvo nápadov, dáva veľký, bohatý priestor pre hľadanie novej dramaturgie, pre hľadanie novej pohybovej výrazovej plastiky a samotný obsah je skutočne taký atraktívny, že každý z tvorivých umelcov v mojej oblasti ochotne siahne kedykoľvek po tomto titule s cieľom realizovať ho.

OLGA ODZGANOVA

Stravinskij

(Pokračovanie z 1. str.)

hľadiska určujúce vo všetkých aspektoch jestvovania. Tvoria zrejme základ dvoch typov potrieb a motivácií, dvoch typov percepčných kategórií, dvoch typov hodnotových škál, dvoch typov mentálnych procesov.

Musíme predpokladať na jednej strane dominantnú orientáciu na poznanie Kozmu, ktorého som súčasťou, a na druhej strane dominantnú orientáciu zameranú na adaptáciu a exploataciu konečného prostredia. Musíme predpokladať smerovanie k pravde, alebo k utilitarizmu, k tvorbe, alebo ku konzumu. K prieskumu, alebo k istote. Čo je nezanedbateľné: ide jasne o korelát kozmickej polarizácie, ktorú vyjadřila antika v pojmoch Kozmos a Chaos, devätnáste storočie v termodynamickej opozícii „negentropia: entropia“, a naša doba, opäť v súlade s hlbokou tradíciou a súčasne na vedeckej báze, v polaritách „evolúcia: involúcia“, „informácia: redundancia“, „život: smrť“. Táto dialektika sa javí fundamentálna, tak v ontológii ako v kozmológii, tak vo fyzike ako v biológii a psychológii — a je mimo akúkoľvek pochybnosť, že tvorí objektívne daný základ nového pohľadu aj na kultúru a umenie.

Za predpokladu, že vedomie je najvyššou formou Bytia — jeho dominantná pozícia v živote jednotlivca, ale aj spoločnosti by mala byť normou. Život a Kozmos, tvorba a poznanie by mali byť orientačnými bodmi špecificky ľudskej existencie. A tak tomu bolo — a azda aj dodnes je — v prípade autentického tvorby, ktorá sa v umení manifestuje ako tzv. „veľké umenie“, to znamená, umenie orientované na pravdu.

No napriek tomu kultúra XX. storočia vcelku stráca svoj pôvodný charakter. A to napriek mimoriadne intenzívnej pôsobnosti veľkých osobností, medzi ktoré Stravinskij patril. Kultúra — senzu stricito ako systém aktivít zameraných na kultiváciu človeka, presnejšie na kultiváciu „prírody v človeku“ — to znamená na transformáciu štruktúry Ego na psychickú štruktúru s dominantnou vedomia — je v podmienkach kapitalistickej spoločnosti redukovaná na pseudokultúru, stotožňovanú so súborom diel-predmetov a príslušných inštitúcií. A na pasívnu konzumáciu. Kultúra-živý proces bola v XX. storočí spredmetnená. Taký stav kultúry blokuje informáciu o aktuálnom stave poznania, o aktuálnom obraze sveta. Čo je ešte horšie, znemožňuje genézu etosu (Rubinstein). Rastie vnútorný nepokoj človeka a úmerne tomu stupujú sa ad absurdum požiadavky, nazývané veľkorysú „potrebami“. V tejto perspektíve — z hľadiska egocentrických osobností — nedošlo v našom storočí k žiadnej podstatnej zmene, k žiadnej revolúcii, okrem tých, čo bezprostredne transformovali spôsob života spoločnosti a tým aj jedincov. Lebo z pozície človeka, ktorého psychická evolúcia je zablokovaná, je „zaseknutý“ aj obraz Reality. V tejto perspektíve statický, substantiálny, lineárne-deterministický, mechanistický, nerelativistický obraz reality z „anno dazumal“ ostáva v zásade v platnosti. Vývin sa eviduje iba v oblasti techniky, produkcie tovarov a konzumu.

Oblohu vesmíru, ktorý otvára svoje netušené horizonty a priepasti, zakryl smog. Aj naše vedomie — živé zrkadlo — živý radar — živé svetlo, zameriavané spontánne cez tisícročia ku hviezdám zakryl „vnútorný smog“ egocentrizmu a alienácie. Nevšimli sme si ani, ako nás obklopoil nový horizont našej existencie: úzky, finitný, statický. Horizont „modernej doby“ a „moderného človeka“. V jeho komfortnom átriu rastú bledé kvety modernej mytológie.

Vznikla priepasť medzi veľkým umením našej epochy, vyjadřujúcim ako vždy túžbu po poznani a „po hviezdach“, umením orientovaným na podstatu Bytia a na pravdu — a „moderným človekom“. Nenegujeme: existuje aj „moderné umenie“. Je to to umenie, ktoré produkuje „moderný človek“, človek nejakou donútenou triednou spoločnosťou „strčiť hlavu do piesku“, je hnany v dôsledku rozporu so svojím ontologickým určením hľadať a konštruovať priestriedky na utíšenie svojho nepokoja a dezorientácie. Produkuje a akceptuje quasi-umenie, evokujúce ilúzie. Ilúziu stability, bezkonfliktnosti, homogenosti. Umenie, ktorého kód má v pamäti, ktoré umožňuje stotožnenie so vzormi uloženými v pamäti (čo sa kvalifikuje bežne ako „zrozumiteľnosť“) a ktoré necháva na pokoji umŕtvenú intuíciu aj vedomie, narkotizované všemožnými väzbami s pamäťou. Pamäť sa stáva dominantnou neautentickou existenciou. „Moderný človek“ produkuje umenie, ktoré je „pekné“. Verí, že je v súlade s kánonmi estetiky — nemennými, nadhistorickými. Zabudol iba na to, že „pekné“ znamená „krásne“, a že Krása aj v minulosti bola pokladaná za partnerku Pravdy. A Pravda za korelát Bytia.

Nenegujeme: existuje aj „moderné umenie“, ktoré na rozdiel od umenia úniku a ilúzií je síce odrazom doby, ale zdôrazňuje jedincovo vnútro. Jedinec, ktorý v konfrontácii so svetom nenachádza východisko v tvorivom prekonaní individualistických bariér a súčasne nie je schopný podrobiť sa procesom dezindividualizácie, nachádza ventil v absolutizácii expresie. Dôraz na expresii je — ak je autentický — vždy v prvom rade znakom SOS. „Hodiť kameňom“ mali by mať právo iba „spravodliví“: nie experti na sentimentalitu a banalitu a už rozhodne nie tí, čo sú od prírody jednoducho hluchí na hudbu.

Jedným z nepočítnej množiny spravodlivých bol nesporné Igor Stravinskij. Môžeme sa teraz vrátiť k Nemu, keď sme už „pristali na Zemi“ a poobzerali sa po okolí a po sebe (nebolo to ideálne „mäkké pristátie“!). Môžeme sa vrátiť k Nemu cez prizmu v úvode spomenutých „faktorov tabu“.

a) Nebudeme tu rekapitulovať to všetko, čo dokazuje hĺbku Stravinského vzťahu k ruskej vlasti a k jej kultúrnej tradícii. Pokiaľ ide o folklór, aj ten nebol pre neho iba akousi archaickou exotikou, či objektivisticky videnou abstraktnou štruktúrou. A nebol to ani sentimentálny vzťah piety a poklaku pred modlou. Ľudová rozprávka a ľudová pieseň vo svojej autentickosti spojené záračne s anonytúou znamenala pre „čara Igora“ predovšetkým pred-individualistickú múdrosť, empiricky získanú skúsenosť — obsah termínu

„arche“; reprezentovala záväzný vzor, záväznú úroveň poznania, záväznú preto, lebo intuitívne zameranú univerzalisticky; založenú na základnej schopnosti človeka „byť“, dať v dennej praxi naplnenej lopotou priestor pre polohu kontemplácie, jediného garanta psychickej rovnováhy v živote. Fascinácia životom musela sa u Stravinského premietnuť do fascinácie ľudovým umením. A ono mu poskytlo „na revanš“ pocit suverenity. Stravinského preto nikdy nenapadlo profanovať ľudovú pieseň: neprišlo mu na um ju „upravovať“. Nesnažil sa ju vtiesnať do mriežky klasickej harmónie a metrorhythmiky — štruktúr poplatných racionalistickej filozofii Západu (eo ipso založenej na ľudskej pýche). Ľudová pieseň bola pre Stravinského stelesnením života, energie. Ľudová pieseň — to bol ekrazit! V rukách majstra z klasicistného Petrohradu bola to rozbuška, ktorá pomohla „rozšrotať“ zdánlivo absolútne skrútky základných štruktúr západnej hudby.

b) Kým jedinec, ktorý neprekročil začarované kruhy Ego „má k dispozícii“ produkciu ilúzií alebo expresionistické výkriky, jedinec smerujúci k personalizácii, riadený štruktúrou vedomia, môže voľiť medzi orientáciou na Pravdu a orientáciou na Hru. V jednom aj v druhom prípade manifestuje sa prostredníctvom tvorby princíp slobody (pod ktorým si mnohí predstavujú svojvoľu). Rozdiely medzi umením-pravdou a umením-hrou sú takpovediac v stupni realizmu. „Maximálny realizmus“, vyplývajúci z kontaktu s neredukovanou superkomplexnosťou Reality-Nekonečna (ktoré sa nám dnes nejako ako čosi, čo je „tam“ či „vonku“, ale je univerzálne, a preto zjednocujúce) vyúsťuje v autentizme „ontologického obsahu“ diela — korelátu objektívnej pravdy. V prípade, že umelec sústreďuje svoj „reflektor“ na už existujúce dielo tohto druhu (množinu diel), dochádza k akési „transformácii reality druhého radu“, vzniká „hudba o hudbe“, presnejšie: „pravdivá hudba o pravdivé hudbe“. Rozdiely sú nielen v teoretických predpokladoch, ale aj vo výsledkoch. V prípade iluzívnej hudby autor racionalizuje (v psychiatrickom zmysle slova) svoju v podstate iracionálnu činnosť, vyplývajúcu z neschopnosti odpútať sa od hudby minulosti (symbolizujúcej pôvodné „prirodzené väzby“ z detstva a z nich prameniáci pocit istoty) a postaví sa na vlastné nohy. Hovorí sa tu potom o kontinuite vývoja, alebo o záväznosti tradície, alebo o zrozumiteľnosti (čím sa mlčky predpokladá, že hudba je tu na to, aby sme ju „rozumeli“, a nie na to, aby sme ju celou bytosťou prežívali).

Stravinskij ako „slobodný duch“, ako nositeľ autonómneho vedomia zintegrovaného so živou intuíciou zbral tradíciu vážne. To znamená, nie neuroticky: zobral ju pod lupu. A vyťažil z tohto podujatia veľa strán partitúr, ktoré nielen svedčia o jeho majstrovstve a virtuozi; v jeho alchymickej pracovni vzniklo veľa čarovnej krásy porovnateľnej s krásou prírody. Je to akási „pravda prírody osebe“, v podstate lyrická alebo epická. Nemožno súhlasiť s názorom, že ide o umenie „bezobsažné“. Je iba non-dramatické. Lebo dráma — tá, ktorú sme schopní pochopiť a pocítiť — začína sa až za bránami do ľudského sveta.

c) Na tieto brány Stravinskij opäť a opäť búchal. Neboli to, pravda, brány s nápisom „Lasciate ognia speranza“. Stravinskij videl svoje poslanie práve v tom, čo ho nie je schopný egocentrik. V ukazovaní reálnej perspektívy človeka. V priestore aj v čase. A snád aj mimo čas a mimo priestor, ak by sme obmedzovali zmysel týchto pojmov našou dnešnou kapacitou poznania a predstavivosti; v novo uvidenej pravde jednoty mikrokozmu a makrokozmu. A vedel, že môže byť prorokom iba tak, ak bude rešpektovať objektívne fungujúcu symboliku (ktorá nie je vecou „konvencie“, ale fundamentom, na ktorom sa utvárajú všetky historické a etnické varianty kultúrnych konvencií), symboliku opretú v najhlbšej podstate na relácii „život: smrť“.

Preto Žalmová symfónia, Omša, preto Threni a mnoho ďalších. Ale preto aj Sacre, aj Oedipus Rex! V analogických intenciách! Lebo Stravinskij vedel, že tak náboženská symbolika a tematika, ako mytologická a napokon aj ako archaický rituál — nie sú vo svojej podstate nič iné, než historické formy predstáv, zrodených v imaginácii človeka — bytosti riadiacej sa v optimálnych prípadoch štruktúrou „ja-vedomie-vigilia-intuícia“. Štruktúrou, ktorej špecifickou, jedinečnou funkciou je reflexia toho, čo je, a regulácia vlastného chovania — adekvátna poznanej podstate Bytia. Každý autentický kontakt s nekonečným Vesmírom a s Princípom života evokoval od nepamätí a dodnes evokuje v človeku — pokiaľ nezakrpatelo jeho vedomie a intuícia — jedno a to isté: údiv a úžas. A nedefinovateľný pocit Mystéria.

Stravinskij bol veľký — lebo bol veľký realista.

d) Last but not least — tá „hanba“ so Schönbergom.

Otázka, že prečo Stravinskij na staré kolená obrátil pozornosť na dodekafóniu a serializmus by sa dala akcentovať opačne, než je to zvykom: prečo až tak neskoro! Prečo nie už v mladosti? A nebol by to iba žart. Totiž pod povrchom všetkých notoricky zdôrazňovaných rozdielov medzi Stravinským a Schönbergom, títo „súperi“ mali čosi spoločné. (Veď čo by ich bolo vzájomne dráždilo či púťalo?) Zdá sa, že to spoločné bolo podstatné.

Adorno, klasifikujúci všetko v kategóriách objektivity a subjektivity a v spojitosti s kategóriou štýlu, v ktorom videl, zdá sa, skôr synonymum nemeckej tradície, nota bene nielen hudobnej, ale s Heglom v čele — nemohol Stravinského pochopiť. Nemohol pochopiť, že by individualizmus nebol absolútne záväzný pre umelca žijúceho v dobe dezindividualizačných procesov, a východisko z jeho ohraničení že by mohlo byť čímsi viac, než pózou a trikom. Alebo jednoducho zastieraným odčudnením.

Je diel medzi Schönbergom a Stravinským bol zrejme v tom, že to, čo nebolo možné Schönbergovi z pozícií krajného subjektivismu — bolo samozrejmosťou z personalistickej pozície Stravinského. Tá totiž nielen umožňuje, ale priam „programuje“, ukladá zvnútorňovanie reálne jestvujúcich hľadísk, ak umožňujú ďalší krok k univerzalizmu, ďalšie rozšírenie kompetencie vedomia — intuície.

Tak, ako Stravinského fascinovalo umenie ľudu — umenie pred- alebo non-individualistické, tak ako ho zaujali štýly minulosti (veď štýl je v podstate prekoná-

(Pokračovanie na 8. str.)

GRAMORECENZIE

JOZEF SIXTA, PROFILOVÁ PLATŇA

Interpreti: Symfonický orchester Čs. rozhlasu v Bratislave — dir. Bystrík Režucha; Bratislavské dychové kvinteto, Košické kvarteto — dir. Juraj Beneš, Vojtech Samec, Ladislav Šoka, Juraj Brunner, Milan Brunner, Alexander Cattarino.
OPUS Stereo 9110 1050

Sixta je v mnohom obdivuhodný skladateľ. Vedome ignoruje lákavé možnosti odkryté v hudbe našim storočím, aby s metodickou vytrvalosťou skúmal jediný rozmer kompozičnej praxe — techniku kontrápunktu a polyfónie. Je spoločným menovateľom a podstatnou vlastnosťou Sixtovho prejavu. Imitácia, kánon, sekvencia, fugáto sú mu hlavnými princípmi — fungujú však bez individualizovaných tém, ktoré sú nahradené jednoduchými štruktúrami, napr. intervalom. Významotvornú povahu preto nadobúda hustota faktúry, jej pohyb, pričom do popredia sa dostávajú dva základné modely, hustnúce narastanie a zriedčované ubúdanie. V ich aplikácii volí Sixta najčastejšie prirodzené oblúky, alebo sa uspokojí s vykreslením jednej fázy. Napríklad prvý úsek Kvarteta pre flauty je otvoreným ascendenčným rovnorodo hustým „pásom“ hudby. Pokiaľ ide o farbu, vládne v Sixtovom diele monochrómia. Rozpätie expresivity je úzke, s dynamickou formou a agogickým vlnením počíta autor len v najelementárnejšom zmysle.

Ide teraz o to, či popis niektorých momentov Sixtovej kompozičnej techniky, nahliadnutie do jeho dielne dáva správny celkový obraz o hudbe. Nie. Jej tajomstvo spočíva v tom, že veľmi naliehavo presahuje svoju štruktúrnu usporiadanosť. Punctum contra punctum nie je iba 64-hlasným kánonom. A ak, tak potom signalizuje mnohé nové súvislosti, ktoré pri analýze partitúry vôbec neberieme do úvahy, no o to výraznejšie vystúpa pri počúvaní. Kdeže sme od barokových monolitov! Tu sa s neúprosnou logikou deje také zmnožovanie východiskového prvku, že každú chvíľu hrozí rozpadnutím. A autor s veľkolepým pokojom necháva rozpútaný zvuk vyzrieť i vyznieť, priam sa strániac zasiahnuť do imanencie procesu. Toto potlačenie vlastného ega je mimoriadne dôležité, lebo práve ním sa nám umelec môže tak intenzívne prihovárať. Nie je totiž paradoxom, že hudobný sebvýraz si vyžaduje rovnaké percepčné „naladenie“, duchovný súlad, ktorý môžeme predpokladať len u malého počtu poslucháčov (ďalší pochopiteľne nie sú zbavení účasti na diele, ibaže v posunutej, inej, menej adekvátnej rovine). Pri absencii sebvýrazu je situácia otvorenejšia, prístupná rôznym vkladom a výkladom, podľa dispozícií vnímateľa. Sixtovo partitúry sú v tomto zmysle maximálne odosobnené — a tým nesmierne pútavé. Chybu robí každý, kto sa ich nasilu pokúša interpretovať pomocou autorovej svojráznej psychológie. Tá je prítomná iba v originálnom uchopení vzťahu tradície a súčasnosti, v tom celkovom tvorivom rámci, ktorý si Sixta vytýčil už na začiatku umeleckej cesty a permanentne ho v jemných detailoch domýšľa. Inak sú svojou antipsychologickou abstraktnosťou skúšobným kameňom senzibility nás ostatných, ako je ním napr. každá Bachova fúga, tiež z hľadiska autorského sebvýrazu indiferentná. Päť skladieb na Sixtovo platni (Punctum contra punctum, Noneto, Variácie pre 13 nástrojov, Kvarteto pre flauty, Sóló pre klavír) poskytuje viac ako dost priestoru na počúvanie, i na zamyslenie. Vážny umelec nám kladie vážne otázky.

IGOR PODRACKÝ

...

NIKOLAJ RIMSKIJ-KORSAKOV: SEHEREZÁDA

Symfonická suita, op. 35

Štátny Symfonický orchester ZSSR, dirigent Jevgenij Svetlanov

Melodija — OPUS Stereo 9110 1004

Jedno z najpopulárnejších diel ruskej symfonickej literatúry, symfonická suita Seherezáda Nikolaja Rimského-Korskova, sa dostáva k našim diskofilom sprostredkované OPUS prevzal nahrávku Štátneho symfonického orchestra ZSSR pod taktovkou Jevgenija Svetlanova, vydanú sovietskou firmou Melodija. Hoci nejde už o najnovšiu nahrávku — vznikla roku 1974, nemožno tvrdiť, že by po prednesovej či technickej stránke bola zosťarila. Svetlanov tu podáva skutočne plnokrvný výkon: ako to u sovietskych dirigentov býva zvykom, ženie rýchle tempá až na pokraj hrateľnosti, nikdy však neprekročí kritickú hranicu. Pomalé tempá volí veľmi uvážene tak, aby netrpela súdržnosť fráz. Symfonický orchester ZSSR sa na nahrávke predstavuje v perfektnej forme; ako vždy u sovietskych orchestrov zaujmú v prvom rade hutné sláčiky, hrajúce šťavnatým tónom a výborne evokujúce orientálnu vášnivú Korskovovu partitúru. Nezaostávajú však ani dychové nástroje: plechy zostávajú pri všetkej razantnosti zvuku kultivované, majú pozoruhodne mäkké nasadenie, flauta, hoboj a klarinet hrajú svoje sóla presvedčivo, guľatým tónom a veľmi prirodzene. Fagotovým sólam chýba väčšia muzikantská uvoľnenosť, miestami pôsobia ťažkopádnejšie. Záhadou zostáva, kto vlastne hrá husľové sóla: na prednej strane obálky uvádzajú Leonida Kogana a na zadnej Henricha Friedheima — podľa zvuku huslí si netrúfam tipnúť. V každom prípade je to vydavateľské faux pas, aké by sa nemalo stať. Sóla sú predvedené skutočne vzorne, v maximálne čistej intonácii a s prednesom plným fantázie. Celkovo má nahrávka Seherezády plynulý spád, výborne rozohráva farbistotu partitúry, má bohatú dynamickú paletu a možno ju bez výhrad odporúčať každému hudobnému laubníkovi.

ROMAN SKŘEPEK

Béla Drahos

Maďarský flautista Béla Drahos (nar. 1955) je laureátom mnohých medzinárodných hudobných konkurzov a súťaží. Aktivita tohto umelca však nezostáva iba pri sólistickej činnosti — v nedávnych rokoch sa okrem pôsobenia v Štátnom symfonickom orchestri v Budapešti stal zakladajúcim členom Dychového kvinteta Maďarského rozhlasu, ktoré získalo 1. cenu na súťaži vo francúzskom Colmari. (Drahosovo vystúpenie v SF so Slovenským komorným orchestrom hodnotíme v čísle na str. 4.)

K umeleckému kontaktu medzi vami a Slovenským komorným orchestrom došlo v podstate po prvý raz. Ako hodnotíte túto nespornu plodnú spoluprácu?

— Od prvého momentu sa medzi nami vytvorila optimálna atmosféra. Nedošlo totiž k podstatným rozdielom v celkovom ponímaní hudby, a tak sa stala naša spolupráca celkom jednoznačnou. Nevieť sice všeobecne posúdiť kultúrne vzťahy medzi oboma našimi krajinami, ale podľa vlastných skúseností sa nazdávam, že sú výborné. Aj keď mám pocit, že by mohli byť v niektorých oblastiach ešte lepšie...

Vaša umelecká kariéra je poznačená množstvom medzinárodných trofejí. Ktorú z nich si ceníte najväčšie?

— Každá súťaž bola svojím spôsobom veľmi podnetná a zaujímavá. Ak mám ale povedať, ktoré z nich mali pre mňa rozhodujúci význam, tak to boli československé. K vašej krajine ma viažu tie najkrajšie vzťahy, pretože vlastne ešte ako dieťa som vyhral 1. cenu na medzinárodnej súťaži Concertino Praga '71. O štyri roky neskôr to bola 2. cena na Pražskej jari a napokon v roku 1979 mi udelili Veľkú cenu UNESCO na Medzinárodnej tribúne mladých interpretov v Bratislave. Toto uznanie považujem za najväčšie, aké som doposiaľ získal.

Vo Francúzsku a v Nemecku som sa tiež viackrát zúčastnil takýchto prehládok mladých umelcov. Naposledy to bolo v západonemeckom Giessene. Tam som sa, na moje veľké prekvapenie, stretol dokonca so svojimi kolegami z predchádzajú

júcich BHS; medzi inými napríklad aj s Máriou Gráfovou, ktorá vystupovala s Frankfurtským symfonickým orchestrom v Mozartovom koncerte.

Zdá sa, že flautové prezentácie akosi nenachádzajú odozvu u širšej posluchátskej základne. V čom vidíte príčiny tejto pre vás zaiste nie lichotivej skutočnosti?

— V nijakom prípade by som to nenazval príčinami. Tu ide len o samotný vývoj. Nezabúdajme, že vystúpenia dychových zoskupení neboli v minulosti na takej úrovni, ako napríklad koncerty sláčikových ensemble. No postupom času sa dychové nástroje neustále zdokonaľovali, čím sa logicky dostávali do popredia aj ich hráči. Vytvorila sa teda základňa, na ktorej sa vybudovala pekná tradícia. Celý tento vývoj sa začal v podstate v Nemecku a vo Francúzsku a naše krajiny ho úspešne prevzali. On vlastne ešte stále trvá, pričom interpreti na dychových nástrojoch dostávajú čoraz viac príležitostí uplatniť sa, a to v rôznych formáciách. Ešte donedávna sa koncertní usporiadatelia obávali, že takéto koncerty budú radových poslucháčov jednoducho nudiť. Situácia sa však mení. Napríklad tomu však nemôžem povedať, že by to povedzme u nás — v Budapešti — bolo ideálne. Doma je tých príležitostí skutočne málo, najviac ponúk prichádza z Nemecka a z Francúzska... to je však dosť logické, keďže tieto štáty majú kultúrne najvyššie publikum v Európe. Uvažujem preto občas pozmeniť koncepciu svojich vystúpení: menej sólových a viac s komorným orchestrom.

S akým cieľom ste sa rozhodli založiť Dychové kvinteto a ako toto teleso formuje vás samého?

— Dychové kvinteto vzniklo vlastne z členov reprezentačného orchestra. Jedného dňa sme sa jednoducho zišli, pretože sme dospeli k presvedčeniu, že hráč na dychovom nástroji by nemal byť len sólistom. Sú sice takí, no komorné zoskupenie dáva človeku komplexnejší a bohatší pohľad na problematiku umenia. A takúto skúsenosť potom cítim.



Z bulletinu, informujúceho poslucháča o priereze vašim repertoárom zisťujeme, že stará a moderná hudba sú v ňom približne rovnako zastúpené. Ako sa pozeráte na možnosti súčasnej hudby vzhľadom na to, že vám poskytuje oveľa viac voľností vo využití svojho nástroja?

— Pravdu povediac, realita je taká, že si nemôžem priveľmi vyberať medzi starou a modernou hudbou. Flautový repertoár nie je totiž taký široký, ako napríklad klavírny. Aby sa umelcovi dostalo medzinárodného uznania, musí do danej skladby vložiť celé svoje „ja“. Moderná hudba je mi veľmi blízka, lebo v rozhlasovom orchestri, kde som zamestnaný, sa jej venujem dosť. I keď vyzerá zdanlivo zložitejšia, interpretuje sa ľahšie než baroková hudba, lebo dáva viac príležitostí v technickom využití flauty. Je v nej citlivý dnešného človeka. Pri barokovej hudbe je to úplne iné. Tam sú určité tradície; odhliadnuc od toho, či sú dobré alebo zlé, musím sa ich pridržiavať. Preto je aj pre mňa Bach omnoho ťažší, než skladba súčasného autora. Z toho ale vyplýva, že kto sa naučí hrať dobre Bacha, ten si nájde aj svoju cestu k modernej hudbe a získá správny nadhľad vo svojom povolání. Nie je však isté, či ten, kto hrá iba modernú hudbu, bude hrať dobre Bacha... asi nie.

Z vašich slov predsa len zaznieva akési imaginárne presvedčenie, že koexistencia týchto dvoch dobových hudobných oblastí nemusí byť v každom prípade nevyhnutná. Naproti tomu klaviristi, alebo huslisti oprávne tvrdia, že bez skúsenosti získaných na hudbe sta-

rych štýlov, nie je možné dospieť k hudbe dvadsiateho storočia...

— V tomto s vami plne súhlasím. Som však toho názoru, že dnes sa ešte problematicky posudzuje, kto vlastne modernú hudbu „hrá dobre“. Namiesť ustálených objektívnych kritérií vznikajú vo väčšine prípadov rozpaky.

Dokázate si vytvoriť, či predstavíte relatívne ideálny prístup interpreta k nastudovaniu skladateľovho diela?

— Takýto typ otázky nepatrí do oblasti mojich obľúbených. Pretože problém spočíva v tom, že nie je smerodajné len to, o aké dielo vlastne ide, ale aj to, kto ho interpretuje. Ako prvý predpoklad správneho prístupu považujem preniť sa do obdobia, v ktorom skladba vznikla a snažiť sa pochopiť jej vnútorné súvislosti. Až potom začať s nácvikom, ktorý však nemožno oddeľovať od pôvodného spoznania. To by sa malo týkať všetkých štádií nastudovania diela.

Horšie je to ale s kritikou. Jeden hovorí, že to bolo štýlové, druhý zase, že to štýlové nebolo, lebo... Problém štýlovosti je najvypuklejší pokiaľ ide o barokové obdobie. Napríklad konkrétne v Bachovej Suite, ktorú som u vás hrál, sa nachádzajú dve navzájom sa prelínajúce polohy: melódická a rytmická, tvoriaca jej pozadie. Tá skladba je veľmi heterogénna, čo je niekedy veľmi ťažké rozpoznať. Azda najvyššie je to povedať, že v každom prípade maďarský muzikológ András Pernye: „Baroková hudba stále plynie“.

JURAJ POKORNÝ

Zo zahraničia

Moskovské vydavateľstvo Sovietskij kompozitor vydalo posledný diel štvorzväzkovej práce venovanej životu a dielu Dmitrija Šostakoviča. Prvý zväzok vyšiel v roku 1975.

V rámci tradičných letných komorných, orchestrálnych a organových koncertov v Budapešti vystúpi aj „Svetový orchester a zbor Hudobnej mládeže“ pod taktovkou Japonca Hirouki Iwakiho, ktorí predvedú skladby tohtoročných jubilantov — Haydna, Kodály a Stravinského. Československo na budapeštianskom letnom festivale budú reprezentovať organista Ivan Sokol a Spievacký zbor moravských učiteľov pod vedením Lubomíra Máta.

V júli t. r. sa v Taliansku uskutočnia 6. interpretačné kurzy pre operných spevákov, ktoré vedie Mario del Monaco; v dňoch 1.—4. augusta t. r. bude v Udine 7. ročník medzinárodnej speváckej súťaže mladých interpretov.

Nahrávka Mozartovej opery La clemenza di Tito (Titova milosť), ktorá vznikla v koprodukcii VEB Deutsche Schallplatten a firmy Polydor, bola vyznamenaná Mozartovou spoločnosťou vo Viedni. Drážďanskú Staatskapelle diriguje Karl Böhm, sólistami sú o. i. Peter Schreier, Júlia Váradyová, Theo Adam a Theresa Berganza.

Grécky skladateľ Mikis Theodorakis značnú časť svojich diel vydá v Lipsku vo vydavateľstve DVfM.

Nedožitý 85. narodeniny známeho talianskeho violončelistu, dirigenta a skladateľa Enrica Mainardiho sú príležitosťou na pripomenutie si umelcovho skladateľského odkazu, v ktorom dominujú kompozície venované violončelu.

Z nových operných nahrávok: A. Ponchielli: La Gioconda — Caballé, Báltsa, Gjaurov, Pavarotti, Milnes, dir. B. Bartoletti (Decca); G. Puccini: Tosca — Scotto, Domingo, Bruson, dir. J. Levine (EMI Electrola); J. Weinberger: Švanda dudák — Rosner, Lika, Poppová, Jerusalem, Prey a i., dir. H. Wallberg (CBS); E. Wolf-Ferrari: Zuzankino tajomstvo — Scotto, Bruson, dir. J. Prichard (CBS).

Prednádávanom sa na maďarskom gramofónovom trhu objavil trojplátňový komplet firmy Hungaroton pod názvom „Hviezdy maďarského operného javiska — 2“. Komplet predstavuje umelcov, ktorí pôsobili na scéne do roku 1960, nahrávky na prijateľnej technickej úrovni pochádzajú z obdobia rokov 1949—1960. V 31 áryvkoch zo svetovej opernej tvorby prezentuje sa umenie takých osobností, akými boli Zoltán Závadsky, Oszkár Maleczky, Ella Némethová, Dezső Ernster, Anna Báthoryová, István Laczó, Endre Rösler, János Fodor, György Losonczi, Mihály Székely, Sándor Svéd, János Sárdy, Endre Koréh, Imre Palló, Júlia Osváthová a Júlia Oroszová. Medzi dirigentmi nahrávok sú popri domácich zastúpení aj Otto Klemperer a Joseph Krips.

„Zlatý vek“ je názov nového baletu, ktorý na hudbu D. Šostakoviča vytvára šéfhoreograf Veľkého divadla v Moskve Jurij Grigorovič. Ústrednou postavou baletu, tematicky čerpajúceho z obdobia po Veľkej októbrovej revolúcii, je tanečnica zábavného podniku Zlatý vek, ktorá sa rozchádza s minulosťou a začína nový život.

V súčasnej renesancii operného diela Julesa Masseneta prispievajú aj kompletne gramofónové nahrávky jeho oper. Tak napríklad gramofónová spoločnosť Philips vydala nahrávku opery Werther, v ktorej hlavné úlohy spievajú José Carreras (Werther) a Frederica von Stade (Charlotte). Orchester londýnskej Royal Opera House Covent Garden diriguje Colin Davis.

Vzácný človek a priateľ

V januári t. r. bol by sa dožil 75 rokov doktor umenia, profesor Štátneho konzervatória P. I. Čajkovského v Moskve Lev Solomonovič Ginzburg. Bol to človek, ktorý celou svojou bytosťou, celým svojím životom bol verný hudbe a hudobnej vede.

Už v roku 1937 sa stal kandidátom vied, v roku 1946 doktorom vied. Od roku 1923 do roku 1946 pôsobil ako violončelista v rôznych orchestroch i kvartetoch a ako sólista účinkoval v sovietskom rozhlase. Za druhej svetovej vojny vyše päťstokrát vystupoval vo vojenských nemocniciach a pred vojakmi na frontoch. Bol jedným z prvých interpretov, ktorí v Moskve predviedli Sonátu pre klavír a violončelo Dmitrija Šostakoviča. Pedagogickou činnosťou sa začal zaoberať v roku 1936 v Štátnom konzervatóriu P. I. Čajkovského ako asistent, neskôr ako docent a v roku 1950 ho menovali za profesora. Medzi jeho aspirantmi sú mnohí laureáti medzinárodných súťaží i terajší pedagógovia konzervatória, jeho žiaci pracujú ako významní hudobníci alebo hudobní odborníci v Československu, NDR, Poľsku a ZSSR.

Profesor Ginzburg je autorom veľkého počtu teoretických prác o estetike, histórii a teórii hudby. Vydal 20 kníh a publikoval vyše 300 článkov, venovaných domácej a zahraničnej hudobnej kultúre. Mnohé knihy a články boli publikované aj v Československu. Pod jeho vedením vyšli tri zborníky



L. S. Ginzburg (sprava) s členom Janáčkovho kvarteta prof. Krafkom.

článkov sovietskych a československých muzikológov: v roku 1967 zborník „Antonín Dvořák“, v roku 1973 zborník „Zvůzky, vzťahy, paralely“ a v roku 1974 zborník „Česká hudba svet, svet českej hudby“.

Od roku 1947 bol profesor Ginzburg členom Zväzu hudobných skladateľov ZSSR a členom mnohých jeho komisií. Bol viceprezidentom Hudobnej asociácie Zväzu sovietskych spoločností priateľstva a kultúrnych stykov so zahraničím a

členom predsedníctva Spoločnosti sovietsko-československého priateľstva. Ako predseda Hudobnej komisie Spoločnosti mal eminentný záujem propagovať v ZSSR diela klasikov českej hudby a tvorbu súčasných slovenských a českých skladateľov. S veľkými sympatiami vždy vítal v Moskve vyslancov nášho hudobného života. V máji 1981 na Moskovskom medzinárodnom hudobnom festivale privítal národného umelca profesora Eugena Suchoňa. A potom, keď vo Veľkej sále Čajkovského konzervatória Akademický symfonický orchester Moskovskej štátnej filharmónie pod vedením D. Kitajenka a čs. sólistka J. Potměšilová predviedli Suchoňovu „Fantáziu na tému Bach“, v Ginzburgových očiach sa objavili iskierky úprimnej radosti, vďaka a nadšenia, lebo ho vždy dojmali úspechy jeho skutočných priateľov. S rovnakou radosťou a hĺbkavosťou pripravoval koncerty na počesť významných výročí B. Smetanu, B. Martinu, L. Janáčka a A. Dvořáka. Na slávnostnom večere, venovanom 140. výročiu narodenia A. Dvořáka vystúpil posledný raz...

Za zásluhy o rozvoj spolupráce medzi ČSSR a ZSSR bol L. S. Ginzburg vyznamenaný zlatou medailou Čs. spoločnosti pre medzinárodné styky, medailami Zväzu čs.-sovietskeho priateľstva a medailami k významným výročiam. Bol jedným z prvých v ZSSR, ktorému odovzdali medailu Bedřicha Smetanu, Antonína Dvořáka a v apríli 1980 mu udelila komisia Janáčkovho hudobného Lašska medailu L.

Janáčka za všestrannú činnosť v propagácii diela L. Janáčka a za rozširovanie poznatkov o českej a slovenskej hudbe v Sovietskom zväze.

S profesorom Ginzburgom som v Moskve vždy rád spolupracoval. V jeho byte na ulici Ogareva 13 mal som možnosť bližšie spoznať jeho nevyčerpatelnú pracovnú zanosť, jeho neustály zápal a nadšenie čím viac urobiť pre svojich českých a slovenských priateľov. Obdivoval som fotografie s venovaním od desiatok najvýznamnejších svetových hudobných skladateľov a hudobných vedcov, ktoré mu na znak vďaky a úcty venovali počas pobytu v ZSSR. Bol medzi nimi aj fotografie Z. Nejedlého, V. Nejedlého, V. Dobiáša, E. Suchoňa a J. Cíckera. V jeho bohatšej a rozsiahlej knižnici, o ktorú sa s mimoriadnou starostlivosťou starala jeho manželka Emma, sú zhromaždené cenné partitúry, vedecké publikácie, knihy o živote a tvorbe plejády svetových hudobných autorov. Lev Solomonovič si to všetko ale nenechával pre seba. Sám sa akoby rozdával mladým ľuďom, lebo si vážil a cenil mladých autorov, umenovedcov a hudobných pedagógov. Často sa s nimi stretával, načúval, radil a vysvetľoval.

Lev Solomonovič Ginzburg zostane pre mňa človekom neobyčajného srdca, človekom mladej mysle, človekom mimoriadne pracovným. V Malej sále konzervatória sme sa s ním navždy rozlúčili 25. novembra 1981 — 26. novembra mal odcestovať do Československa a byť s tými, ktorých si tak neúfľovne vážil a mal rád.

GUSTÁV STOPKA

Pozvánka na folklórne slávnosti

Významnou zložkou slovenského kultúrneho leta sú slávnosti folklóru. Ohlasujú sa už na samom jeho začiatku: **Folklórny festival Východná** v dňoch 2.—4. júla, **Folklórne slávnosti pod Poľanou Detva** v dňoch 9.—11. júla, **Západoslovenské folklórne slávnosti Myjava** 12.—13. júla, zatiaľ čo Zilina a Košice víťali milovníkov ľudového umenia už v marci, resp. začiatkom júna.

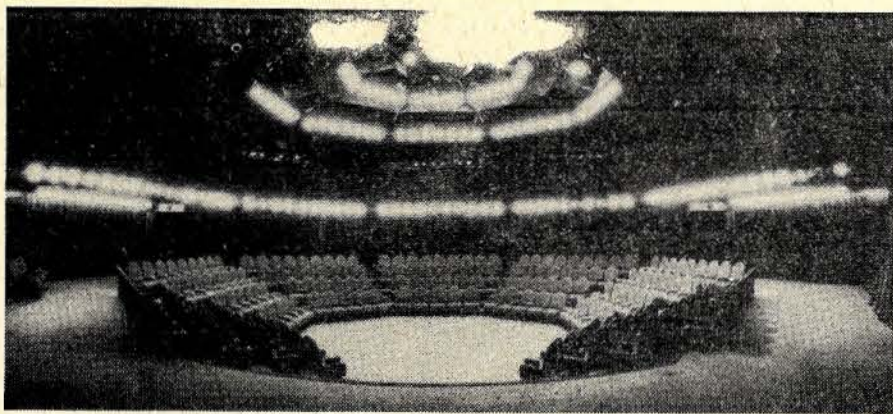
Východná a Detva nie sú festivalovými nováčikmi — slávnosti pod Tatrami vstupujú už do XXVIII. ročníka, detviansky festival do XVII. ročníka; západoslovenské folklórne slávnosti majú mladú tradíciu — v tomto roku sa rozhodlo, že sa budú konať každý rok, so zredukovanejším programom, ale so zvýšenou pôsobnosťou.

Rok 1982 je v živote slovenských folklórnych festivalov medzníkový, dochádza k uzatvoreniu dlhodobej dohody o spolupráci medzi FSP Detva a Folklórnym festivalom Východná, prejednávajú sa programové zábery oboch najvýznamnejších folklórnych podujatí v SSR a závery, ktoré z toho vyplývajú, majú slúžiť ďalšiemu rozvoju a propagácii ľudovej kultúry. O tomto informovali vedúci organizátori festivalov zástupcov inštitúcií a tlaču už na stretnutí v Slovenskom národnom múzeu na bratislavskom Hrade 4. marca t. r. Na porade, na ktorú pozývalo Krajské osvetové stredisko v Banskej Bystrici a ktorú viedol jeho riaditeľ, predseda PV FSP Detva a predseda PK FF Východná Igor Kovačovič, sa prítomní oboznámili s programovými skladbami festivalov v roku 1982, s dlhodobými zámermi niektorých významných podujatí. Spolupráca oboch festivalov, fúzia ich záujmov a ich nadväznosť získavajú širšie pole na presadenie sa ich špecializácie — vlastnej tváre. Východná usiluje o komplexné prezentovanie ľudovej kultúry, vyberá z toho najlepšieho z festivalov v amatérskom hnutí, uvoľňuje aj pole autorom a víta aj profesionálne telesá. V jej základných cieľoch „ide o celkovú vyváženosť v dramaturgii podujatia, dotváranie výchovno-vzdelávacej a inštruktážnej funkcie scénických programov a kultúrnych podujatí, stabilizáciu programovej štruktúry festivalu pri možnostiach uplatnenia všetkých vrstiev pestovateľov ľudového umenia, zapojenie čo najširšieho štábu tvorivých pracovníkov a organizátorov a rozvinutie širokej aktivizácie všetkých skupín obyvateľstva“. Detva sa špecializuje na kraj, ide jej o zmapovanie (Stredoslovenského kraja, o postupné predstavenie všetkých druhov záujmu o ľudovú kultúru, o scénické predstavenie jednotlivých regiónov. Cieľom je „vychádzať z poznania existujúceho stavu starostlivosti o folklórne hnutie v okrese kraja, rozvíjať aktivizáciu obyvateľstva v udržiavaní, pestovaní a rozvíjaní tradičnej ľudovej kultúry, naplňovať základné ciele rozvoja estetické výchovy a výchovno-vzdelávacieho pôsobenia medzi pracujúcimi a mládežou, propagovať dosiahnuté výsledky rozvoja tejto oblasti ZUČ“. Významnou súčasťou detvianskych slávností je pozornosť, ktorú venujú výrobcom ľudových hudobných nástrojov — a týmto prekračujú už rámec kraja. Súťaž výrobcov ľudových nástrojov o Cenu dr. Ladislava Lengy vznikla v r. 1975, jej cieľom v prvých ročníkoch bolo oživenie tradície výroby ľudových hudobných nástrojov najmä v oblasti Podpoľania, neskôr súborná dokumentácia, ktorá zaznamenávala podrobné charakteristiky výrobcov, výrobných postupov, terminológiu, spoločenského zázemia i kultúrneho uplatnenia nástrojov. Tím, vedený dr. Ivanom Mačákom, a zložený zo špecialistov v rôznych profesiách, pripravuje do roku 1985 zmapovanie všetkých typov ľudových nástrojov z celého Slovenska, spracovanie informácií spojených s ich hudobnou a spoločenskou funkciou. Záujem platí najmä starším výrobcom, „aby sa pri dokumentačných prácach zachytili najmä údaje, ktoré boli typické pre obdobie pôvodného života ľudových nástrojov“.

Folklórny festival Východná pozýva na hlavné amfiteatrálne programy (Pred muzikou, Stretnutie pod Tatrami, Sviet slnko, sviet, Prameň noty starodávnej, Z novej tvorby, Ozveny našich dní, Naš pozdrav mierový), na scénickú prehliadku tichej krásy o ľuďoch zaniknutých remesiel a zamestnaní, na sprievody účinkujúcich, koncerty hudieb, na výstavy (Súčasná výšivka, Kresané do dreva I., Ondrej Sklenka z Prievdz, Deti a tradičná ľudová tvorba, Figúrky zo šúpolia), na letné zábavy a rozhlasových poslucháčov k počúvaniu programu Pozdrav z Východnej a k pravidelnému spravodajstvu z festivalu.

Detva ponúka súťaž výrobcov ľudových nástrojov Instrumentum excellens — obľadné nástroje, výstavu Detvianska kolónia, programy Pozvanie pod Poľanu, Ponické obrázky, Sviatky rodov, Nástroje a ich majstri, Privítanie pod Poľanou, Medailóny, Hudáčikovia, Hont a Novohrad, Prišli hostia noví, Krajania, Premeny prameňov a rekreatívno-spoločenské podujatia pre návštevníkov slávností.

—m—



ŠTÚDIO S - nový stánok umenia v Bratislave

Po niekoľkoročnej zložitej rekonštrukcii priestorov bývalej bratislavskej Tatra revue, odovzdali 14. mája t. r. v Bratislave do užívania nový stánok umenia — ŠTÚDIO S, umelecké štúdio Slovkonzertu, ktoré vzniklo z podnetu Ministerstva kultúry SSR za účelom získania variabilného priestoru štúdiového typu pre malé dramatické a hudobné formy. Základná koncepcia štúdiového priestoru v tvare osemuholníka utvára podmienky pre vytvorenie totálneho kontaktu medzi účinkujúcimi a divákmi s neopakovateľnou atmosférou vnímania umeleckej produkcie v jadre sálového priestoru. Prestavbou sedadiel s kapacitou 200 miest a základného stavebníckeho systému javiska je možné vytvoriť 6—8 rôznych priestorových zostáv podľa potrieb a povahy daných umeleckých žánrov. Priestorová variabilita je podporená systémom svetelného, scénického a elektroakustického technologického vybavenia, s možnosťou uplatnenia náznakových dekorácií a širokej škály zvukových a svetelných efektov. Nové, mimoriadne esteticky a funkčne pôsobiace divadielko, vzniklo podľa návrhov Ing. arch. Viktora Čvengrošovej a Ing. arch. Virgila Droppu. odbornými konzultantmi pri tvorbe základného konceptu boli divadelný tvorca i interpreti zábavného žánru pri vytváraní a uvádzaní vlastných programov (J. Solovič, E. Feldek, T. Janovic, P. Petiška, M. Lasica, J. Sa-

tinský, J. Filip, S. Štepka, M. Markovič, P. Oravec, J. Nvota, J. Bednárík a ďalší), ako i na podchytenie autorov a kolektívov, ktorí už svoj talent preukázali, nemali však dostatok možností prezentácie (Súbor zábavy mladých SZM, VSMU, autori L. Janošov, J. Gerl).

ŠTÚDIO S sa bude v budúcnosti orientovať na uvádzanie:

— vlastných programov Slovkonzertu z oblasti zábavného umenia, a to slovesno-hudobné, malé javiskové formy, recitály zábavnej hudby;

— vzorových programov najlepších súborov zábavného žánru vrátane komorných, folklórnych skupín zo SSR a ČSR;

— zahraničných programov zábavného žánru.

V rámci skúšobnej prevádzky v mesiacoch máj a jún 1982 pripravilo ŠTÚDIO S pestrý program z hotových programov profesionálnych divadiel (Goldoniho Prefkaná vдова v nastudovaní Poetického súboru Novej scény), zábavných divadiel malých foriem (Ateliér Ypsilon, Divadlo Pod lampou, „Z“ Divadlo zo Zelenča, Divadlo pre deti a mládež Trnava, Nonseons Praha, Malé komediálne štúdio Praha), a československých umeleckých agentúr (recitály V. Špinarovej, J. Štědroň, H. Hegerovej a M. Horníčka). Osobitne treba oceniť pripravené programy džezovej hudby, ktorých cieľom je prezentácia najhodnotnejších výsledkov interpretačnej aktivity v tejto oblasti. Júnové stretnutia džezové večery budú patriť hosťom Petra Lipu — Triu Emila Viklického, Kvartetu Milana Svobodu, Lacovi Gerhardovi, Jiřímu Stivínovi a Novému Tradičnému. Úvodnými predstaveniami ŠTÚDIA S (14.—16. mája) boli predstavenia pražského komorného baletu P. Šmoka s programom Baletogramy a Kontrasty. (R)

Koncerty MDKO v Bratislave

Ak počujeme na koncerte po prvý raz neznámeho interpreta, stáva sa pre nás jeho výkon akýmsi druhom striptýzu, počas ktorého postupne obnažuje jednotlivé črty svojho interpretačného profilu. Tieto minipostrehy sa snažíme potom poskladať ako kamienky mozaiky, čím sa nám postupne výraznejšie načrtáva jeho umelecká osobnosť, vystupujú do popredia klady, ale sa vynárajú aj rezervy. V prípade juhoslovanskej klaviristky Xenie Kosovej, ktorá vystúpila v bratislavskej Zrkadlovej sieni Primaciálneho paláca (27. apríla) sme mali tento zámer pri načrtnutí obrazu o jej interpretačných schopnostiach dosť limitovaný samotným výberom repertoáru. V programe koncertu totiž úplne chýbala tvorba majstrov baroka i viedenského klasicizmu. Ťažisko dramaturgie tvorili iba dva rozsiahle cykly Tance Dávidových spojencov op. 6 Roberta Schumanna a Ravelov Couperinov náhrobok.

Keď sa umelkyňa postupne dostávala do kontaktu s publikom cítili sme, že svet schumannovskej poézie so zábleskami meniacich sa nálad nie je jej vzdialený. Z hry Kosovej vyžaroval osobitý druh noblesy, upútavala živostou prednesu, delikátnym spektrom dynamických farieb. Jej Schumannovi chýbali však hutejšie odtiene a predovšetkým intenzívnejšia uvoľnenosť a prirodzenosť v úsekoch, kde nastupovala náročnejšia technika oktáv a akordov. V týchto expono-

Juhoslovanská klaviristka Xenia Kosová

vaných miestach sa umelkyňa akosi vnútorne stiahla a zníženie technickej pohotovosti sa automaticky odrazilo aj v presvedčivosti výrazu a v nedostatočne zvukovo vygradovaných vrcholoch.

I keď štýlová interpretácia Ravela vyžaduje zdôrazňovanie iných parametrov a šírka hudobných plôch núti umelca vstupovať viac rozumom do tvorivo-fantazijného vkladu a tak udržať napätie klenby, určité nedostatky klaviristky v technickej sfére priniesli aj tu svoje trpké ovocie. Navyše faktom, že impresionistickú neurčitost vyláčala aj rytmickému parametru a nedokázala dostatočne prežiarť hudobný tok intenzitou svojej osobnosti, vyznieval jej Ravel príliš jednotvárne, bez vrcholov a menej presvedčivo.

Scherzo fantastico Borisa Papandopula bolo by iste znieslo aj ohnivejšie farby, ale život tvorivého temperamentu, technický nadhľad, premyslenejšia dynamická výstavba i zreteľnejšie rešpektovanie rytmického pulzu priblížili poslucháčovi dielo, v ktorom nachádzal vplyvy balkánskeho hudobného folklóru či zrkadlenie slnečného jadrana.

V prídavkoch Chopinových Mazuriek chýbala nám zase intenzívnejšia rovnováha medzi citovo fantazijným vkladom a premyslenosťou koncepcie. Najmarkantnejšie sa tento nedostatok odrážal v prílišnom narušovaní rovnomerného pohybu metra.

VLADIMÍR ČÍŽIK

OPRAVA: V č. 10 HZ str. 6 názov článku A. Kováčovej má správne znieť XVIII. leningradská hudobná jar.

KONKURZ

Riaditeľstvo divadla J. G. Tajovského v Banskej Bystrici vypisuje konkurz do orchestra na nasledovné miesta:

violino I.,
violino II.,
viola,
II. flauta,
III. trombón,
bicie.

Vyžaduje sa absolútium konzervatória. Prihlášky sa prijímajú do 30. VI. 1982. Záujemcovia budú na konkurz pozvaní písomne. Ubytovanie pre prijatých členov poskytneme. Cestovné hradíme len prijatým uchádzačom.

Hudba Kvety Fulierovej

Prísl na výstavu Kvety Fulierovej znamená vstúpiť do známych priestorov srdca. Lebo maliarka je dôverne známa a dostupná stovkám milovníkov krásy — vďaka svojej technike, ktoré z obrazov nerobia luxusné a nedosažiteľné diela. Jej grafické listy zdobia nielen výkladné skrine predajní „Diela“, ale vstupujú do domovov, aby priniesli na steny poéziu, zákutie plné očarenia z jemného autorkinho videnia sveta. Hudba v doterajšom snažení Kvety Fulierovej je podstatnou, i keď nie jedinou témou. (Nedávno dokonca o svojich plánoch a inšpiráciách hovorila na stránkach hudobného časopisu Gramorevue.) Posledná z početných výstav Kvety Fulierovej (i v tom je jednou zo šťastných typov, pretože v jej katalógu vidíme prehlád striedajúcich sa každoročných prezentácií tvorby v centrách slovenské-

ho a českého kultúrneho života) bola v bratislavskej Galérii Cyprida Majerníka. Vstup do nevelkého výstavného priestoru ihneď ovanie nádvstevníka osobitou atmosférou intimity, poézie a priamosti výtvarnej reči, ktorá nie je jednoduchá — a predsa akási čistá, zrozumiteľná a jasná. Fulierová sa neštylihuje do prózy nezrozumiteľných symbolov, ale vyvoláva mnohoraké asociácie — najmä u tých milovníkov umenia, ktorí vedia nachádzať súvislosti a premietat poetické metafory do svojho zážitkového sveta. Jednou (nie jedinou) témou je tu hudba. Fulierová na obrazoch nezobrazuje program hudby, ale cez svojský rukopis a možno i zafixované obrazy dotvára naše poznania: tak je často znásobený motív organových píšťal a motýľích krídel farebne variovaných, vždy však jasne a jemne zjemňujúcich

šitlu líniu prísneho znaku hudobného majestátu. Sem-tam konkretizujúce znaky (napríklad motív Povstaleckého pochodu, klávesy, názov diela, meno skladateľa) uweď prameň fantázie na cestu, z ktorej sa možno tvorivo rozbehnúť vlastnými chodníkmi. Aj tam, kde niet na obrazoch K. Fulierovej hudobného podpisu či prameňa, cítiť ovládnosť (akú dodáva mysleniu hudobné poznanie), krehkosť detailu, jemnosť línií, ozvlášťujúcich impresívny celok. Vo Fulierovej obrazoch hrá podstatnú úlohu aj farba — väčšinou jemne pastelová, ružová či modrá, v predtuchu tragédie prechádzajúca do temných odtieňov. „Vo farebnej monotypii kombinovanej s masťným pastelom a vo farebnej segrigrafií“ nachádza umelkyňa nové možnosti, rozširujúce výraz pôvodných čiernobielych grafií.

TERÉZIA URSINOVÁ

HUDBNÝ ŽIVOT — dvojtýždenník. Vydáva Slovkonzert vo Vydavateľstve OBZOR, n. p., ul. Čs. armády 35, 815 85 Bratislava. Vedúci redaktor: PhDr. Zdenko Nováček, CSC., zástupca vedúceho redaktora: Alfréd Gabauer, prom. hist. Redakčná rada: zasl. umelec Pavol Bagin, Jaroslav Blaho, PhDr. Eubomír Čížek, PhDr. Vladimír Čížik, Ladislav Dóša, Alojz Luknár, prom. ped., Jaroslav Meier, zasl. umelec Zdenko Mikula, PhDr. Michal Palovčík, CSC., PhDr. Igor Podracký, PhDr. Terézia Ursinová. Adresa redakcie: Gorkého 13/VI., 815 85 Bratislava, telefón: 338 234. Administrácia: Vydavateľstvo OBZOR, n. p., ul. Čs. armády 35, 815 85 Bratislava. Inzerčné oddelenie: Gorkého 13/VI., 815 85 Bratislava. Tlačia: Nitrianske tlačiarne, n. p. 949 01 Nitra. Rozširuje Poštová novinová služba, objednávky prijíma každá pošta a doručovateľ. Objednávky do zahraničia vybavuje PNS — Ústredná expedícia a dovoz tlače, Gottwaldovo nám. 6, 813 81 Bratislava. Cena jedného výtlačku 2 Kčs. Neobjednané rukopisy sa nevracajú. Indexné číslo: 492 15

Registračné číslo: SÚTI 6/10

K 100. výročiu narodenia Igora Stravinského

Meditácia o Stravinskom

Moderná hudba nikto nevynašiel v tej podobe, v ktorej ju poznáme. Formovala sa postupne, nepozorovateľne, z rôznych individuálnych príspevkov najrôznejšej podoby a odlišných období — či to boli v prvom pláne vrcholné kvartety Beethovene, či Straussove drámy, alebo čarovný svet Debussyho harmonickej palety, či to boli v skoršom historickom pozadí odvážne idey Gesualdove, Dowlandove, Purcelllove a mnohé iné. Moderná hudba sa nám takto javí ako logický dôsledok širokého historického vývoja — oblúka, ktorý sa klenie takmer ako nevyhnutnosť od prazdačiatok až po našu súčasnosť.

Hovorili sme preto o príspevkoch, lebo elementy, ktoré sa včlenili do vývoja novodobej hudby, neboli jednotné. Iba dlhotrvajúcim vývojovým pohybom sa v predstavách tvorcov heterogénne podnety navzájom prispôbovali. Dôsledkom bol čoraz väčší do seba sa uzatvárajúci štýl, ktorý nazývame modernou hudbou.

Každý štýl je teda syntézou, ktorá je najpregnantnejšia vtedy, keď sa amalgamizujú mnohé myslenie novej doby zodpovedajúce postoje a výrazové charakteristiky v súhrnný účinok. Igor Stravinskij dokázal sumovať elementy novodobého estetického ideálu a dať im ucelený podoba, jednolitý výzor. Zjednotil všetko to, čo sa ukázalo byť perspektívne a čo tlmočilo počitový svet doby, ako napr. odklon od subjektívneho sebazobrazenia novoromantizmu, vyhýbanie sa monumentálnosti, monštruoznosti, mnohoválnosti — v prospech konkrétnosti, snaha o intelektuálnu náročnosť, jasnú formovú kresbu, duchaplnú tvarovo-významovú asociáciu. Dôsledkom je zrod nového umeleckého obrazového sveta, ktorý, i keď spočiatku mnohých prijímateľov šokoval, sa predsa časom zohrial v ľudskom spoločensktve. Ktorá novoborovaná pravda nešokuje človeka?

Modernú hudbu nevytvára jediné štýlové skupenstvo, vytvárajú ju nespočetné individuálne obmeny v stále nových inkarnáciách, v ktorých zovšeobecnená štýlová predstava nachádza svoju individuálne obmenenú rekonkretizáciu.

Vývoj hudobného i každého umeleckého myslenia je proces, ktorý neprebíha v suverénnej sebestačnosti, ale ktorý podlieha rôznym obmedzujúcim faktorom. Prostriedky, ktorými sa vladruje, zároveň ďalší vývojový postup a hľadanie. Vyslovenie nových ideí predpokladá existenciu tradovaného komunikačného základu, odtrhnutím sa od neho hudba onemle. Nárat však neexistuje v žiadnom umení, rovnako ako neexistuje v jeho obraze — v živote.

Neoklasicizmus Igora Stravinského takýmto náratom nie je. Je vystupňovaním a využitím rozporu, ktorý obsahuje inak každý vývoj, i keď v menej zjavnej podobe. Je to rozpor, ktorý stále existuje medzi východiskovou tradičnou dorozumievacou sústavou a jej pretrvávajúcimi zásadami, vytvorenými vzdialenejšími, neseďiacimi zobrazovacími formáciami. Rozpor vzniká, keď sa novodobé výrazové tvary a postupy dosadzujú do historickej pozície, čo vyostruje heterogenitu pozícií, umožňujúci parodizujúci odstup. Novodobé štýlové prostriedky dostávajú v kontexte historického štýlového zoskupenia modifikovanú a umocnenú platnosť. Rozpor umožňuje vnútorný dialóg hudby „samej so sebou“, čím vznikli dovtedy neexistujúce zobrazovacie varianty. Metóda neoklasicizmu však Stravinskému predovšetkým umožnila zvýrazniť svoj esprit, uplatniť intelekt a vtip, najpoprednejšie črty jeho umenia. Moderne hudbe dal jedinečnú podobu, schopnú vyjadrovať nielen vlastný svet, ale zároveň aj postoj k iným prejavom a dielam dvojitoj optikou, ktorá začala novodobý dialóg, nesmrteľný rozhovor medzi epochami tvorby.

JÁN ALBRECHT

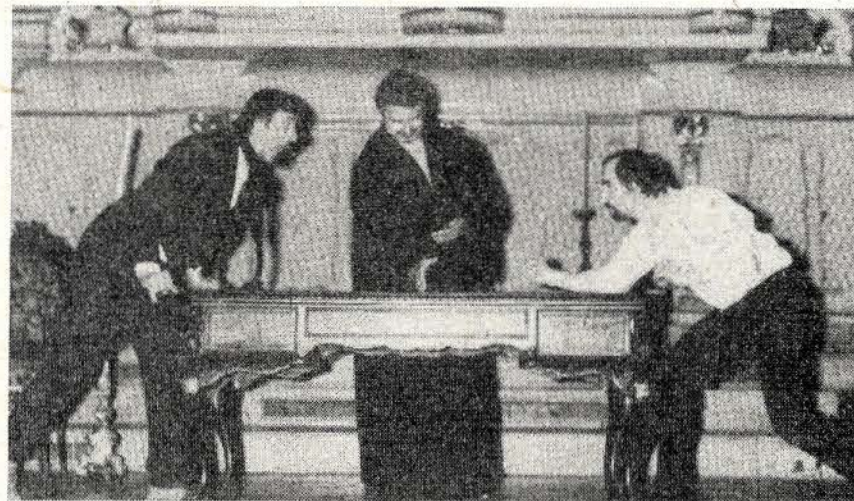


Michal Dočolomanský (Čert) a Marián Slovák (Vojak) v Príbehu vojaka. Snímka: M. Buša

Príbeh vojaka v Slovenskej filharmónii Vyrozprávávanie príbehu

Igor Stravinskij je u nás známy, hrá i počúva sa. Predovšetkým sa však na Stravinského chodíme dívať. Najčastejšie sa totiž s jeho tvorbou stretávame v baletе. V tejto oblasti patrí medzi „klasikov“ dvadsiateho storočia, je to najpopulárnejší autor moderných baletov. Najčastejšie sa tancovo Petruška, zriedkavejšie zaujalo choreografov Svätenie jari, ešte vzácnejšie bolo uvedenie Vtáka Ohniváka. Zo slovenských javísk poznáme teda najznámejšie Stravinského balety. Videli sme tanečného, baletného, na špičkách tancovaného, čiže „špičkového“ Stravinského.

Nepoznali sme ho však ako operného skladateľa. Výnimočne použil skladateľ pre niektoré svoje opusy aj termín „opera“, či „opera buffa“. Kým však balet nazýval baletom, označeniu opera sa často vyhýbal. Svoje scénické skladby nechcel pomenovať „jedným slovom, jedným termínom, vyhraneným žánrovým označením. Termín opera akoby bol pre Stravinského „nestaviteľný“, nepresný a nevýstižný. Termín opera sa najmä v experimentálnych scénických skladbách vyhýbal, obchádzal ho a hľadal akoby náhradný termín, svojské pomenovanie „Gesamtkunstwerk“. Lebo i Stravinského hudobné divadlo je nesporné syntetickým umeleckým dielom, syntetickým divadlom, v ktorom všetky zložky sú rovnoprávne. Slovom rovnako ako hudba, spev, ako tanec.



Michal Dočolomanský, Gustáv Valach a Marián Slovák na pódiu SF.

Snímka: M. Buša

Na Stravinského silne vplývali podnety zo svetovej divadelnej avantgardy — či presnejšie: súbežne s divadelnou avantgardou, s hľadaním Mejerchofda hľadal nové formy v oblasti hudobného divadla práve Igor Stravinskij. Nič si neosvojoval z náleзов čínoherného divadla, sám usilovne a vytrvalo experimentoval na poli opery.

Stravinského s reformačnými postupmi ruských čínoherných divadelníkov spája predovšetkým záujem o ruskú ľudovú slovesnosť, o ľudové rozprávky, riekanky, obrady a zvyky, o ľudové jarmočné divadlo.

Všetky tieto pramene Stravinskij nevyhľadával preto, aby z nich citoval, ale aby sa nimi inšpiroval. Stravinskij nikdy scénicky neupravoval ruský folklór. Keď komponoval ruské choreografické scény Svadba, dostali sa mu do rúk zbierky ľudových veršovaných porekadiel od Alexandra Afanasieva a Kirejevského. Tie knižky ľudovej múdrosti boli pre Stravinského pokladnicami ruského jazyka a duchovného bohatstva svojho národa. Nebola to preň iba jednorazová inšpirácia. Zo zbierok Afanasievových ruských ľudových rozprávok čerpal aj námiet pre Príbeh vojaka.

Čo na Stravinského silne zapôsobil, to nosil stále hlboko v sebe. Svojej hudbe nikdy nedával vonkajšie znaky, nálepky ruskosti, napriek tomu jeho dielo má nielen ruský názvuk, ale aj ducha ruského umenia. Aj jeho Vojak z Príbehu vojaka má ruskú dušu. Napriek tomu, že varí ešte nikdy a nikde ho neobliekli do rubašky alebo do uniformy cárskeho vojaka. Tento vojak nedal život za cára, dal dušu za vlastný život.

Aký je príbeh tohto Príbehu?

Stravinskij rád do svojich diel vkladá Rozprávača. A sám je pútavým a otvoreným rozprávačom o svojom diele. Poruke mal navyše pohotovosť zapisovateľa. Robert Craft dlhé roky sprevádzal svojho majstra neustále so zápisníkom v ruke. Zaznačil Stravinského výroky i dlhšie úvahy a ucelené názory. Zapísal i genézu jednotlivých diel. Tak poznáme, nielen čo Stravinskij napísal, ale aj čo zamýšľal, čo sa mu podľa jeho predstáv vydarilo, čo nie. Stravinskij totiž pri väčšine svojich diel bol aj „inscenátorom“. Hudobné nápady realizoval prizdene sám, ale vyberal si a usmerňoval i literárnych, výtvarných, či choreografických spolupracovníkov. Nečudo, že aj v Príbehu vojaka zanechal široký poznámkový inscenačný materiál. Stravinskij je však veľkorysý. Svoje poznámky nikomu nevnučuje, ba režisérom i účinkujúcim radí, aby javiskové predvedenie

Príbehu vojaka prispôbovali dobovým a miestnym okolnostiam.

Dve svetové vojny, vojny predovšetkým v Rusku a o Rusku — a z každej máme aj operný príbeh. Z prvej vojny Stravinského Príbeh vojaka, z druhej Prokofievov Príbeh opravdivého človeka. Jeden príbeh rozprávkový, nadčasový, druhý veľmi konkrétny, vlastenec-ký.

Stravinskij chcel mať svoje dielo bez určitých typických národných črt. Spi-sovateľovi Charlesovi Ferdinandovi Ramuzovi vyrozprával vo švajčiarskom exile ruskú rozprávku, ale švajčiarsky spisovateľ dal príbehu nielen svoje slová, ale aj svoju filozofiu. Ten príbeh je už viac faustovský, nemá kolorit ruských ľudových rozprávok. A tá faustovská atmosféra v ňom zvýraznilo aj prvé slovenské predvedenie diela. Odznelo v rámci abonementných koncertov Slovenskej filharmónie 29. a 30. apríla 1982.

Prostredie určilo ráz večera. Nebol to ani koncert, ani divadlo, bol to Príbeh vojaka — presne tak, ako to určil v podtitule skladby Stravinskij — „čítaný, hraný a tancovaný“. Ten trpný rod v inscenácii prevládá. Málo bolo v divadelnej aktivite. Režisér Vladimír Strnisko i výtvarník scény a kostýmov Jozef Čiller rešpektoval v plnej miere koncertné pófium. Dirigent Ladislav Slovák a jeho sedem sólistických hráčov (Pavel Bogacz, husle; František Rek, bicie; Karol Illek, kontrabas; Justus Pavlík, klarinet; Jozef Martinkovič, fagot; Kamil Roško, kornet; Jozef Gašparovič, trombón) boli síce zatiaľ do kúta pódia, ale boli stále na ňom doma, boli na ňom „páni“. Obľčení vo frakoch hrali akoby „scénickú“ hudbu k príbehu, sedeli vedľa de-ja, s tým, čo sa odohrávalo, či vlastne iba ilustrovali vedľa nich nemali žiadny „divadelný“ kontakt. Režisér ich ponechal celkom v rukách dirigenta, nezapoil ich do svojich akcií a kombinácií. Tak hráči vytvorili animovaný ensemble, v ktorom každý nástroj mohol sa uplatniť sólisticky, čo v plnej miere využil najmä hráč na husliach a bicích, všetci hrali s citom pre súhru i „hru“ čo bežala vedľa nich.

Výtvarníkovi nadiktovala riešenie scény architektúra budovy a výzdoba siene. Nepostavil na koncertnom pódiu žiadnu scénu, iba dlhý a masívny písací stôl, kreslá a svietniky. Ani stopy po ľudovom, veselom, jarmočnom divadle alebo „čare“ kočovného divadla. Režisér ešte podporil náladu slávnostnú, obradnú, koncertnú, nie divadelne koncentrovanú. Tento príbeh bol predovšetkým „čítaný“. Predstavitel Rozprávača Gustáv Valach si vzal hlavné slovo. Obľčený v talári stredovekého učenca, či v luteránskej kamži, prednášal neobyčajne dôstojne, sugestívne i autoritatívne slová príbehu i morálne poučenia. Diktoval tempo a rytmus celej produkcie. Príbeh stratil humor, hudba z neho vypadávala, krátke skladbičky akoby boli iba intermezzami medzi dlhými výkladmi Rozprávača. Pohybová spolupráca Ctibora Turbu (a nie choreografia) mala k dispozícii síce veľký priestor pódia, ale malý priestor v samotnej produkcii, i Princzná — Jana Smrčková — väčšmi pózovala, než tancovala. Vojakov príbeh sa tu rozprával, ilustroval, a tak i Marián Slovák (Vojak) bol predovšetkým demonštrátorom. Iba Michal Dočolomanský (Čert) pokúsil sa o plnokrvné divadlo, ktoré by aspoň trochu smrdelo čertovinou. Robil kúzla s husľami, so Slovákovi mal „divadelnú“ scénu dre-zúry poníženého, ozubadeného človeka (tráky na Vojakových nohavičkách posúdzili Čertovi ako opraty), ale ináč v celom dlhom ba až zdĺhavom príbehu vystupoval tento diabol v podobe unave-ného cirkusového krotiteľa a kúzelníka malého formátu. Faust v tejto rozprávke zvíťazil nad pokušiteľom — pravda, veď ani nešlo o jeho dušu, ale o život vo-jáčka.

LADISLAV ČAVOJSKÝ

Stravinskij

(Dokončenie z 5. str.)

ním individuálnej exprese), tak ho zaujímal aj Schönbergov „experiment“. Siahol po jeho neosobnej štruktúre (dodekafónia) vo chvíli, keď nadobudol istotu, že došlo k historickej verifikácii tohto bezprecedentného podujatia. Že Schönbergov projekt je schopný vývoja, života aj odozvy.

Spoločne majú obaja to podstatné: vedomie kozmickej perspektívy človeka. Vedomie dovoľujúce neidentifikovať sa so štýlom, určeným „iba“ historicky. Schönberg sa od štýlu akoby odvrátil — Stravinskij urobil z neho terén svojho „experimentu“, svojej hry. Ale zrejme motívacia bola presne opačná, než akú sugerovali komentátori determinovaní dobovým myslením. Stravinskij, podobne ako ľudový umelec starého Ruska, alebo po-

dobne ako umelec stredoveku, nemal ambíciu „produci-rovať sa“. Ak, tak nanajvýš hral hru s tým, čo objavil pod svojím mikroskopom. Vďaka tomu bol autenticky schopný povzniesť sa nad kánony štýlu a nad individualisticky chápanú expresiu.

Adorno nemohol pochopiť Stravinského. A Schönberg nemohol Stravinského integrovať. Opačne to bolo možné. Lebo v pozadí bolo ešte čosi: Stravinskij „najväčší kozmopolita“ vyšiel zo svojej kultúrnej tradície a zostal jej verný. Z tradície principiálne odlišnej od tej, ktorú skratkovite označujeme heslom „Hegel“.

Stravinskij bol, ako zdôrazňuje Druskin, hlboko nábožensky citiaci a mysliaci človek. Ale treba dodať: nebol idealista. Nebol, napriek ohurujúcej erudovanosti, schopný ľudsky integrovať koncepciu Ducha-abstrakcie, spojenú s takými kategóriami ako transcendencia a metafyzika. Narodil sa v Dostojevského malí iný životný pocit: „duch“ znamenal preňho živú silu, konkrétne pôsobiacu energiu, azda identickú s princípom života, energiu Evolúcie, energiu otvárajúcu nové perspektívy, energiu oslobodzujúcu.

Spoločne so Schönbergom mal presvedčenie, že túto energiu je umelec povinný svojim dielom vyžarovať tak, aby to bolo v prospech ľudstva.

Stravinskij bol hlboko angažovaný: dešifroval s neuveriteľnou presnosťou podstatné problémy ľudstva, nute-ného históriou rozlúčiť sa s epochou individualizmu a idealizmu, snažil sa poskytnúť ľudstvu „modernej doby“ oporu v reálnych „orientačných bodoch“. Vedel, že v tejto dobe bude človek potrebovať viac ako kedykoľvek to, na čo sa čoraz častejšie v konzumnej spoločnosti zabúdalo. Presný smer. Ku katarzii.

Stravinskij „nebol skladateľ budúcnosti“. Nezameral sa na budúcnosť človeka, ale na jeho podstatu, videnú dynamicky. Na to, že jeho úlohou je tu a teraz pre-konávať egocentrické obmedzenia a približovať sa k naplneniu zmyslu termínu „homo sapiens“.

Lebo o katarziu ide dnes. O osvojovanie si kontem-platívneho vzťahu ku skutočnosti ide dnes. Lebo o tvorbu ide dnes. Aj o Pravdu. ROMAN BERGER