

HUDOBNÝ ŽIVOT 86

Ročník XVIII.
20. I. 1986
2,- Kčs
1

Stretnutie predstaviteľov skladateľských zväzov krajín socialistického spoločenstva



Pohľad na účastníkov stretnutia.

Snímka: ČSTK

ZA ĎALŠÍ ROZVOJ SOCIALISTICKEJ HUDBY ZA NOVÉ FORMY SPOLUPRÁCE MEDZI NÁRODMI

Zimná Praha sa stala v dňoch 2.—6. decembra 1985 hostiteľkou predstaviteľov jednotlivých skladateľských zväzov socialistických krajín. Nebývalý rozkvet socialistickej hudobnej kultúry v období posledných rokov si čoraz viac žiada, aby sa medzi bratskými krajinami uvažovalo o nových, inovovaných formách spolupráce, o ďalších spôsoboch výmeny hudobných hodnôt, o rozvíjaní intenzívnejších kontaktov. Veď hudba je jazykom zrozumiteľnosti tam, kde často prestávajú fungovať iné dorozumievacie prostriedky. Svojimi kvalitami sa vie prihovárať ku každému citlivému vnímateľovi na každom kontinente, svojou estetickou podstatou, ako aj výrazovosťou vie neraz o svojom tvorcovi, o dobe, o národe a spoločnosti, v ktorej vznikla, vypovedať najviac. Otázky súvisiace s ďalším rozvojom hudby v socialistických krajinách, ale aj na celom svete sú natoľko páliivé, aktuálne, ale často aj znepokojujúce, že potreba venovať sa im a riešiť ich zo širokého medzinárodného hľadiska prišla práve včas. Môže nás tešiť a uspokojovať, že to boli práve socialistické krajiny, ktoré prišli s prvotnou iniciatívou — hľadať a nachádzať riešenia najzávažnejších problémov hudobnej kultúry na báze bratskej internacionálnej výmeny vzácných a dôležitých skúseností, poznatkov a názorov, a že miestom ich prvého vzájomného rokovania bolo práve naše hlavné mesto — Praha.

Rozsah námetov a diskutovaných okruhov bol iste úctyhodný; siahal od podstatných muzikologických a estetických otázok (tvorivá metóda socialistického realizmu, tradícia a novátorstvo, pokrok v umení a hudbe, štýl, komunikatívnosť, sociálne postavenie súčasného umeleca a jeho spoločenská zodpovednosť), ktorých riešenie za spoluúčasti hudobných vedcov rôznych krajín socialistického spoločenstva by malo priniesť mnohé pozoruhodné ďalšie aspekty, až po otázky praktickejšieho charakteru — kon-

krétne formy pri výmene kultúrneho a duchovného vlastníctva (na poli tvorivom, interpretačnom, ale aj muzikologickom). Hudobná kultúra každého národa je špecificky štruktúrovaným a vysoko dynamickým komplexom, pre ktorý dokonalé poznanie príbuzných, ale aj štýlovo vzdialenejších kultúr, hoci vyrastajúcich z rovnakého spoločenského základu, je neobyčajne podnetné, potrebné a prínosné.

Na pražské stretnutie pricestovali zahraničné delegácie Afganskej demokratickej republiky, Bulharskej ľudovej republiky, Kubánskej republiky, Maďarskej ľudovej republiky, Mongolskej ľudovej republiky, Nemeckej demokratickej republiky, Poľskej ľudovej republiky, Zväzu sovietskych socialistických republík a Vietnamskej socialistickej republiky vedené predsedami alebo tajomníkmi jednotlivých skladateľských zväzov. Rokovanie otvoril 3. decembra 1985 zaslaný umelec Zdenko Mikula, tajomník Zväzu československých skladateľov. Vo vedení akcie sa Zdenko Mikula striedal so zaslaným umelcom Josefom Boháčom, tajomníkom Zväzu československých skladateľov. Hlavný prejav predniesol PhDr. Zdenko Nováček, CSC., predseda Zväzu československých skladateľov. Zdôraznil potrebu hlbšej spolupráce skladateľských zväzov socialistických krajín. Niektoré formy spolupráce zastarali a je treba ich inovovať. Poukázal na ústrednú pozíciu skladateľských zväzov pri organizovaní výmeny hudobných hodnôt i pri zabezpečovaní vzájomnej vyššej informovanosti o hudobnom dianí vo svojich krajinách. Je nevyhnutné, aby sa zväzy hlavných úloh zmocňovali dynamicky s plným pochopením ich spoločenskej funkcie: Vyslovil myšlienku, že práve hudba, ktorá môže na svet nazerať svojimi špecifickými očami, zohráva mimoriadne dôležitú úlohu pri zblížovaní národov a veľkých spoločenstiev ľudí. Ďalej vyzdvihol osobitnú funkciu živej umeleckej tradície, ktorá je duchovným vlastníctvom celého daného spo-



Na stretnutí sa živo diskutovalo o najaktuálnejších hudobných otázkach. Zľava A. Petrov, tajomník Zväzu skladateľov ZSSR, dr. Z. Nováček, CSC., predseda ZČSS, Tanhuyen, člen výkonného výboru Zväzu vietnamských skladateľov a W. Lesser, predseda Zväzu skladateľov a hudobných vedcov NDR.

Snímka: ČSTK

čenia a existuje v povedomí jeho príslušníkov ako určitý súbor noriem a požiadaviek. Tie nie sú kladené iba na umelcov, ale pri citlivom a správnom uchopení sa do značnej miery dotýkajú aj formovania vzájomných vzťahov medzi hudobnými kultúrami rôznych národov. V svojom referáte predložil aj niekoľko praktických návrhov potrebných a užitočných pre ďalší rozvoj vzájomných vzťahov. Z hľadiska zefektívnenia práce zväzov, väčšej koordinovanosti by bolo neobyčajne výhodné utvoriť určitý ústredný nadzväzový dispečing, ktorý by plnil viacero funkcií v oblasti ďalšej vzájomnej výmeny hudobných hodnôt a ďalšieho vzájomného poznávania. Tento návrh sa stretol s pozoruhodným záujmom zo strany členov všetkých prítomných delegácií, veľa sa o ňom diskutovalo, mnohé názory a podnety ešte konkrétnejšie upresnili hlavné poslanie tohto nadzväzového centra. Na záver dr. Nováček pripomenul niektoré už dávnejšie navrhované, doposiaľ však nerealizované, väčšie projekty, akými sú napr. spo-

lušnej krajiny, ale predložili súčasne aj veľa konkrétnych návrhov z oblasti organizačnej, editorskej, festivalového hnutia, hudobných súťaží, prezentácie novej hudby pred širokou verejnosťou v masmédiách atď. Mnoho ráz sa hovorilo aj o problémoch populárnej hudby, ktorá predstavuje integrálnu súčasť každej hudobnej kultúry, na druhej strane v niektorých jej smerovaniach môže dochádzať k hlbokému vkusovej a hodnotovej dezorientácii najmä u mladej generácie. Včas zabrániť týmto procesom, citlivo ich usmerniť v prospech hudobnej kultúry predstavuje neľahkú a náročnú úlohu, ku ktorej nemožno pristupovať bez základných estetických a sociologických poznatkov a ich náležitej aplikácii v kultúrnej praxi. Veľkú pozornosť treba venovať aj mladej generácii skladateľov, interpretov a muzikológov; priateľstvá, ktoré jestvujú, sa nedajú dediť, musia sa znova vybudovať, znova získať. Preto všetci prítomní podporili myšlienky a návrhy na ďalšie organizovanie stretnutí medzi mladými hudobníkmi rôznych krajín. Vefa

slava Martinů Grécke pašie v Smetanovom divadle, Smetanovo Dalibora v historickej budove Národného divadla a vypočul si koncert Českej filharmónie v Dome umelcov, na ktorom odzneli diela Václava Jana Tomáška, Ludviga van Beethovena a Franza Schuberta. Mimoriadne zaujímavá bola návšteva v Československej televízii na Kavčích horách, kde ich prijal ústredný riaditeľ Československej televízie dr. Jan Zelenka; delegáti si vypočuli dve súčasné hudobno-dramatické diela v televíznom stvárnení — Cikkerovo Vzkriesenie a Máchove Premeny Prométhea.

Pražské stretnutie dalo intenzívny podnet pre ďalší rozvoj vzájomných stykov v oblasti hudobnej kultúry. Predchádzal mu celý rad stykov bilaterálnych, na rôznej úrovni. Bolo prvé svojho druhu.

Stretnutie prinieslo viac dôležitých podnetov, ktorých realizácia v praxi — aj keď nebude jednoduchá — má všetky šance výrazne napomôcť rozvoju hudobných kultúr.

MILOSLAV BLAHYNKA

staccato

● Z ČINNOSTI HUDBNÉHO INFORMAČNÉHO STREDISKA SLOVENSKEHO HUDBNÉHO FONDU:

S novou sezónou sa rozbehla i ďalšia séria pravidelných podujatí v Klube skladateľov v Slovenskom hudobnom fonde poriadaných Hudobným informačným strediskom SHF a Zväzom slovenských skladateľov. Otvorila ju beseda k životnému jubileu skladateľa a muzikológa Romana Bergera. Moderátorkou prehrávky a rozhovoru o jeho skladateľskej poetike a tvorivej osobnosti bola Ľada Földváriová.

Skladateľská, pedagogická, dirigentská a spoločensko-kultúrna činnosť Alexandra Albrechta bola témou druhej septembrovej besedy. Za jej východisko zvolili dramaturgia rozhlasový medailón k stému výročiu narodenia skladateľa, ktorý uviedli jeho tvorcovia L. Michalková a V. Kubíčka.

Počas BHS slúžili priestory Klubu skladateľov festivalovým akciám, predovšetkým tlačovým besedám. Prvá festivalová stretnutie (16. X.) patrila súčasnej francúzskej hudbe. Nahrávky skladieb Gérarda Griseya a Yoshihisa Taira predstavil študent kompozície na VŠMU v Bratislave Róbert Rudolf, ktorý nedávno absolvoval polročný študijný pobyt v Paríži. Mladý slovenský skladateľ bol venovaná prehrávka dňa 23. októbra. Odznali nové skladby Iris Szeghyovej a Petra Cóna, sprievodné slovo pripravila Eva Čunderlíková.

S novíakmi českej hudby oboznámil návštevníkov klubu PhDr. Jan Ledec, vedúci Hudobného informačného strediska CHF (24. X.).

Životné jubileum PhDr. Ivana Mačáka dalo podnet k usporiadaniu podujatia približujúceho vedeckú prácu tohto muzikológa (30. X.). Úvodné slovo predniesol a stretnutie s ním a s tímom jeho spolupracovníkov (P. Krbafa, MUDr. A. Dvorský, L. Faltan, M. Komorovská) viedol Roman Berger.

Gogolovské námety v hudbe boli ústrednou myšlienkou prvej novembrovej prehrávky. Jej autorka Zuzana Marczellová vybrala k téme zvukové ukážky z oper Mŕtve duše od R. Ščedrina a Hráči od D. Šostakoviča.

Prednedávnym vyšli vo vydavateľstve OPUS Dejiny hudobnej kultúry na Slovensku I. od dr. Richarda Rybárika. Problematike publikácie a jej významu v našej hudobno-historickej spisbe bola venovaná beseda, na ktorej za prítomnosti autora predniesol hodnotiaci referát PhDr. František Matúš (13. XI.).

V rámci Dní sovietskej kultúry v ČSSR navštívila Bratislavu delegácia Zväzu sovietskych skladateľov: skladatelia Boris Terentiev, Oskar Felcman a muzikologička Liana Genina. Dňa 19. XI. prijalo sovietskych hostí vedenie a Výbor Slovenského hudobného fondu. Hudobné informačné stredisko pripravilo pre nich prehrávku z tvorby našich súčasných skladateľov. Ukážky z diel A. Moyzesa, J. Cikera, E. Suchoňa, D. Kardoša, L. Burlasa, P. Bagina, M. Nováka, H. Domanškého, Z. Mikulu, I. Hrušovského, I. Zeljenku, V. Godára, I. Dibáka a zo slovenskej muzikálovej tvorby uviedla PhDr. Viera Polakovičová, vedúca Hudobného informačného strediska.

Hostom posledného novembrového podujatia v Klube skladateľov bola pri príležitosti vzácného životného jubilea Magda Moryová. Moderátorom besedy o jej umeleckej a pedagogickej práci v oblasti operného spevu bol Jaroslav Blaho.

(—až—)

● V RÁMCI BOHATÉHO PROGRAMU PODUJATÍ VIEDENSKEJ SPOLOČNOSTI PRE HUDBNÉ DIVADLO (JESEŇ 1985) boli dva dni venované aj produkciám Československej televízie v Bratislave. Dňa 30. novembra 1985 predstavila sa Hlavná redakcia hudobného vysielania ČST Bratislava televíznymi inscenáciami Haydnových oper La Cantarina (dirigent E. Rajter, režia C. Baladová, sólisti S. Haljaková-Gajdošová, M. Meierová, A. Starostová, V. Schrenkel) a Lo speziale (dirigent A. Vykydal, režia J. Svoboda, sólisti S. Haljaková-Gajdošová, I. Kirilová, P. Mauréry, P. Oswald) a 1. decembra 1985 televíznou inscenáciou Korskovej opery Legenda o neviditeľnom meste Kiteži (dirigent V. Málek, režia J. Svoboda, sólisti Haljaková-Gajdošová, P. Gábor, P. Jančí, F. Livora, J. Martvoň, O. Malachovský). Úvodné slovo k jednotlivým televíznym inscenáciám predniesol šéfredaktor HRHV Jaroslav Meier. Obe podujatia boli hodnotené ako veľmi úspešné, v diskusii sa oceňovala najmä objavná dramaturgia, vynikajúce výkony sólistov, ako i celková inscenačná úroveň predvedených diel.

● I. DNI VÍŤEZSLAVA NOVÁKA sa uskutočnili 25. októbra m. r. v Českých Budějoviach. Organizátorom bola spoločnosť V. Nováka, ktorá pracuje v rámci Českej hudobnej spoločnosti. Počas tejto akcie odznel rad koncertov a prednášok. Stretli sa tu aj žiaci V. Nováka, ktorí sa zaoberali najmä otázkou propagácie a popularizácie Novákovho diela.

● PIATY ROČNÍK INTERPRETAČNEJ SÚŤAŽE ČSR V KLAVÍRNEJ HRE sa uskutočnil v novembri v Hradci Králové. Víťazmi sa stali Igor Ardašev (Konzervatórium Brno) a Jaromír Klepáč (AMU Praha). Súčasne udelili cenu za najlepšiu interpretáciu súčasnej českej skladby a najlepšiu interpretáciu súčasnej slovenskej skladby. Predseda poroty dr. Václav Holzknecht označil súťaž za vhodnú príležitosť pre mladé klavírne talenty.

● SLÁVNOSTNÝ KONCERT venovaný výročiu založenia 1. mestskej hudobnej školy v Bratislave usporiadali 6. novembra 1985 Obvodné, kultúrne a spoločenské stredisko Bratislava II a Dom kultúry Ružinov. Účinkovali žiaci LŠU a bratislavského konzervatória.

XIII. prehliadka mladých organistov

V dňoch 18.—23. novembra 1985 usporiadalo Konzervatórium v Košiciach Prehliadku mladých organistov. Z podnetu Konzervatória v Bratislave, presnejšie prof. Imry Skuhrovej, sa už 13 rokov stretávajú študenti i mladí absolventi, aby prezentovali nové obzory vo svojej školskej alebo už zrejúcej tvorivej dráhe organistu. Intenzita tejto myšlienky prerástla územie Slovenska a našla svoj pendant na Konzervatóriu v Brne. Toto stretnutie mladých organistov neprináša len konfrontáciu skúseností, ale i možnosť pre organistov neustále tak vzácnu — zahrať si, zreviďovať doterajšie alebo prezentovať pripravované čísla pre veľké medzinárodné recitály. Touto ideou bola poznačená dramaturgia ostatnej prehliadky. Kým u študentov, najmä konzervatoristov, určili program učebné plány, mladí profesionáli sa už sústreďovali (popri doznievajúcim jubileu Bacha) na rok 1986, v záhlaví ktorého stojí sté výročie úmrtia Franza Liszta. Práve organová tvorba reprezentuje jeho najúprimnejšiu umeleckú výpoveď — bez manier a okázalosti novoromantizmu, pritom s odhalením vnútornej podstaty jeho umenia.

Ak Bach je spiritus movens celej organovej školy a základ každého organistu, k Lisztovi sa viacej obracajú už zrelí umelci, disponujúci vlastnými tvorivými ambíciami. Na prehliadke sa rozhodla predostrieť svoj názor na Liszta Katarína Hanzelová vo Fantázii a fúge na chorál „Ad nos, ad salutarem undam“. Hoci náročnosť tejto predlohy si vyžaduje dlhší čas prípravy a iný typ nástroja, dokázala Hanzelová svojím temperamentným postojom a neohrozenou sebaistotou dospieť k priaznivému poslucháčskemu ohlasu i v Košiciach. Nevymykali sa z neho ani Scherzo J. Alaina, ani Prelúdium a fúga Es dur J. S. Bacha. I keď Anna Záriková v minulosti prejavovala podobný temperament, teraz akoby prenikla viac do seba a zamerala sa na prehlbovanie výrazu presnými a premyslenými umelecko-technickými dávkami celkovej pôsobivosti, v čom ju podporil i známy, často hraný repertoár. Siahla po vyrovnannej umiernenosti hudby Couperina, Bacha, Alaina. Na známych dielach však možno pri plnom tvorivom sústreďení in-

terpreta oveľa intenzívnejšie vnímať jeho umelecké napredovanie.

Z českých organistov odriekla svoju účasť V. Heřmannová a tak celý recitál vyplnil Jaroslav Tůma. Umelec, ktorý spolu s naším I. Szabóom sa stal laureátom organovej súťaže Pražská jar 1980, rozšíril svoj umelecký obzor smerom k organovej tradícii starých majstrov — k improvizácii. V nej bol v podstate najúspešnejší aj v Košiciach. Možno ale i pre svoje príliš odvážne zásahy do overených istôt partitúr Franckovho Pieces heroïque, či Lübeckovho Prelúdia a fúgy E dur. Na miniatúrach Jana z Lublina, v Sonáte Pololánka a napokon v celom svojom prístupe preukázal mimoriadne interpretačné dispozície, ktoré však tenzoraz nedemonstroval tak disciplinované ako sa očakávalo, pretože boli presýtené zvýšenou dávkou vlastnej fantázie presahujúcej za užívaný „přisný řád“ umenia. Tú ale napokon dobre využil v improvizáciách na témy z publiky, ktoré však zneli viac-menej ad libitum, nedotýkajúc sa zákonitostí štýlu, formy, či doby. Boli to voľné fantázie, hudobne pôsobivé a poslucháčsky vďačné.

Iného typu boli polorecitály študentov, vyplývajúce zväčša z prísnych zákonitostí školských pravidiel. I keď poslucháči VŠMU sa snažili vnímať do hranej hudby „po svojom“, výsledok postrádal onen tvorivý tmel vkusu a miery. Beata Štefánková, z triedy prof. F. Klindu, po prerušení štúdií opäť nadväzuje kontakt s nástrojom, no v súčasnosti sa musí sústreďovať predovšetkým na techniku. Napriek tomu však v nárokoch neustúpila, čoho dôkazom bol náročný program: Bachovo Prelúdium a fúga e mol, organová úprava Musorgského Kartínok, Hindemithova III. sonáta — program, ktorý, žiaľ, prevyšil momentálnu disponovanosť organistky. U Štefánkovej je to však iba otázka tréningu a času, aby získala sebaistotu a pokročila na ceste za ďalším poznáním a prehľbovaním talentu. Poslucháč II. ročníka Boris Míček, z triedy odb. as. J. V. Michalku, hľadá iba svoj názor. Celý jeho program vyznel ešte v istých otázkach, ktoré si kladie predovšetkým sám sebe, ale vťahuje do nich i poslucháča. Hľadá správnosť svojho postoja k Bachovi, Schumannovi i k Lisztovi, hoci prá-

ve v jeho Variáciách na vianočnú pieseň akoby nachádzal sebaistotu tak v technickom zvládnutí, ako i interpretáčnom vyjadrení.

Z triedy prof. Imry Skuhrovej (Konzervatórium Bratislava) sa na tomto pódii predstavila po prvý raz Jana Boudová zo 4. ročníka. Program zostavený dost veľkolepo z diel Bacha, Regera, Kabeláča zahrala po technickej stránke výborne. Chýbalo jej však vlastné prebudenie, uchopenie hudby pre plné vyznenie. Roman Žiaran z 5. ročníka sa za posledné dva roky vypracoval značne úspešne práve po tejto línii. Cíti hranú hudbu a koriguje ju vlastným názorom — i keď do istej miery ešte nie bez dozoru pedagógov. Vlastný impulz je zreteľný a poznačil ním šťastí fantazijné skladby Francka, Ebena, no najsilnejšie sa priblížil k Bachovi v jeho Prelúdiu a fúge h mol.

Najväčší ohlas spôsobil najmladší účastník Prehliadky — poslucháč i košického konzervatória. Druhorodník Peter Reiffers i štvrtáčka Monika Bucková sú z triedy prof. Emílie Dzemjanovej. Mladá pedagogička má do istej miery šťastie spočívajúce v možnosti prepojenia vlastných ambícií s mimoriadnym talentom poslucháča. Tak sa určite javí Peter Reiffers, ktorý síce prišiel na konzervatórium po maturite na gymnázium, no manuálnou zručnosťou však nezaostáva za intelektom a obe v jednote vie vlastným tvorivým potenciálom využiť k plnohodnotnému výsledku. Hral výborne a spamätí! Od čias Vlada Rusoa teda opäť pamätový suverén za organom! I program — Walther, Bach, Böely, Podprocký — hovorí v prospech tvorivého nepokoja, ktorý u tohto mladého hudobníka je vzácnym zdrojom úspechu. Monika Bucková si tiež vhodne zvolila repertoár (Walther, Bach, Guilman, Kvěch) pre možnosti vlastnej prezentácie i demonštrácie maximálnej snahy o jeho adekvátne naplnenie. Oproti minulosti možno u nej konštatovať nielen svedomitosť, ale i uvoľňovanie fantázie a iskierku invencie, ktoré sú nevyhnutnými zložkami komplexnosti výsledku. A o to všetkým mladým organistom a ich pedagógom ide. Každoročné prehliadky majú na tom svoj rozhodujúci podiel.

ETELA ČÁRSKA

Nedelné dopoludnia v Galérii

Zväz slovenských skladateľov v spolupráci s Mestským domom kultúry a osvetu mesta Bratislavy v záujme ďalšieho umeleckého rastu mladej, začínajúcej generácie interpretov poriadala pravidelne cyklus komorných koncertov, na ktorých dostávajú mladí umelci príležitosť prezentovať výsledky doterajšieho vývoja v samostatných recitálových vystúpeniach. Novembrový cyklus koncertov v Mirbachovom paláci bol opäť zaujímavou konfrontáciou interpretačných snáh mladých umelcov a zároveň možnosťou získania cenných koncertných skúseností.

Koncert Moyzesovho kvarteta (3. 11.) potvrdil vysokú interpretačnú úroveň vekovým priemerom mladého telesa, spájajúceho podmaňujúcu tvorivú schopnosť s precíznym a premysleným prístupom k hudobnému materiálu. O fakte, že silnou stránkou repertoáru súboru je hudba 20. storočia, presnejšie slovenská tvorba, niet pochybností. Podanie Sláčíkového kvarteta č. 2, op. 86 A. Moyzesa zaujalo pre adekvátne stvárnenie kompozične premyslenej, často kontrapunkticky vypracovanej faktúry, pričom súhra, spoločné čítenie a vypracovanie fráz bolo samozrejmosťou. Verva, razancia a istota, s ktorou sa hráči dokážu zmocniť materiálu, vyvoláva pochybnosti o interpretačnej náročnosti diela tak komplikovaného, akým je Sláčíkov kvarteto č. 2, op. 51 J. Brahmsa, zaradeného do programu koncertu. Kvarteto architektonicky veľmi náročné, zároveň vyvážené, prevažne polyfonického tvarovania myšlienkového materiálu, s bolestne nežnou melodiou vyznelo tak v jednotlivých častiach (stavebne náročná 3. časť), ako i v celku kompaktné a presvedčivo.

Moyzesovo kvarteto svojím vystúpením opäť potvrdilo oprávnenosť zaradenia tohto perspektívneho telesa k špičkovým komorným ansámbľom na Slovensku.

Príležitosť predstaviť sa na samostatnom recitáli dostala mladá slovenská harfistka Soňa Jahnová, čerstvá absolventka AMU v Prahe (10. 11.). Dramaturgia koncertu pozostávala zo skladieb pôvodnej harfovej literatúry, ako aj z niekoľkých úprav prebratých z iných nástrojov.

Podobnou úpravou A. Suriana bola i Partita starých tancov a árií

od talianskych anonymov 17. storočia, ktorá vyznela zásluhou jednoliateho tahu a zdôraznenia tanečnosti dostatočne presvedčivo i napriek drobným pamätovým zakolísaniam. Už na ploche malých foriem dobových tancov interpretka dokázala, že je pánom svojho nástroja a ovláda celý komplex interpretačných prostriedkov potrebných pri hľadaní adekvátneho hudobného obrazu. Podotýkam, pri hľadaní hudobného obrazu, pretože v tomto smere má Jahnová vzhľadom na svoj mladý vek a zrelosť ešte rezervy.

To platí i pre Andante zo Sonáty č. 2 pre husle od J. S. Bacha, kreovaného so zmyslom pre instrumentálny charakter melodiky, kde by väčšie významové zaťaženie jednotlivých vrstiev hudobného tkaniva spolu s voľbou miernejšieho tempa prispelo k vybudovaniu majestátnej sošnosti tejto časti.

Lepšie vyzneli, ba priam v znamení technickej perfekcie sa niesli skladby nežiadajúce hlbšiu obsahovú výpoveď: Sonáta G. Tailleferovej, technicky exponovaná etuda J. F. Fischera, hlavne však Téma s variáciami M. Tourniera, kde interpretka podriadila svoje prednosti — tónovú plasticitu, šírku dynamického rozpätia, účinné narábanie s efektmi harfovej hry (glissandá, arpeggia) sonoristickým požiadavkám impresionistickej faktúry. Veríme, že S. Jahnová vyzreje v osobnosť, ktorá svoje nadanie i schopnosti dokáže bohato zúročiť na koncertných pódioch.

Košická speváčka, sólistka opery Státneho divadla Mária Adamcová (17. 11.), zaujala veľkým, farebným bohatým diferencovaným mezzosopránom širokej dynamickej škály a snahou o dôkladné prepracovanie výrazu využitím čo najväčšieho množstva výrazových odtienkov. Dramaturgia koncertu bola vhodne volená v súlade s jej hlasovými dispozíciami.

Piesňam S. Rachmaninova i napriek miernemu pátosu nechýbal jednotný široký melodický oblúk, rozmer diaľky, ktorý vŕňa do piesne alebo romance dobre známu príchut nostalgie a záдумčivosti (technicky dosiahnutý kultivovaný použitím mezza di voce), či farebnosť hlasu hlavne v altových polohách, k čomu prispelo aj izolované používanie hrudného registra. I napriek snahe o presvedčivosť výrazu rušivo pôsobilo

forsirovanie vysokých polôh a mierne prefabrovanie tónu. Tieto nedostatky spôsobili, že výsledná podoba cyklu Styroch piesní, op. 2 A. Dvořáka sa značne vzdialila estetickému ideálu ušľachtilej prostoty a nekomplikovanosti myšlienkového sveta ranej Dvořákovskej piesňovej tvorby.

Vcelku uspokojivý tvar cyklu piesní A. Moyzesa Ranná rosa, op. 59 a primeranú atmosférickosť dosiahla interpretka vhodným sklbením celku a napätím expresívnych a intímnych výrazových polôh.

Na výslednom estetickom dojme z koncertu sa podieľal spoľahlivým klavírnym sprievodom E. Marcinger. Klavirista Tomáš Gaál pripravil program záverečného koncertu jesenného cyklu (24. 11.) s ťažiskom na tvorbu 20. storočia. V dielach D. Martinčeka, D. Scarlattiho, S. Barbera a S. Rachmaninova sa prejavil ako klavirista s bohatým technickým fondom a sklonom k masívnemu, plnému zvuku, ťažiac pritom z maximálneho uvoľnenia hracieho aparátu.

Sonáta A. Scarlattiho, nasledujúcej po úvodných 3 prelúdiách D. Martinčeka, nechýbala jemnosť a zvuková noblesa. Poňatie však vyznelo skôr ako riešenie istého technického problému, čo vystihuje aj obsah názvu, esercizii, ktorý dal svojím sonátam Scarlatti, než osvetľovanie potencionálnej farebnosti prítomnej v moduláciách a taliansky zafarbené melodie. Scarlattimu chýbala hra svetla a tieňa, momenty farebného ozvláštnenia.

Formálne prehľadná, invenčne pomerne nesúrodá a technicky značne exponovaná Sonáta S. Barbera umožnila Gaálovi plnú realizáciu jeho interpretačných kvalít tak v brisknosti druhej, scherzovej časti s názvukmi tanečnosti, ako aj vo výstavbe gradného oblúka tretej časti a širokej, zvukovo masívnej záverečnej gradácii kontrapunkticky stavanej štvrtej časti.

Robustné, symfonické chápanie klavírnej faktúry vystúpilo ešte markantnejšie do popredia v Prelúdiu S. Rachmaninova, kde neustála prítomnosť náruživého agitata a nedostatočné diferencovanie a významové zaťaženie hlasov do značnej miery narušili jasnosť a homogénnosť celku.

Gaál sa prejavil ako typ strhujúceho klaviristu, majster mohutných klenieb, u ktorého často víťazí duch dionýzskej rozbužnosti nad apolónskou prísnosťou.

IVETA SESTRIENKOVÁ



Národný umelec prof. Andrej Očenáš sa 8. januára t. r. dožil 75 rokov. Snímka: Z. Mináčová

Národný umelec profesor Andrej Očenáš si vybudoval svoju umeleckú pozíciu dlhoročnou systematickou prácou, dlhoročným dotváraním svojej osobnosti a vedomím, čo mu dal život a čo on má dať životu. Aj o ňom platí, že základné východisko mu dala jeho rodná dedina, mladost prevažne strávená v rodisku a vyhraňovaná stredným Slovenskom i špecifickými podmienkami bansko-bystrickej lokality. Tieto okolnosti ho celoživotne zaviazali stať sa „bardom“ a reprezentantom tejto oblasti, rozvíjať tu získané podnety a nikdy neustáť v obohacovaní hodnôt a hudobných zvyklostí stredného Slovenska. Bol v tom dôsledný a nikdy si nemyslel, že prácu v tomto zmysle už dokončil.

Tažko povedať, či považuje za dominantu svojej práce tvorbu komornú, alebo orchestrálnu. Dominanta najplnšie vyjadruje podstatu osobnosti, ukazu-

je jednoznačne na talentové kvality tvorcu a dovoľuje definovať miesto umelca v plejáde svojich rovesníkov. Keď som sa teraz zamýšľal nad Očenášovou orchestrálnou tvorbou a znovu bral do rúk niektoré jeho partitúry, nemohol som sa ubrániť dojmu, že Očenášov talent zahŕňa tvorivé oblasti, o ktorých sa málo hovorí a necháva muzikológom ešte vždy dostatočné rezervy na bádanie.

Jeho kantátová tetralógia Prorocť na Hviezdoslavove básne bola v čase vzniku viac prekvapením ako umeleckým zážitkom. A predsa po rokoch možno ľutovať, že častejšie neznela z nej Oslobodená zem s prekrásnymi pasážami o „uvoľnenej zemi“ a „piesni, ktorá letí na úsvite k roztomilej vrave“. V tomto kantátovom cykle je Očenáš iný ako v neskoršom Koncerte pre violončelo. Vracal sa často k partitúre tohto koncertu a nikdy vlastne nenačítal jej definitívnu po-

K 75. narodeninám národného umelca ANDREJA OČENÁŠA JUBILANT TRVALÉHO VÝZNAMU

dobu. Čím viac pracoval s textami, tým viac dokazoval, že sa vyhol plytkej sentimentalite, ale nevyhol sa zdravej citovosti, v ktorej bol dokonca silnejší ako jeho vrstovníci. Keď sme kedysi počúvali jeho Ruráliu slovaciu nemohla nám uniknúť nová Očenášova technika zvýrazňovania hudobných myšlienok protihlasmi. Aj v tejto skladbe obracia skladateľ zreteľ na mravný a sociálny realizmus, ktorý bol v tom čase vítaný v kruhoch širšej society. Bol som v tom čase svedkom aj premiéry jeho Koncertu pre klavír a orchester, diela, ktoré sa obchádza, hoci niektoré rytmické miesta nezaprú Očenášovu rytmickú vynaliezavosť a sklony k originalite. Pri skúmaní Očenášovej tvorby sa vždy musí ísť od autora k spoločnosti a hoci jednotlivé skladby žijú svojím samostatným životom existujú medzi nimi široké spoločenské nadväznosti a potvrdzujú svoju silu najmä v širších súvislostiach. To postrehneme najmä pri počúvaní cyklu symfonických básní Pamätníky slávy, umeleckej výpovedi viažúcej sa k poslednej svetovej vojne. Tento cyklus možno dnes pomerne zriedka počuť, no najčastejšie sa k nemu vraciame vtedy, keď si chceme znova pripomenúť Očenášovu vôľu po mohutnej umeleckej výpovedi. Nebolo to prvýkrát, čo skladateľ zobrazil národ a dobu v takýchto podobách. Podobný charakter má i jeho Symfonia, kde zrelá osobnosť domýšľa farebnosť partitúry a kde vyhrotenie umeleckej individuality prináša nové výsledky. Tiež Koncert pre husle a orchester nás nenecháva na pochybnostiach o ďalšom stupňovaní umeleckých schopností tohto autora.

Očenáš vždy potrebuje okolo seba ľudí, spoločnosť; nevedel by tvoriť v osamelosti. Spoločnosť má pre neho význam raz určitého stimulátora, inokedy v ňom rozvíja nové istoty, umožňuje mu dovidieť od minulosti k prítomnosti a núti ho kon-

trolovať vlastnú tvorivú prácu na stálej ceste k vyšším metám. Šalda hovorí o fázach slávy umelcov. Ak odhliadneme od ranej etapy Očenášovej umeleckej cesty, musíme zaregistrovať situáciu, že jubilant sa svojou tvorbou priklonil k prvej etape socialistickej revolúcie. Ani v tom čase nemal ľahký prístup k robotníckej triede, ktorá mala vtedy iné starosti a menšie skúsenosti s hudbou. To ho však nikdy neodradilo a mnohokrát si dovtváral inšpirácie, alebo aspoň tvorivú náladu práve v týchto kruhoch.

Andrej Očenáš sa stáva uznávanou umeleckou osobnosťou najmä od šesťdesiatych rokov, kedy graduje celý systém jeho umeleckých schopností a jeho tvorba sa zrovnoprávňuje s ďalšími špičkami našej národnej hudby. Vnímavejší z nás to postrehli, vyjadrili to i viaceré štátne významnenia a najmä pomalé časti jeho skladieb vzbudzovali zaslúžene pozornosť, stretli sa s oficiálnym uznaním a boli vysoko ocenené aj odbornou kritikou.

Prof. A. Očenáš nikdy neprestal zbierať sily pre monumentálne opusy. Vracia sa k určitým básnikom alebo námetom znova, aby ešte dôkladnejšie preštudoval, či precítil zvolenú látku. Vždy býva v pozadí národ, jeho cesta k súčasnosti, jeho pocit historického naplnenia dávnych ideálov. Keď som písal rozbor jeho laudatória Miloša som ta, nebolo možné si nevšimnúť kongeniálne splynutie Plávkovho textu s Očenášovou hudbou. Kto tak u nás účinne načrel do národných zvykov a tak koncentrovane ospieval našu minulosť? Tu už prehovoril Očenáš umelecky mnohonásobne vyhraný, pociťujúci k sebe i svojim poslucháčom, originálny, rytmicky citlivý — i keď azda až príliš viazaný na využitie času.

Profil A. Očenáša by však nebol ucelený, keby sme jubilant-

ta nevideli aj ako koncepčného spolupracovníka rozvoja našej národnej hudobnej vzdelanosti. Viedol niekoľko rokov bratislavské konzervatórium, ovplyvňoval prácu hudobného vysielania bratislavského rozhlasu v rokoch, keď sa profilovala jeho socialistickej tvár, bol dlhé roky popredným funkcionárom Zväzu slovenských skladateľov i Zväzu československých skladateľov. Pritom zostávajú cenné i jeho viaceré estetické myšlienky, ktoré vyslovil najmä v krízových rokoch. Jubilant sa celý život usiloval o definovanie moderného hudobného realizmu, na túto cestu sa vyzbrojil estetickými názormi a hoci mali často „svojskú“ štylizáciu, predsa viaceré jeho estetické myšlienky tvoria súčasť základu estetického myslenia našej doby.

Prof. A. Očenáš býval dobrým partnerom v diskusiiach, besedách, kde preukázal vzácnu schopnosť nielen veci priblížiť, ale sa aj postaviť za pravdu, ktoré naša doba potrebuje. Pri známej tolerancii k druhým skladateľom hrala u neho vždy určitá úlohu schopnosť priblížiť sa k mladým. Prikláňal sa k nim nielen slovami, ale najmä skutkami ako lektor, posudzovateľ a často i ako umelecký dispečer veľkých podujatí.

Umožňoval mu to i široký nadhľad nad celou československou hudobnou kultúrou, jeho mnohonásobne preverené znalosti českej hudby i jeho myslenie v česko-slovenskom kontexte. Bol vždy oporou v posudzovaní spoločných vecí.

Vážim si i jeho charakter, rovnú cestu životom, jeho stálu snahu obohacovať svoje vedomosti i potrebu internacionálneho kontaktovania. Bratské štáty ho dobre poznajú a my, jeho priatelia, sa snažíme, aby sa toto spoznávanie jeho i jeho tvorby ešte rozšírilo. Charakterom osobnosti, politickými i umeleckými zásluhami si to zaslúžil!

ZDENKO NOVÁČEK

Nad komornou tvorbou Andreja Očenáša

Hovorí sa o nej čoraz častejšie a uznanejšie. V priebehu rokov vyskúša stále nápadnejšie do popredia, hoci vznikala v tleri monumentálnych projektov. Prečítal som si o Očenášovej komornej tvorbe čo sa len dalo a zistil som, že vieme o nej dosť málo. Hovoríme si o ňom, čo o skladateľovej slovenskosti, ale musíme sa k nej viac priblížiť, ohmatať ju dôvernejšie a pokúsiť sa zistiť, kde je jej sila a príťažlivosť. Vieme, a neraz o tom i hovoríme, že Očenášova slovenská poetičnosť v komornej tvorbe spočíva v širokom panoramatickom duchovnom zbere, v celostnom nazeraní na slovenskú etnickú genézu, hľadiac na ňu cez výtvarnú a literárnu symboliku.

Ale podme ešte bližšie ku koreňom veci (2. sláčikové kvarteto, organová tvorba — Organové pastely, Portréty pre organ... atď.). Keď som raz A. Očenášovi položil otázku: v čom to je, že napríklad jeho organ znie akosi inak, než tá tradičná, dobre napísaná organová hudba, dozvedel som sa, že práve organ spoznával už ako chlapec a že spolu s otcom — inak samostatným ľudovým muzikantom, ho neraz opravovali, rozbírali a opäť skladali. Spoznával teda tento nástroj trochu inak — cez mechanizmus registrov a píšťal, prenikal do jeho farebných odtienkov a učil sa mu rozumieť. Možno to povedať trochu inak, inými slovami, ale zmysel je približne rovnaký. A tu som zrazu pochopil veľa z toho, čo som dovtedy pochopiť nemohol. Počujem to dnes v každom, najmä inštrumentálnom komornom diele: onen intímny styk s nástrojom, to dôverné ohmatávanie materiálu, ten láskyplný dotyk s drevom, či kovom nástroja, to pohrávanie sa s niečím, na čom potom možno hrať, z čoho možno vylúdiť tóny. A tento spoznávací dotyk sa odohral (ako to už dnes viem) v dobe latentnej hudobnosti, keď tvorivé sklony, ktoré sa neskôr mali prejaviť, ešte len v Očenášovi driemali, čakajúce na svoju príhodnú chvíľu. To je tá zvláštna farebnosť charakteristická pre celú skladateľovu komornú tvorbu (Obrázky duše, Nová jar, Mladost, Trio pre husle, violončelo a klavír, Fresky pre husle a klavír). Veru, nemožno ju nazvať ani impresionistickou, postimpressionistickou — vlastne nemožno ju ani celkom presne pomenovať, lebo cítiť tu ten nedefinovateľný kontakt dieťaťa s materiálom, ktorý sa nazýva nástroj, to spoznávanie vlastností vecí, ktorých pravý význam v zmysle tvorivého zmocnenia sa vysúpi až neskôr na povrch.

Očenáš, ako vieme, odvrhol od seba romantickú hudobnú reč, a to celkom vedome. Tým pádom i princíp funkčnej harmónie a tonality (ktorú inak nikdy nezaprel) dostával sa mu do iných rovín v zmysle centripetálnych bodov, neraz v polohách sonorickej zložky, alebo ostínat melodických, rytmických atď. Neustálu osciláciu medzi diatonikou, modalitou a chromatikou i ustavičné krieslenie gravitačných síl vnášal Očenáš do svojej tvorby ako oživujúci moment. Pozrime sa však teraz na zložku tvarovú. Ak niekto povie, že Očenáš po-

užíva intervaly ponášajúce sa na slovenskú ľudovú melódiku, nijako netrafil na pravú strunu. Lebo Očenáš sa do slovenskej melodiky včítuje asi tak, ako prostý ľudový človek, ktorý dostane do rúk nástroj, alebo si ho dokonca sám zhotoví a potom začne na ňom hrať podľa vlastnej fantázie. Pritom cítiť z akkej pôdy vzišlo drevo nástroja, cítiť aká ruka sa ho dotýkala. Nuž a práve toto splynutie materiálu s človekom je zdrojom Očenášovej slovenskosti, Slovenskú prírodu, slovenských ľudí a vzduch rodného kraja nosil Očenáš v sebe celý život. A práve v komornej tvorbe dokázal autor vyspievať tie najvrúcnejšie city priam s autobiografickou dôslednosťou (klavírna sonáta Zvony, cyklus piesní Ako padajú hviezdy, Listy sivovlásky, atď.). Ak v Kardošovej tvorbe dominuje dynamické gesto a drsná lyrická galandovského duchovného razenia (ak môžem použiť asociácie z oblasti výtvarného umenia), tak potom v Očenášovej komornej tvorbe treba hľadať farebnosť a poetičnosť Martina Benku. Pretože Očenášova farebnosť počíta s materiálom nástroja — chce ho priam popísať a v hre charakterizovať. Vráťme sa však k Očenášovej melodike, ktorá pociťujúcu svoju zakorenenosť hľadá predsa len v sebe svoju autenticitu. Súradnice diatonicko-modálne a chromatické sú len osou, po ktorej sa pohybuje krivka vlnenia. A tu treba povedať, že veľké citové gestá Očenáš neobľubuje. Jeho melos je striedmy, citovo zdržanlivý, pritom ale vrúcny. Nekreslí veľké oblúky, nevyhľadáva celý diapazón tonálneho, alebo modálneho pôdorysu. Statické centrá neodďaľuje do nekonečna, ale po malom rozkmitaní zachytí sa okamžite oporného bodu, okolo ktorého rád krúži, vyhľadávajúc tak dostredivý typ melodiky. Jeho improvizátorská ľudová prasila spočíva i v tom, že potrebuje veľmi málo materiálu na to, aby dokázal vytvoriť zmysluplnú hudbu. Je striedmy vo využívaní výrazových i materiálových prostriedkov. Neobľubuje v komornej tvorbe ani výrazové krajnosti, ani veľké gestá. Pritom farebná sytosť jeho hudby dokáže priam prežiarť i zložku tvarovú, a to tak ako u máloktorého skladateľa. Ak cíti, že v melose nenájde dostatok dostredivých síl, siaha po ostínatých — sonorickej, rytmických, figuratívnych. Neraz nanášaním tmavších ponurejších farieb upokojuje rozčerenú hladinu svojej tvarovosti. Sledujúci pohyb hlasov v jeho komornej hudbe badáme i sklony k polymelodičnosti — akejsi ľudovej improvizátorskej heterofónii. I tu však premenlivosť farieb, ich nanášanie vedľa seba dominuje nad kontrapunktom. Rôznohlasy teda pociťujeme v premenlivosti farebných stĺpcov. Ak siahne po ľudskom hlase uplatňuje svojskú monódiu, alebo inštrumentálnu kantabilnosť. Obchádza klíše vokálnych kantilén a preferuje skôr asketickú zdržanlivosť, než ariózny typ vokálnej melodiky. Dominantnú úlohu zohráva predovšetkým zmysel pre tvarovanie slova. Očenášov myšlienkovovo-duchovný svet rodil sa z rozprávkoj utópie o lepších dňoch. Aj keď tu už vari pociťujeme, že by sme mali odbočiť k väčším kompozičným

projektom A. Očenáša ostávajú však pripútaní i naďalej k jeho komornej tvorbe, ktorej intimita maia vždy znaky skladateľovej sebaspovede, sebaspytovania. Lebo to, ako Očenáš prežíval všetky osudové zvraty, až po svet, v ktorom dnes žijeme, vyspieval najpresvedčivejšie v komornej tvorbe. Tá mu je a vždy bola najbližšia a najvlastnejšia. Utópia a skutočnosť, rozprávkový svet a realita — to sú dva končiare Očenášovej mimohudobnej a v hudbe pociťovanej poetiky. Keby sme však chceli načrieť do skladateľovej orchestrálnej tvorby, nemohli by sme konštatovať nič iné — a predsa, vzhľadom na rozdielny tvorivý prístup autora, museli by sme zvrátiť kormidlo nášho doterajšieho kurzu a dostať sa pod iné nebo, pod inú klenbu, ktorá nám takto zámerne ostáva odvrátená. Hľadáju však analógiu k veľkým osobnostiam, prirovnal by som Očenášovu komornú a orchestrálnu tvorbu po kvalitatívnej stránke povedzme k Andersenovým rozprávkam na jednej strane a románom na strane druhej. Vieme, že práve rozprávky prežili a preslávili tohto autora... Keďže čas neúprosne pracuje i proti našej vôli, musíme i my s obozretnou kritičnosťou rozpoznať čo najskôr to, čo je životaschopné a pravdepodobne platné i pre ďalšie nastávajúce generácie. Nebudme neskromní; ani tí najväčší majstri nenapísali samé veľdiela — neraz len zlomok žije z ich tvorby. Preto ak neurobíme selekciu my, urobí to za nás čas určite oveľa neúprosnejšie a dôslednejšie. A naše príspevky, hoci i k jubileu skladateľa, budú len zdvorilostným, úplne však bezvýznamným zoskupovaním slov a viet, ktoré nebudú mať veľkú cenu.

Vráťme sa však k Očenášovej komornej tvorbe, o ktorej sme si čosi povedali, no zatiaľ sme ju nezaradili do širších kontextov. Veď generácie patrí Očenáš tam, kde Moyzes, Suchoň, Cikker, Kardoš a predsa tu vidíme evidentne rozdielne tvorivé prístupy. Zatiaľ čo pri Moyzesových symfóniách sme vždy konštatovali dôsledné nadväzovanie na klasicko-romantický tektonický i tvarový pôdorys, u Cikkera je to nadväzovanie na dedičstvo Wagnera a vyrovnávanie sa s dobovými vplyvmi, na ktorých vyrastal. Cikker neodvrhol romantizmus, ale tvorivo na ňom budoval. Očenáš, podobne ako Kardoš (napriek všetkým tvorivým rozdielnostiam, ktoré sú evidentné), sa vedome a dôsledne vzdal neskororomantických kompozičných výdobytkov. Pochopiteľne, každý z iných príčin, hľadajúc v sebe predovšetkým to najvlastnejšie. Očenáš vo svojej komornej tvorbe kráčaľ vždy nevyšľapanou cestou. Duch epigónov bol mu cudzí. Nebol novátor (v zmysle nastoľovania nových technických a racionálnych postupov), skôr sa zdá, že jeho zahľadenosť do minulosti akoby vyhľadávala stopy ľudových tradícií a kultúr. Ovládajúce kompozičné princípy hudby 20. storočia pomocou nich vnikal do slovenského etnika; veď v ňom sám žije intenzívne ako človek i ako umelec. A práve preto zostáva i jeho komorná tvorba stále živá a zakorenená v pôde, z ktorej vyrástol, na ktorej celý život žil a tvoril.

V komornej tvorbe A. Očenáša bude ešte stále čo objavovať a nachádzať, pretože s pribúdajúcimi rokmi táto hudba akoby mladla, stáva sa nám bližkou a vari i potrebnou.

IGOR BERGER

SLOVENSKÁ FILHARMÓNIA

28. a 29. XI. 1985. W. A. Mozart: Únos zo serailu; W. A. Mozart: Koncert pre klavír a orchester C dur, KV 415; A. Berg: Víno, koncertná ária pre soprán a orchester; M. Kopelent: Il canto de li augei; W. A. Mozart: Symfónia D dur, KV 297, Parížska. Slovenská filharmónia. Dirigent Libor Pešek, sólisti: Lazar Berman — klavír (ZSSR), Sigude V. Osten — soprán (NSR).

Zvláštnosťou tejto dvojice koncertov Slovenskej filharmónie bolo, že ich dramaturgickú líniu tvorili diela W. A. Mozarta, z ktorých na koncerte zaznela jedna operná predohra, koncert i symfónia. Tieto boli nie náhodne doplnené dvoma vokálnymi skladbami autorov 20. storočia. Snahou dramaturgie bolo, ako to vyplývalo i z textu bulletinu, vystihnúť niektoré spoločné črty moderných skladateľov s tvorbou geniálneho viedenského klasicistu. Kým v tvorbe A. Berga ich vidí autor textu (?) v bohatosti tvorivej fantázie a v dodržiavaní štýlových kánonov, ktoré prísne rešpektoval aj Mozart, u M. Kopelenta ich nachádza predovšetkým vo vnútornej krehkosti, ktorá je charakteristická i pre Mozartovu hudbu. Bol to teda koncert zaujímavý a dobrý, a to i z hľadiska interpretačných výkonov.

Slovenská filharmónia hrala pod vedením L. Peška, pre ktorého je viedenský klasicizmus vlastný. Jasne to vyplývalo i z interpretačnej koncepcie predohry k opere W. A. Mozarta Únos zo serailu, ako i z nastudovania a podania jeho Parížskej symfónie. Predohru skoncipoval L. Pešek výsostne koncertne — týka sa to tempa i symfonického plnokrvného zvuku orchestra. Skúsenosti a poznanie kvalít SF, s ktorou L. Pešek pravidelne spolupracuje, mu umožnili tvarovať orchestračné party oboch diel podľa vlastných predstáv i vďaka evidentnej snahe orchestra vyhovieť mu v čo najvyššej miere. Symfónia D dur, KV 297 prezrádza nielen talianske štýlistické črty, ale i Haydnov vplyv na mladého Mozarta. Jej interpretácia je založená práve na týchto atribútoch, ale i na vyznení jeho kantabilných úsekov, na dynamických kontrastoch, ktoré dokážu držať poslucháča neustále v náplí. Tieto jej črty zvýraznil i L. Pešek, pričom charakteristickým črtami jeho interpretačného poňatia bola prepracovanosť partov jednotlivých nástrojových skupín, únosné, nie prehnaté tempá, frázovanie, ktoré chápal v intenciách celistvých melódických úsekov. „Parížska“ symfónia tak vyznela ako svieže, štýlovo čisté klasicistické dielo. Sólistom Mozartovho Klavírneho koncertu C dur, KV 415 bol svetoznámy sovietsky umelec Lazar Berman. Jeho interpretačný výkon upútal technickou istotou, ale predovšetkým umeleckou zrelosťou. Snahou Bermana bolo priblížiť poslucháčom prízračnú mozartovskú melódiku, zdánlivo jednoduchú, prostú, o to však náročnejšiu na umelecké zvládnutie. L. Berman

nepríťahoval pozornosť len technickým majstrovstvom svojej hry, ktorá je samozrejmosťou súčasťou jeho umenia, ale i svojou osobnosťou. V Mozartovom klavírnom koncerte sa nám javil ako typ introvertného umelca, ktorému klavír slúži ako prostriedok na vyjadrenie svojich vlastných predstáv o hudbe. Je možné diskutovať o Bermanovom štýlovom poňaní klasicizmu, ktoré miestami potiera všeobecné platné zásady (či zaužívané predstavy) o tejto hudbe. Ale súčasne je treba podotknúť, že v jeho podaní sme nepočuli len Mozarta, ale znel nám Mozart bermanovský, hľadajúci podstatu hudby, snažiaci sa aj v tomto navonok prostom inštrumentálnom koncerte odkryť niečo zo skladateľovej osobnosti. Orchester SF pod vedením L. Peška napriek všetkej svojej snahe zostal v tejto skladbe len v úlohe sprievodcu, chýbal mu impulz, ktorý by ho povýšil do úlohy tvorivého partnera.

Koncertná ária Víno pre soprán a orchester A. Berga zaznela pri príležitosti 100. výročia narodenia skladateľa. Sólistkou tejto i Kopelentovej vokálnej skladby bola západonemecká sopranistka Sigude v. Osten. Z jej prejavu bolo zreteľne cítiť osobný vzťah k hudbe 20. storočia i skúsenosti, ktoré má s jej interpretáciou. Jej hlasový fond má široké dynamické i farebné odtiene, ktoré jej umožňujú tvarovať výraz od lyrických až po dravé, expresívne pasáže. Významnou črtou jej vokálneho umenia nie je len technická vyspelosť, ale i jasná, zreteľná deklamácia, zvýraznená mimikou i gestami, ktoré slúžia na odkrytie obsahovej podstaty interpretovaného diela. Kým v Bergovej árii Víno nechávala dominovať hudbe, melódike, v Kopelentovej skladbe Il canto de li augei, založenej na zvukomalebných prvkoch a rôznorodých rytmických pasážach výraznou deklamáciou zvýraznila obsah skladby. Svoj zámer umocnila i čisto scénickými prvkami (kostým, pohyb na pódiu). Bergova i Kopelentova skladba (M. Kopelent ju napísal priamo pre umelkyňu) boli v podaní Sigude v. Osten zážitkom nielen pre originalitu vlastnej hudobnej reči obidvoch skladieb, ale i pre spôsob, ako ich dokázala pretlmočiť. Kopelentova hudba, bohatá na ľudové rytmické pasáže, hýriace farbami a popretkávaná dramatickými úsekmi, zaujala svojou originalitou a invenčnosťou. Azda i preto mala u obecnosti taký ohlas.

MARTA FOLDEŠOVÁ

6. XII. 1985. P. I. Čajkovskij: 1. symfónia g mol, op. 13, Zimné sny; W. A. Mozart: Koncert pre klavír a orchester D dur (KV 537), Korunovačný; Gija Kančeli: Svetlý žiaľ, hudba pre veľký symfonický orchester, chlapčenský zbor a dvoch sólistov (chlapcov) — čs. premiéra. Chlapčenský filharmonický zbor, zbornajsterka Magdaléna Rovňáková. Sólisti: Hiroko Nakamura, klavír (Japonsko), Martin Peško — 1. soprán, Peter Kardoš — 2. soprán. Slovenská filharmónia, dirigent Pavel Kogan (ZSSR).

V rámci Mesiacu ČSSP privítali sme na pódiu SF viacero popredných predstaviteľov najmladšej sovietskej dirigentskej garnitúry. Túto galériu vynikajúcich hudobníkov uzatvoril Pavel Kogan, známejší skôr ako pokračovateľ v rodinnej tradícii husľového umenia. Víťaz Sibeliovej súťaže je však nielen významným huslistom, ale aj dirigentom. Presvedčili sme sa o tom už pri interpretácii menej známej I. symfónie P. I. Čajkovského, kde demonštroval svoj zmysel pre stavbu, napätie, spevnosť a citový náboj prevažujúcich lyrických náladových poloh. Symfónia bola súčasne príležitosťou zaskvieť sa v sólach viacerým orchestračným hráčom, ktorí sa tak spolu s dirigentom zaslúžili o sympatické a presvedčivé vyznenie diela.

Kančeliho Svetlý žiaľ je dielo so silným emotívnym účinkom. Nie je podstatné či autor buduje hudobný prúd podľa istej formovej schémy alebo priradovaním úsekov; dôležité je, že takýto spôsob budovania skladby má svoje funkčné opodstatnenie. Kančeli si vybral pre zhudobnenie úryvky textov z diel Galaktiona Tabidzeho, Johanna Wolfganga Goetheho, Williama Shakespeara i Alexandra Sergejeviča Puškina, ktoré sú nositeľmi výrazných myšlienkových nábojov, ako i večných právd azda spolu ani nesúvisiacich, jednako len v podstate slúžiacich vytýčenému cieľu: vyjadriť hudobnými prostriedkami nárazy krehkého sveta detskej

fantázie s vojnovými hrozbami. Kompozícia vznikla totiž na objednávku lipského Gewandhausorchestra k 40. výročiu víťazstva nad fašizmom a je venovaná deťom — najväčším obeťam vojny. Sugestívna sila Kančeliho hudobnej výpovede spočíva v zdánlivo jednoduchom striedaní jemných meditatívnych úsekov s brutálnymi exponovanými tutti najmä bicích nástrojov. Osobitosť vo výbere vyjadrovacích prostriedkov, slabé hlasy sólistov, a neočakávaný efektívny príchod spoločnickujúceho detského zboru oboma zadnými dverami koncertnej siene SF zosilnili svojou réžiou intenzívny dojem z diela. Kančeliho hudba je osobitá a silná tak v budovaní línií, ako i vo vertikálnej zložke harmonického pozadia, vo využití malých speváčikov i v sugestívite svojej protivojnovnej výpovede. I pri svojej neodškriepiteľnej modernosti, usudzujúc podľa reakcie poslucháčov a dlhotrvajúcich ovácií, splnila vrchovitou mierou svoj účel a plne presvedčila.

Japonská klaviristka Hiroko Nakamura demonštrovala v Mozartovi brilantnú prstovú techniku (nie však bez intonačných prehrškov), istú dávku elegancie i temperamentu, menej však už zmysel pre Mozartovu hudobný svet. Koganov sprievod niesol takisto pečať jeho mladistvého tvorivého temperamentu, miestami však vzhľadom k svetu klasicizmu príliš prekypujúceho.

VLADIMÍR ČIŽÍK

K 15. výročiu Čs. hudobného vydavateľstva OPUS V SLUŽBÁCH ROZVOJA SLOVENSKEJ HUDOBNEJ KULTÚRY

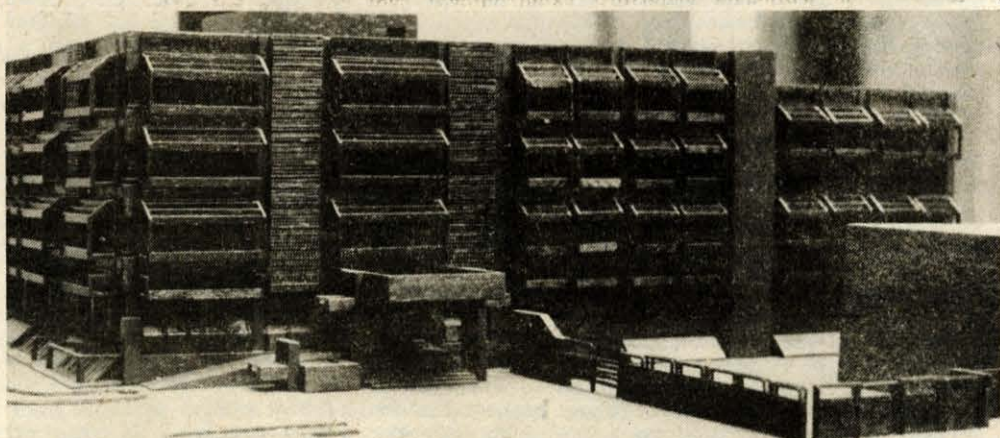
Po oslobodení Československa Sovietskou armádou existovali na Slovensku len zárodoky inštitucionálnej základne hudobného umenia. V súčasnej etape rozvoja našej spoločnosti disponujeme u nás so široko rozvetvenou sieťou inštitúcií a umeleckých telies, ktoré umožňujú realizovať aj tie najnáročnejšie umelecké projekty.

Vznikom OPUS-u (1971) dostáva naša verejná organizácia, ktorá sprostredkúva hudobné umenie cez technické médiá (gramofónové platne a magnetofónové kazety) a vydáva neperiodické publikácie z oblasti hudobnej vedy, teórie, histórie a publicistiky. OPUS súčasne zabezpečuje vydávanie pedagogickej hudobnej literatúry a notovín. Sirenie umeleckých hodnôt, usmerňovanie a estetizácia vkusu, poznávací a regeneratívny funkcia umenia sprostredkovanie technickými médiami — to sú priority spoločenskej funkcie Československého hudobného vydavateľstva OPUS. Prvoradý zmysel edičnej činnosti je teda v tom, aby sa cez produkciu umeleckých hodnôt pomáhalo učiť človeka vnímať estetické hodnoty, ale taktiež aby sa touto cestou aktivizovali jeho tvorivé vnútorné predpoklady v práci, v spoločenskom poslaní i osobnom živote.

Možno konštatovať, že v uplynulom päťnástročí dosiahlo Československé hudobné vydavateľstvo OPUS pozoruhodné úspechy nielen v kultúrno-politickej, umeleckej a spoločenskej oblasti, ale aj vo sfére ekonomickej. Zaslúžilo sa o to v prvom rade mimoriadne kvalitné zázemie slovenskej hudobnej kultúry ako celku.

Ciele a úlohy vydavateľstva OPUS boli v uplynulom období zamerané na najvýznamnejšie hodnoty nášho národného hudobného a slovesného umenia. Pri pohľade na doterajšiu edičnú činnosť s uspokojením zistujeme, že táto základná koncepcia orientácia pri budovaní katalógu vydavateľstva bola správna.

OPUS realizoval autorské platne väčšiny osobností súčasnej slovenskej hudby a nahrávky skladieb zakladateľov slovenského profesionálneho hudobného umenia. Široký priestor dostalo i zábavné umenie, najmä v oblasti pôvodnej tvorby. Do katalógu boli zaradené tituly so „slovenským folklórom a repertoár súborov piesní a tancov.“



K úspešnému plneniu náročných úloh vydavateľstva OPUS prispeje v budúcnosti ešte aj nová budova vydavateľstva, ktorú majú odovzdať do užívania v tomto roku. Na snímke V. Heringeša maketa novostavby vydavateľstva OPUS.

Popri edičnej činnosti zameranej na pôvodnú tvorbu sa vydavateľstvo OPUS úprimne snažilo splatiť dlžobu zakladateľskej generácii koncertných umelcov i operných spevákov.

OPUS-u sa podarilo úspešne preniknúť do vedomia našej i zahraničnej verejnosti. Prispel k tomu celý rad interpretov a umeleckých telies súčasnosti. Pochopili úprimnú snahu vydavateľstva o zaujímavú a všestrannú dramaturgickú koncepciu. V tomto duchu veľmi intenzívne a konštruktívne spolupracovali s dramaturgiou vydavateľstva na realizácii jednotlivých titulov. Slovenská filharmónia, Slovenský komorný orchester, Slovenský filharmonický zbor, Slovenské kvarteto a Symfonický orchester Čs. rozhlasu v Bratislave vniesli trvalé hodnoty do katalógu vydavateľstva. Tieto nahrávky umožňujú nielen spoznávať naše súčasné hudobné umenie, ale zároveň sú aj dokumentom pre budúcnosť o významnej etape slovenskej socialistickej hudobnej kultúry.

Na domácich a zahraničných koncertných pódioch a operných scénach dosiahli vynikajúce výsledky aj ďalšie umelecké ansámby, inštrumentálni sólisti a operní speváci súčasnosti. Zvukové záznamy ich vyspelej interpretačnej kultúry sa takisto stali trvalou hodnotou slovenskej gramofónovej produkcie.

Nebývalú šancu — možno povedať i v celoeurópskom kontexte — pri realizácii umeleckých projektov mal v uplynulom období rad mladých interpretov. Nádeje nášho koncertného, inštrumentálneho a vokálneho umenia dostali príležitosť v štúdiách

OPUS-u overiť si technickú vyspelosť a umeleckú zrelosť svojho talentu.

Československé hudobné vydavateľstvo OPUS v celej doterajšej existencii sa snažilo uvádzať do praxe závery zjazdov KSČ. V zmysle uznesení plén ÚV KSČ a ÚV KSS realizovalo vo svojej činnosti neustále zvyšovanie ideových a umeleckých nárokov v praxi. Predovšetkým z tohto hľadiska sa vo vydavateľstve chápe závažné ideovo-estetické, umelecko-etické a politicko-propagandistické poslanie zvukového záznamu. Preto má v edičnej činnosti vydavateľstva trvalé miesto edícia „Dokumenty, ktoré hovoria“. Podobné, nemenej závažné miesto zaujima i didaktická edícia, ktorá sa realizuje v spolupráci s Ministerstvom školstva SSR podľa Projektu ďalšieho rozvoja československej výchovno-vzdelávacej sústavy.

Závažnú oblasť edičnej činnosti vydavateľstva OPUS tvorí sféra zábavnej hudby, ktorá má mimoriadny a bezprostredný vplyv najmä na mladú generáciu. Rozvoj zábavnej hudby u nás usmerňujú viaceré inštitúcie. Ich úlohou je vplývať na vyhranenie, nápaditú a obsahovo pestrú tvorbu, ktorá svojim duchom zodpovedá požiadavkám doby. Československé hudobné vydavateľstvo OPUS sa usilovalo a do budúcnosti bude naďalej usilovať pozitívne pôsobiť na autorské a interpretačné zázemie tejto oblasti. V prípade potreby bude objektívne, ale aj selektívne uplatňovať svoj vklad do tohto potrebného druhu hudobnej aktivity.

V stručnom pohľade na zásady edičnej politiky má dôležitý zástoj vydávanie kníh o hudbe a hudobník. Je to v zmysle edičnej politiky OPUS-u tvorba špecifická, mimoriadne závažná a náročná edičná činnosť. Naše vydavateľstvo sa môže hrdiť viacerými knižnými publikáciami, ktoré majú základný význam v slovenskej hudobnej kultúre. Nezastupiteľné miesto na Slovensku má vydavateľstvo OPUS pri vydávaní hudobní. Venuje nevšednú pozornosť pôvodným skladbám i tvorbe skladateľov spriatelovaných krajín, orchestračným, komorným, pedagogicko-inštruktívnym titulom a literatúre pre sólové nástroje.

Nesporne zaujímavým ukazovateľom činnosti OPUS-u za uplynulých päťnást rokov je prehľad vydaných platin, hudobní a kníh o hudbe v tabuľkovom usporiadaní:

PLATNE	POČET VYDANÝCH PLATNÍ V R. 1971—1985:
LP platne	ks 1466
z toho:	
angažované, politické nahrávky	58
pôvodná slovenská tvorba	107
svetová symfonická, komorná a vokálna tvorba	396
populárna a zábavná hudba	381
folklór a dychovky	149
divadlo, poézia, próza, humor	64
rozprávky	52
účelové náklady pre rôzne inštitúcie	259
Okrem veľkých LP platin vydal OPUS v rokoch 1971—1985 aj dva druhy malých platin (EP a SP), spolu	773
HUDOBNNY, KNIHY O HUDBE	
POČET VYDANÝCH TITULOV V ROKOCH 1971—1985:	
Hudobníny	497
knihy o hudbe	79
Spolu	558

Päťnásť rokov edičnej činnosti je za nami. Niet pochyb, že to bola práca namáhavá, bola však aj radostná a vzrušujúca a dozaista v mnohom i objavná.

Do ďalších rokov bude potrebné veľa nových síl. Vedecotechnický rozvoj, vývoj elektroniky a elektrotechniky, vzostup vzdelanostnej úrovne nášho národa, to všetko si vynúti neustále zvyšovanie nárokov na kvalitu a rozsah vykonanej práce. Pracovníci Československého hudobného vydavateľstva OPUS sú pripravení všetkými silami prispieť k ďalšiemu rozvoju našej socialistickej kultúry.

PAVOL BAGIN,
šéfredaktor OPUS-u

Hovoríme so zaslužilým umelcom Ondrejom Lenárdom

ÚSPECHY NA POKRAČOVANIE

Zaslúžilý umelec Ondrej Lenárd, šéfdirigent SOČR-u a opery SND, je jedným z našich exportných umelcov šíriacich dobré meno slovenskej hudobnej kultúry v zahraničí. Zvlášť bilancia posledného štvrtroka 1985 je pozoruhodná: niekoľkotýždňové turné po NSR so Symfonickým orchestrom Čs. rozhlasu v Bratislave, vystúpenia vo Viedenskej štátnej opere a spolu s operou SND hosťovanie v družnom meste Bratislavy, v juhoslovanskej Lublane. Tieto tri účinkovania sú v jeho umeleckom životopise v mnohom medzníkové, a preto sme sa v krátkom rozhovore pristavili pri každom z nich.

— Turné bratislavského SOČR-u v NSR pripravil Slovkoncert prostredníctvom agentúry Südwestdeutsche Konzertdirektion Stuttgart. V čase od 17. októbra do 17. novembra 1985 uskutočnil orchestra 24 koncertov, z ktorých 12 som dirigoval ja (v mestách Norimberg, Augsburg, Mannheim, Düsseldorf, Kiel, Brémy, atď.) a druhú polovicu kolega Oliver Dohnányi. Náročnému západonemeckému publiku sme predstavili Cikkerove Spomienky, uviedli sme 6. symfóniu A. Dvořáka a 7. symfóniu F. Schuberta. Ako sólisti s nami striedavo účinkovali klaviristka Konstanca Aickhorstová s Mozartovým klavírnym koncertom, Nemecké sláčikové trio s dielami J. V. Stamica a W. A. Mozarta a Ulricke Mattéová, ktorá interpretovala Beethovenov husľový koncert. Vzhľadom na dĺžku trvania, množstvo cestovania i zvolený program, bolo turné značne náročné, no s radosťou môžem konštatovať, že úspešné. Všetky koncerty mali skutočne vysokú úroveň, čo v prvom rade pripisujem veľkej zanietenosti orchestra, jeho snahe obstať i na pódii, kde často hostujú renomované svetové súbory. Naše rozhlasové teleso, väčšinou uzavreté v priestoroch nahrávacieho štúdia, si nutne potrebuje overovať a tým aj zvyšovať kvalitu svojich výkonov, a preto každú príležitosť účinkovať pred publikom víta zároveň ako príležitosť demonštrovať svoje umelecké možnosti. Sériu vystúpení v NSR bola už štvrtým zahraničným turné SOČR-u v tejto krajine, realizovaným ako dôsledok dobrých výkonov nášho telesa pri predchádzajúcich hosťovaniach.

Po tomto turné nasledovalo hosťovanie vo Viedni. Ondrej Lenárd ako prvý slovenský dirigent viedol predstavenia Viedenskej štátnej opery — 14. novembra Mozartov Únos zo serailu a 18. novembra Pucciniho Madame Butterfly...

— Vo Viedni ma čakala jedna z najťažších skúšok môjho života. Ponuku, ktorú som dostal od vedenia Viedenskej štátnej opery, pokladám skutočne za veľké vyznamenanie. Moje vystúpenie sprevádzala nevyhnutná dávka trémy, ktorú osobne vždy pokladám za potrebný doping. Tentoraz bola znásobená i skutočnosťou, že uvádzané operné tituly som ešte nikdy nedirigoval. Pripravoval som si ich výlučne na viedenskú „objednávku“ a v rámci pomerne krátkeho času. Samotná atmosféra tejto opernej scény, vedomie, že stojím pred orchestrom Viedenských filharmonikov a že sólistami inscenácie v titulných úlohách sú takí speváci ako Peter Schreier, Christine Nedorová, Eugenia Moldoveanu a Giacomo Aragall — to vzbudzuje v každom dirigenta rešpekt a núti k umeleckej zodpovednosti. Bola to pre mňa jedinečná príležitosť skonfrontovať svoj doterajší umelecký vývoj a svoje schopnosti.

Aké sú možnosti ďalšej spolupráce s týmto súborom?

— Nerád by som zverejňoval, čo ešte nie je zmluvne dohodnuté, no v prípade priaznivého výsledku, čiže prípadného ďalšieho pozvania, by som rád dirigoval operný titul, ktorý mám už „zažitý“ v Bratislave.

Dva kmeňové tituly zo svojho operného repertoáru mal Ondrej Lenárd možnosť uviesť pred lubľanským publikom. Opera SND sa tu pod jeho taktovkou predstavila so Su-



Snímka: T. Huszár

choňovým Svätoplukom a Verdiho Simonom Boccanegrom, tretie predstavenie — Šostakovičovu Katarínu Izmajlovú dirigoval národný umelec Tibor Frešo...

— Do Lubľany odchádzal náš súbor s tromi titulmi, ktoré v súčasnosti predstavujú nielen vzorku našej dramaturgie, ale zároveň dokumentujú aj úroveň bratislavskej opery. Treba konštatovať, že všetky tri predstavenia mali vysokú profesionálnu úroveň, celý súbor sa v nich vypálil k skutočne reprezentatívnejmu výkonu. Svedčia o tom jednoducho pochvalné recenzie v tamojších novinách, sponátna odozva publika, ako aj slová uznania zo strany kolegov z Lubľanskej opery. Takéto vystúpenia pokladám pre každý súbor za potrebné z hľadiska jeho umeleckého napredovania a v neposlednom rade i z hľadiska reprezentácie našej krajiny.

Zaslúžilý umelec Ondrej Lenárd, podobne ako väčšina interpretov umelcov, neuzatvára svoje bilancie do rámca kalendárneho roka, pretože jeho rok je daný koncertnou a opernou sezónou. Do konca tejto sezóny ho čaká ešte našťudovanie Verdiho Maškarného bálu v opere SND, so Symfonickým orchestrom Čs. rozhlasu v Bratislave udie Rekviem od toho istého autora, hosťovanie v Českej filharmonii a na začiatku budúcej sezóny Japonsko, Kanárské ostrovy a Španielsko. Treba mu len zaželať, aby jeho umelecké výsledky z týchto účinkovaní boli rovnako úspešné ako tie, o ktorých sme hovorili.

Pripravila: ZUZANA KOLLÁTHOVÁ

GRAMORECENZIE

LEOŠ JANÁČEK: V HMLÁCH, 4 klavírne skladby; SONÁTA „I. X. 1905“ (Z ULICE) CAPRICCIO PRE KLAVÍR (ĽAVÚ RUKU) A DYCHOVÝ SUBOR

PETER TOPERCZER, klavír, HARMÓNIA ČESKÝCH FILHARMONIKOV (František Čech, pí-kola, flauta; Miroslav Kejmar, Josef Stuchlý, trúbky; Jaroslav Lisý, Jaromír Havel, Miloslav Hejda, trombóny; Jaroslav Tachovský, tuba), Libor Pešek, dirigent

OPUS Stereo 1984

Hodnotným príspevkom k oslavám Roku českej hudby je i monotematická platňa Petra Toperczera, slovenského klaviristu žijúceho v Prahe, na ktorej sa umelecky podieľajú českí koncertní umelci a dirigent Libor Pešek. Nahrávka vznikla r. 1983, tesne pred sólistovým účinkovaním v rámci abonementných koncertov Slovenskej filharmonie (január 1984 — Capriccio), kde spoluúčinkovali naši instrumentalisti a opäť český dirigent Zdeněk Košler. Hlboký estetický zážitok, ktorý poskytl živé vystúpenie, je zafixovaný pre hudbymilovnú verejnosť s dokonalosťou, požadovanou od objektu komerčného záujmu, akým gramoflatňa v každom prípade je. Z hľadiska samotného výkonu klaviristu v dielach jediného zjavu v českej hudbe prichádza nám do rúk hudba jasne formulovaná, dokonale premyslená vo všetkých detailoch a odtieňoch, vnútorne precítená — presne taká, na akú sme u nášho popredného umelca zvyknutí, ba ešte viac — prekvapuje samozrejmosťou, s ktorou sa stotožnil s vrúcnu výpoveďou geniálneho tvorca. Toperczer má k Janáčkovu blízko azda preto, že v jeho skladbách je nesmierna prostota, jasnosť, dramatickosť vyrastá z vnútra, z potreby vyjadriť myšlienkovú silu a nie zo sna-hy upútať virtuozitou, leskom. Náročnosť Janáčkových klavírných diel spočíva v ich fascinujúcej melodickosti, lyrike a opäť zdôrazňu-jem — v pozíci jednoduchosti. Pravda, technická stránka partitúr je na mnohých miestach ťažkým orieškom, najmä v Capricciu, určenom výhradne pre ľavú ruku. Toperczer predostiera vlastný interpretačný názor na tieto skladby, prihovára sa jazykom trpezlivým, vecným, v ktorom je citeľná kresba, gradácia, kontrast, dramatickosť je v rovnováhe s lyrikou a stavebná koncepcia v jednote s duchom hudby, zásadami psychológie vnímania, či už v majstrovskom využívaní nádychovej pauzy, či rozpracovanosti kľučných oblúkov. V cykle V hmlách dominuje už zdôraznená prostota a jasnosť, ale najmä zrelosť výrazovosti. Sonáta I. X. 1905 vyznieva s takou intenzitou vnútorného obsahu, že len ťažko možno verbalizovať umelecký zážitok, ktorý nám klavirista tlmočí. V prvej časti Predtucha je nepokojná rozorvanosť prerývaná vrúcnu lyrikou a nehou základnej myšlienky, dráma však je silnejšia než v druhej časti Smrť, konštatujúcej, tichej a zreteľnej, nepotrebujúcej pózu. Akási sebaobrana v ostrošti a nevťieravej motorike proti desivej skutočnosti; oblúk sa uzatvára, pravda je tvrdá a nezmeniteľná. Priam sa vnucuje analógia s Wolkerovou pozíciou, stačí pripodobniť predtuchu k „umirá-ní“...

Nahrávka vznikla v Prahe v spolupráci s Jaroslavom Krčkom, dr. Milanom Slavickým a Václavom Roubalom. Text dr. Terézie Ursínyovej poskytuje nielen informácie o sólistovi a dielach, ale i náznak recenzentského pohľadu.

EDVARD GRIEG: NÓRSKE TANCE, op. 35; SIGURD JORSALFAR, tri orchestrálne časti z hudby k dráme B. Björnsona, op. 56. (Predohra, Intermezzo, Slávnostný pochod).

Štátny akademický symfonický orchester ZSSR, dirigent Jevgenij Svetlanov

OPUS, Melodija 1983

Základom gramoflatne OPUS-u je nahrávka z verejného koncertu, ktorú pripravilo sovietske hudobné vydavateľstvo Melodija. Vynikajúci orchester a dirigent so svetovým renomom siahli po dielach zakladateľa nórskej národnej hudby, Hansom Bülwom označeného za Chopina Severu, veľkého zjavu škandinávskej hudby ako celku. Edvard Grieg ako prvý škandinávsky autor využil vo svojej hudbe folklór v zmysle pretavenia a precítenia. Je majstrom menších instrumentálnych foriem, piesne. Jeho originálna harmónia, jej farebnosť, ktoré neostali bez vplyvu na ďalších škandinávskych autorov, francúzskych i amerických skladateľov, je prítomná i vo zvolených skladbách, najmä v Nórske tance i Griegove Nórske tance sú pôvodne skladbami pre štvorročný klavír a aj v tejto podobe sú veľmi vysoko hodnotnými a vďačnými dielami. Autorizovaná zínstrumentovaná podoba diela poskytuje značnú príležitosť pre dychovú sekciu orchestraálneho aparátu a, samozrejme, pre dirigenta a jeho osobnosť. Svetlanov rukopis dáva prednosť istej brilancii interpretácie, romantickému podfarbeniu, dominujúca je však i tanečná ľahkosť a hedonistická krásna. Menej hravé tri časti z hudby k Björnsonovej dráme Sigurd Jorsalfar majú správny ťah, priťahujú lyrikou a náznakom páťosu. Najznámejší je Slávnostný pochod, ktorý je trvalou súčasťou tzv. drobnosti majstrov. Svetlanov veľmi pôsobivo stupňuje tému od najjemnejšieho pp k výraznému ff a vytvára s protikladným nežným triom dôstojný záver nahrávky Griegovej hudby, bez banálnosti, preexponovaného páťosu, ale s citom a osobitou realitou.

Ziaľ, z výtvarného riešenia obálky (Juraj Linzboth) úplne vymizol v tomto prípade azda najdôležitejší moment — dôraz na interpretov. Ich mená zanikajú v pôvabnom zábere prírody, ku ktorej mal nórsky autor tak blízko, je to však mínus z hľadiska bežného i odborného zákazníka.

VIERA POLAKOVIČOVÁ

Komorný koncert z tvorby súčasných drážďanských skladateľov

Jedným z ukázkových príkladov úplného nezáujmu našich skladateľov, muzikológov i interpretov o to, čo sa deje mimo nášho mesta bol Komorný koncert z tvorby súčasných drážďanských skladateľov. Malá hŕstka poslucháčov bez jediného zástupcu VSMU (ktorá bola ostatne spoluorganizátorom celej tejto akcie) — to bol obraz večera v Mozartovej sieni DPV 9. decembra 1985.

V úvodnej časti tohto komorného koncertu zaznelo dielo Rainera Promnitzu — konkrétne jeho Barlach-figura pre violončelo a klavír (E. Prochác — violončelo, P. Minárik — klavír). Z predloženého textu sme sa dozvedeli, že autora inšpirovali plastiky Ernesta Barlacha, ktoré tvoria aj názvy jednotlivých častí. Dôverná znalosť nástroja (autor je výborný violončelista) bola v tejto skladbe zrejme od samého začiatku. V zápatí však poslucháč okamžite pocítil, že expresívne situácie, ktoré od začiatku autor veľmi proklamatívne nastoľuje, sú až priveľmi vonkajškové a scénicky popisné. V pomalších častiach autor predstiera meditatívnosť, lenže i to je len mané- ra, ktorej nemožno uveriť. Okrem toho hudbu tohto charakteru sme už neraz počuli, azda len v inom instrumentálnom háve. Po interpretačnej stránke možno vysloviť obdiv a uznanie. E. Prochác má veľmi kultivovaný prejav, je muzikálny, podobne i klavirista P. Minárik má bohatý dynamický a farebný register, čo sa podarilo v interpretovaní diela maximálne zúročiť. Po Promnitzovej nie najšťastnejšej výpovedi

nasledovali Štyri invencie pre husle a violu Rainera Lischku (Alexander Jablakov — husle, Jozef Hošek — viola). V tomto prípade, zdá sa, práve poučenosť z džezu akoby tvorila prekážku na ceste k plnohodnotnej hudbe. Džezové elementy vystupujú najmä z metrickej a rytmickej pulzácie (pravda, je nimi poznačená i zložka melická), škoda len, že dosť školomestsky a transparentne. Interpretovaný vklad bol však i tu veľmi zodpovedný a umelecky presvedčivý. Určitý kvalitatívny kompozičný prelom bol evidentný azda v Klavírných variáciách (výber) Christiana Müncha. Autor vychádza v tomto diele zo selekcie chromatického stupnicového základu — a to v službách sonoristiky. Bravúrnym spôsobom využíva farby klavíra; miestami však jeho hudba pripomína na vonkajší lesk zameranú improvizáciu. I keď skladateľovi nemožno uprieť remeselnú zručnosť, predsa len treba povedať, že ide o hudbu, ktorá je napísaná bez hlbšieho tvorivého opodstatnenia, bez vnútornej príčiny. Veď Münch sa vyžíva predovšetkým v dynamických a sonorických krajnosťach (niekedy akcentuje skôr hru farieb, clustrov a vybičovaných dramatických afektov). Klaviristka Vilma Lichnerová zvládla svoju úlohu vynikajúco. Pokúsila sa vydolovať z diela maximum. Každý detail mala prepracovaný, premyslený a dotvorený.

V kritickom tóne musíme však zotrvať i naďalej — týka sa to i Klavírneho tria č. 2 Manfreda Weissu

(J. Čížmarovič — husle, E. Prochác — violončelo, Z. Paulechová — klavír). Je pravda, že z hľadiska kompozičnej zručnosti možno postaviť Weissovo dielo vari najvyššie, i keď aj tu možno hovoriť o kulte farieb, o farebnosti, ktorá sa ukája vo svojom zafatí. K výslednému tvaru dospel skladateľ využitím dodekafónie — a to zväčša v liberálnejšom výklade (v tejto sfére nemožno uprieť skladateľovi určitý tvorivý princíp). V kompozičnej práci však skladateľ uplatnil prvky pompéznosti, ktoré prichádzali zvonku a preto neboli opodstatnené. Táto manéira začala postupne nahlovať sľubne sa odvíjajúcu kompozíciu, kým ju úplne nepohltila a nerozložila. A tu stojíme pri probléme, ktorý charakterizoval celý komorný koncert; ani jedno dielo, ktoré sme tu počuli nevzniklo zrejme z vnútornej tvorivej potreby, nebol tu nastolený naliehavý cieľ prehovoriť a povedať čosi závažné. A tak sme si opäť uvedomili, že by skladateľom neznamenať byť vždy umelcom. Remeslo sa možno naučiť ovládať dokonale, lenže umenie začína práve tam, kde ono končí. Nevieť naozaj v krátkej recenzii kde začať začarovaný kruh tohto nie najvydareniejšieho komorného koncertu. Azda výber autorov nebol najšťastnejší, najreprezentatívnejší. A tak komorný koncert z tvorby súčasných drážďanských skladateľov bol len neúplnou, určite skreslenou informáciou o kompozičnom úsilí v tomto na hudobnú tradíciu bohatom meste.

IGOR BERGER

Zodpovednosť umelcov za zachovanie mieru

Titulok tohto príspevku na prvý pohľad súvisí s tým, že rok 1986 z iniciatívy OSN je Medzinárodným rokom mieru. Je to nepochybne priama a logická väzba, lebo od staroveku ľudstvo si opakovanne overovalo skúsenosť, že tam, kde rinčia zbrane, múzy mlčia. No ide aj o konkrétnu narážku na podstatu iniciatívy, s ktorou československá delegácia vystúpila na lanskom Kultúrnom fóre účastníckych krajín konferencie o európskej bezpečnosti a spolupráci v Budapešti. Naša verejnosť o tomto mimoriadne významnom podujatí získala pomerne ucelený obraz z informácií v dennej tlači, masových komunikačných prostriedkoch i publicistických vystúpení členov našej delegácie. Napriek tomu však stojí za to vrátiť sa ku Kultúrnemu fóru aspoň letmou charakteristikou jeho prínosu pre rozvoj mierovej spolupráce kultúrneho frontu Európy.

Kultúrne fórum ako súčasť pracovných podujatí „helsinského procesu“ bolo podujatím, aké v histórii európskej kultúry nemá obdoby. Ešte nikdy sa totiž za jedným stolom nestretli tvorcovia a organizátori kultúrneho diania s predstaviteľmi vlád, ktoré nesú hlavnú zodpovednosť za vytváranie podmienok pre kultúrny rozvoj a spoluprácu. Fórum stálo pred nesmierne zložitou a náročnou úlohou vo svete, nad ktorým visí hrozba termojadrovej katastrofy, vo svete plnom nedôvery, narušených vzťahov a podozrievania hľadať a nájsť to, čo nás môže a musí spájať napriek rôznosti spoločenských systémov, svetonázorových a politických postojov. Zložitost posolania Kultúrneho fóra sa napokon odzrkadlila aj v tom, že sa nepodarilo dospieť k všeobecne prijateľmu a záväznému záverečnému dokumentu. Vzniká teda otázka, či Kultúrne fórum malo zmysel a čo konkrétne pre upevnenie spolupráce prinieslo.

Elementárnym prínosom Kultúrneho fóra je už samotný fakt, že sa vôbec mohlo — a to v socialistickej krajine — uskutočniť, že všetky signatárske krajiny helsinského záverečného aktu uznali, že je ho treba realizovať. Ďalším závažným prínosom bolo spojenie úsilí politikov a umelcov, spoločná snaha pochopiť vzájomné postoje a prístupy k problematike.

Kultúrne fórum v konkrétnej problematike európskej kultúry sledovalo dva základné ciele: čo najvšestrannejšie analyzovať súčasný stav európskej kultúry a na tomto základe určiť tie sféry a okruhy problémov, ktoré sa najlepšie hodia na rozvíjanie spolupráce. K prvej téme neprinieslo Fórum vo všetkých pracovných skupinách (I. výtvarné umenie a architektúra, ochrana pamiatok, II. hudba, divadlo, tanec, folklór, ako aj kultúrne programy filmu, televízie a rozhlasu, III. literatúra, IV. výskum a výchova v oblasti kultúry) rovnako podrobné a dôkladné informácie, no i tak sa ukázalo, ako málo poznáme celú šírku a zložitost súčasnej európskej kultúry. Vo sfére tradičných kultúrnych foriem najvýraznejšie vystúpila do popredia okolnosť, že dnes na kultúrnom dianí chcú a musia participovať i menšie, v minulosti nepriviligované národy či oblasti, ktoré vstupujú do hry s výrazným tvorivým prínosom, ale aj zložitými problémami — v literatúre napríklad jazykovými. Nie náhodou sa preto ako jeden z hlavných predpokladov širšej spolupráce vyjadril problém sústavnej kvalifikovanej informácie, dokumentácie a popularizácie tvorivých výsledkov. Veľmi výrazne sa artikulovali aj ďalšie problémy, napr. otázka náležitého uplatnenia žien — umelkyň, ktoré sa v kapitalistických krajinách i dnes cítia byť zaznávané a handicapované.

Popri problémoch tradičných foriem kultúry však pri analýze súčasného stavu európskej kultúry do popredia vystúpili hlavne nové faktory, ktoré stále výraznejšie determinujú jej stav a najmä perspektívy. Ide o okruh tzv. nových médií (videosystémy, kábelová a družicová televízia atď.), ktoré sa v kapitalistických krajinách nesmierne rýchlo udomáňujú, no slúžia takmer výlučne súkromnopodnikateľským záujmom, servírujú pseudohodnoty, ba spracúvajú skôr kultúru a morálne škodlivé sugeráty kultúry. Nie náhodou triezvo uvažujúci kultúrni činitelia zo Západu hovorili o „ekologickej katastrofe kultúry“, o „kultúrnom smogu“, ktorý môže ozajstnú kultúru zahubiť alebo prinajmenej vytlačiť na samotný okraj spoločenského diania. Nechýbali však ani hlasy reprezentantov kultúrneho priemyslu, ktorí v nových médiách vidia „big bussines“. Predstavitelia politických kruhov, orientovaných nie na spoluprácu, ale skôr na konfrontáciu so socialistickým svetom vrátane vojenskej, zasa v nových médiách vidia vítaný nástroj ideologickej studenej vojny a erózie socialistických krajín. Chvilami až netakticky museli obe skupiny „bojovníkov“ za údajnú slobodu šírenia informácií vyjsť s farbou von a priznať, o čo im v skutočnosti ide.

Druhý cieľ Fóra — hľadanie možností pre rozvoj celoeurópskej kultúrnej spolupráce — sa napriek snahám niektorých západných delegácií či skôr delegátov (lebo neraz bolo vidno, že s postojmi svojich kolegov — zanášať do diskusie scestné a nenáležité otázky — nesúhlasia ani ostatní členovia delegácie) podarilo v mnohom dosiahnuť. Po obsiahlych výmenách názorov sa totiž aj najväčší skeptici a pochybovači presvedčili o tom, že toho, čo nás spája, je oveľa viac než toho, čo nás rozdeľuje, keď ide

o to najzákladnejšie — o rozvíjanie spolupráce v mieri. Desiatky, ba stovky konkrétnych iniciatív, ktoré spravidla už počas diskusií našli podporu v pléne, preukázali, že je na všetkých stranách dosť tých, čo chápu potrebu a možnosti aktívnej spolupráce. V tejto súvislosti spomeňme aj iniciatívy, s ktorými vystúpili naši delegáti, reprezentujúci oblasť hudby. Veľmi kladne bol prijatý napr. námet vytvoriť stálu spoluprácu a koordináciu medzi európskymi hudobnými festivalmi, premeniť terajšiu Prix folklorique de Radio Bratislava na ozajstnú tribúnu európskej ľudovej hudby (analogickú tribúnam africkej, ázijskej a latinskoamerického tradičnej hudby), vytvoriť v rámci brnenského Medzinárodného hudobného festivalu biennale mladých skladateľov, zorganizovať anketu o sociálnom statuse európskeho skladateľa súčasnosti atď.

Zdalo by sa, že tieto iniciatívy zapadnú, keď Kultúrne fórum nedospelo k záverečnému dokumentu. V skutočnosti však stále zreteľnejšie vidno, že ľudia dobrej vôle vo všetkých krajinách starého kontinentu chápu Kultúrne fórum ako záväzujúce a preto nie je náhodné, že naše iniciatívy, ktoré boli vopred u nás posúdené a schválené našimi najvyššími orgánmi, chceme realizovať v celom rozsahu. Konferencia o spolupráci medzinárodných hudobných festivalov sa uskutoční počas tohtoročnej Pražskej jari, no už vo februári bude v Bratislave koordinácia porada stredoeurópskych festivalov, do istej miery príprava pražskej jarnej konferencie.

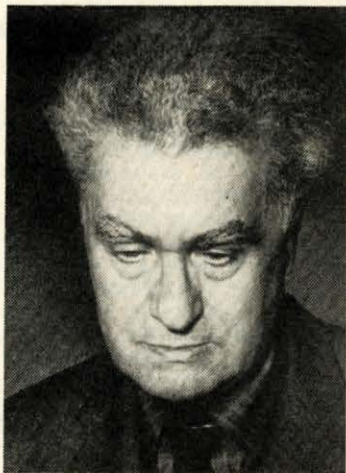
Budapešťianske Kultúrne fórum bude bezpochyby rezonovať aj na tohtoročnom jesennom rokovaní všetkých účastníckych štátov vo Viedni, ktorá bude po Helsinkách. Belehrade a Madride štvrtou zastávkou zložitého procesu vytvárania

nového systému spolupráce pre upevnenie mieru a bezpečnosti v Európe. No rezonuje aj v mnohých čiastkových akciách, ktoré nadväzujú nie na dokument, ale skôr na ducha Budapešti. Na záver minulého roku som sa o tom presvedčil na konferencii o budúcnosti symfonických orchestrov v Štokholme. Napriek snahám torpédovať spoluprácu týchto uhoľných kameňov súčasného hudobného života zo strany niektorých západných orchestrov, resp. ich vedenia, sa tu práve s odvolaním na Budapešť presadila nutnosť realizovať takúto spoluprácu ako trvalý proces v spoločnom záujme.

Naša krajina má eminentný záujem na tom, aby duch Kultúrneho fóra aktívne pôsobil v medzinárodnej kultúrnej spolupráci. Spolu s ostatnými európskymi socialistickými krajinami sme od zrodu koncepcie, ktorá viedla k Helsinkám i nadväzným akciám, boli jej aktívnym propagátorom. Na Kultúrnom fóre bola naša delegácia jednou z najaktívnejších, čo odrážalo vysokú úroveň nášho kultúrneho života a nepriamo rozčarovalo tých, čo v rozpore s faktami chcú do omrzenia propagovať svoju fikciu o úpadku nášho umenia. Nie je preto náhodné, že práve vystúpenie vedúceho našej delegácie, ministra kultúry SSR národného umelca Miloslava Válka svojou myšlienkovou závažnosťou a argumentačnou silou bolo najzávažnejším konceptným stanoviskom, aké na Fóre zaznelo. V Medzinárodnom roku mieru s dvojnásobnou aktuálnosťou znejú Váľkove slová: „Áno, kultúra nemá zbraň, ktorými by mohla zabrániť zničeniu kultúry. Ale ona sama si je zbraňou, pretože princíp tvorivosti, ktorý je v jej základoch, predurčuje postoj kultúry k súčasnej dileme sveta. Je to dilema dvoch vylučujúcich sa možností: vojna alebo mier. Smrť alebo život. Možnosti kultúry pri obrane života sú nemalé. To ona zapája v človeku láskavý plameň porozumenia. Ona má kľúč od nekonečných priestorov ľudského ducha. Kultúra môže a musí brániť právo na život, toto najzákladnejšie ľudské právo, ináč by poprela svoju podstatu“.

K stému výročiu narodenia Edgarda Varèse

PRIEKOPNÍK NA SCÉNE HUDBY 20. STOROČIA



Edgard Varèse

Vznešené a tragické sú osudy dobyvateľov, objaviteľov a tvorcov nových svetov. Hovorila predovšetkým o veľkosti človeka a rezonancia s jej echom plodí záujem i potrebu postoja, prináša poznanie i pôžitok. Kdesi v pozadí sa matne črtá legenda, dávna či terajšia, ktorá oživuje a ozvláštnuje kolo behu diania. Tentokrát vyvolaná omylmi, ktoré sprevádzali život a tvorbu jedného z hudobníkov, humanistov, spoluvtvorcov hudobného profilu 20. storočia.

Edgard Varèse. Bol obyvateľom planéty, ktorá mu nevedela prísť ani na pôvod, ani na meno. Desafročia bol pre Európu Američanom, pre Ameriku Európan — rodák z Paríža, otec Talian, matka z Burgundska... Desafročia sa mu píše chybné dátum narodenia

(podľa vojenskej knižky rok 1885, podľa rodného listu 22. december 1883), jeho storočnica sa pripomína dvakrát — podľa toho, do ktorého lexikónu siahneme — pretože snád chcel byť mladší a pre väčšinu i zostal až do svojej smrti v novembri 1965... Nevedeli mu prísť ani na meno — Edgard i Edgard a jeho obdivovatelia sa neraz mýlili i v pomenovaní a označení jeho skladieb (Ionisation pre 36, 39, 41 bicích s klavírom či sirénami, etc. etc.). O tom, že jeho diela neraz vôbec nebývali považované za hudbu, radšej neho vorme. V dvadsiatych a tridsiatych rokoch uvedenia jeho skladieb vyvolávajú škandály, v štyridsiatych téměř nikoho nezaujímajú, v päťdesiatych prednáša v Darmstadte a vo vysielaní francúzskeho rozhlasu prebieha cyklus rozhovorov s ním. Vzápätí je považovaný za jedného z pionierov Novej hudby. V šesťdesiatych rokoch znie jeho kompletne zachované dielo (rané skladby zhoreli v požiaroch prvej svetovej vojny, iné z nich sám zničil), a Varèse sa stáva klasikom, nestorom hudobnej avantgardy. Priekopníkom elektroakustickej hudby (podľa neho „son organizé“), objaviteľom a tvorcem nových hudobných svetov. Mal smolu, pretože prichádzal buď príčas, alebo prineskorosť...

Zapletol sa do notových osnov a fantázie už ako dieťa — 12-ročný napísal operu podľa Julesa Vernea, ako mladík hrával v opernom orchestri na bicie nástroje a ich tikot splynul s jeho vzrušeným tempom

natrvalo. Poučený štúdiom polytechniky objavil v sebe zmysel pre dôslednosť, presnosť, komplexnosť a usiloval o jeho transmisiu do vlastnej tvorby. Zaujíma sa o fyziku, matematiku, akustiku, fyziológiu sluchu, kryštalografiu, astronómiu; pozná stredoveké hudobnoteoretické traktáty, nadchýňa sa pre Busoniovu estetiku i Helmholtzove akustické a fyziologické teórie; obdivuje súčasnú literatúru i výtvarné umenie, maľuje, tvorí koláže z vlastných skíc, komponuje, prepisuje noty, aranžuje, diriguje, organizuje koncerty, zakladá amatérske i profesionálne vokálne i inštrumentálne telesá v Berlíne, Paríži i New Yorku... „Môj vkus, moje intelektuálne záľuby boli ďaleko viac ovplyvnené spisovateľmi, maliarmi a fyzikmi než od muzikantov...“ Hudba mu je splynutím vedy a umenia a pátra po odhalení a manifestovaní jej podstaty. Vo svojich skladbách prehľadnucuje jej materiál, spôsoby jeho rozvíjania, organizácie i formy, ktoré sú nezávislé od modelov a schém tradície. „Každé z mojich diel odhaľuje svoju vlastnú formu. Nikdy som sa neusiloval hodiť moje koncepty do známych nádob...“ Vzdáva sa temperovanému systému v prospech kontinua, ktoré po Helmholtzovi nachádza v glissande sirén a neskôr v elektronicke. Vydáva sa na cestu od tónu k zvuku, od tónovej výšky k zvukovému komplexu, ktorý prekonáva hegemoniu melódie a harmónie. Podobne ako Debussy odhaľuje emotívnu i konštruktívnu silu dynamiky, farby, rytmu, tektoni-

ky... Temer dôsledne odbúrava zo svojich partitúr sláčikové nástroje ako anachronické voči pulzu dvadsiateho storočia, preferuje dychové a predovšetkým bicie. Poskytuje priestor netradičným hudobným nástrojom (tereminov, Martenotove vlny) a zvukom pripraveným v elektroakustických štúdiách.

„Začal som vnímať zvuky okolo mňa zo všetkých smerov a predstavoval som si ako ich možno v celej ich komplexnosti preniesť do hudby... Sníval som o oslobodení zvuku, o schopnosti používať všetky nové zvuky našej doby v skladateľských výpovediach s celým ich bohatým emotívnym potenciálom...“ Sníval, pretože v dobe, v ktorej sa rodili jeho projekty, neboli skutočné možnosti k ich technickej realizácii. Predbehol svoju dobu minimálne o štvrtstoročie a jeho pokračovatelia a tvorcovia podobných konceptov nemali takú pevnú vieru, zázemie v poznani a neotrasnú hĺbkavosť ako on. Boli v zajatí dogmy, ktorej sa Varèse neustále bránil. Odmietal experiment, pretože staval na hotovej a fungujúcej tvorbe; dištancoval sa od futurizmu i dadaizmu napriek tomu, že mnohé z ich manifestačných premis zasahujú jeho skladateľský koncept. Hoci v čase vzniku dodekafónie sám využíval dvadsaťtónové zvukové komplexy, staval sa voči nej ako k uzavretému systému. On potreboval voľnosť, nezávislosť, sebaistotu: „Liečim na vlastných krídlach“, hovorieval s obľubou. Odoptiera vôbec aké-

koľvek dogmy, stavajúc na individuálnosti každej jednej tvorivej výpovede. Neuznával neotendencie, nepotreboval ťažiť z tradícií, ale prekonávať ich. Patrilo storočiu, v ktorom žil a tvoril, bol dieťaťom vedeckotechnickej revolúcie a dával sa na svet prenikavým, triezvym zrakom. V jeho hudbe nenachádzame sentiment — je drsná, poznamenaná drámou doby. Je hlučná ako svet, ktorý ho nadchýňal, zdaniivo nesúvislá a pritom kompaktná. Nemá svoj domov, je doma všade tam, kde znie a má echo — práve tak ako hľadal svoj domov jej tvorca, ktorý stratil matku a opustil otca, pretože chcel byť sám sebou. Je naplnená humanitou, zrodila sa v človeku, ktorý láskavosť jedných umocňoval obehavosťou a priateľstvom voči iným (vdaka nemu zazneli premiéry desiatok skladieb jeho kolegov z Európy na americkej pôde...). Nenarieká, hoci je v nej súcit i vzdor (v r. 1917 Varèse diriguje v New Yorku Berliozovo Rekviem so 150-členným orchestrom a 300 spevákmi „na počtu mŕtvym celého sveta“, r. 1933 tvorí Eucatorial na texty smutnej mayskej kroniky Popol Vuh, temer celé desaťročie uvažuje o projekte skladby, vyjadrujúcej spätosť ľudí celého sveta, r. 1958 vzniká povestná Poéma electronique pre bruselský pavilón Le Corbusiera s atakujúcou humánnou výpoveďou...). Varěsove pohľady na svet (zvuku i života) sú prinajmenšom trojdimenzionálne a prístup k nim chce úprimné oko, mikroskop i teleskop...

MILAN ADAMČIAK

Z komorných koncertov MDKO v Bratislave

V rámci tradičného cyklu Komorných koncertov MDKO predstavil sa 3. decembra 1985 v Zrkadlovej sieni Primaciálneho paláca v Bratislave český klavirista **Miroslav Langer**. Svoj celovečerný recitál zostavil z tvorby troch autorov; ich odlišná hudobná reč a množstvo interpretačnej problematiky, ktorú prinášajú, stali sa pre nás východiskom k pokusu o vystihnúť niektorých črt Langerovho klaviristického rukopisu.

Nazdávame sa, že **Mendelssohnove Piesne bez slov** (výber: E dur, č. 1 a č. 9, Es dur, č. 20, b mol, č. 8) si vyžadujú pre svoj intímny obsah zamatovejšiu dynamiku, krehkejšiu kantilénu, viac romantického snenia, menej rubát i presnejšiu pedalizáciu. Je dosť možné, že to až príliš konkrétne modelovanie kantilény zavinilo aj stav nástroja, no počuli sme na ňom už aj hru oveľa kultivovanejšiu. Ravelov cyklus **Miroirs (Zrkadlá)** stal sa pre Langeru priestorom na demonštrovanie širokého technického zázemia, ako i na účinnejšiu dynamickú výstavbu širších plôch. V Ravelovi podarilo sa mu rozozvučať široký register jemnejších i sýtych farebných odtienkov. Ak sa v Mendelssohnovi našli isté rezervy v dynamike, ale aj v prílišnej roztrieštenosti melodických línii (zásluhou početných rubát), v Ravelovi dominoval pevnejšie tvarovaný rytmický tok, živší temperament i ohňostroj virtuosity.

Celú druhú polovicu svojho programu venoval Langer známejším i menej frekvencovaným skladbám romantického virtuóza **Ferenca Liszta**. Technické nároky klaviristickej sadzby zvládol na imponujúcej úrovni. Menší však dokázal vystihnúť — najmä pri virtuózne náročnejších úsekoch — poeticko-lyrický podtext autorovho výrazu. Z hľadiska kultúry tónu, jeho citlivého modelovania a výrazového náboja najviac na nás zapôsobil krehká intimita skladby Quasi adagio, č. 4, Des dur z cyklu Consolations. Z tohto cyklu interpretoval ešte č. 3 a č. 1. Aj v troch etudách (výber z Etüd-capriccií podľa N. Paganiniho č. 4, č. 5 a č. 1) sa zamerával viac na vyzdvihnutie brillancie, virtuositu, hoci napr. g molová etuda (č. 1) poskytuje príležitosť poeticky vyspievať vedúcu kantilénu pred zdôrazňovaním tremolového sprievodu. Známe melódie Schubertových valčíkov spracoval Liszt so svojou typickou fantáziou v skladbe Valse capricce č. 10, ktorá sa stala pre Langeru príležitosťou exponovať eleganciu, virtuositu a tvorivý temperament.

Záverečná Lisztova Uhorská rapsódia č. 8 poslúžila Langerovi predovšetkým k demonštrácii zvukovo exponovanej virtuosity. Snaha hrať čo najrýchlejšie, zvukovo najpríjemnejšie, zamerať sa na líniu celku a nevzdvihať pritom rad nuansí prevažovali celkovo v Langerovom prístupe, no najmarkantnejšie práve pri tejto záverečnej skladbe. Zaručila mu však srdečný ohlas a vďaka prítomného publika, za čo sa odvdčal Bachovou Sicilianou.

VLADIMÍR ČÍŽIK

Osvedčený cyklus komorných koncertov MDKO v Bratislave poskytuje prís-

tor nielen sólistom, ale aj komorným súborom neraz i netradičného zoskupenia. Jedným z nich, ktorému patrila Zrkadlová sieň Primaciálneho paláca 10. decembra m. r., bolo domáce komorné teleso **Pro arte musica**. Tento bratislavský komorný súbor, ktorý s výše desaťročnou umeleckou činnosťou nepatrí medzi nováčikov hudobného reprodukčného umenia, vznikol z iniciatívy pedagogičky bratislavského konzervatória Márie Szőkeovej-Karlíkovej. Členmi telesa sú skúsení komorní hráči, ktorí pôsobia pedagogicky na Konzervatóriu v Bratislave, doplnení členmi orchestra Slovenskej filharmónie. Na recenzovanom koncerte sa súbor Pro arte musica predstavil pod vedením ambiciózneho huslistu **Alexandra Jabloka**, terajšieho umeleckého vedúceho telesa, a to v dramaticky pestro program zostavenom z tvorby majstrov renesančnej polifónie, baroka a súčasnej českej a slovenskej komornej tvorby. Široký dramatický záber telesa je umožnený rozmanitosťou nástrojového obsadenia súboru, ktorý pracuje v zložení — **A. Jablok (husle)**, **J. Klatt (hoboj)**, **V. Vavro (priehna flauta)**, **A. Sawicz (zobcová flauta, fagot)**, **A. Menšík (gitara)**, **E. Čermanová (violončelo)**, **Z. Poulová (klavír, čembalo)**. Z interpretovaných skladieb sviežo zapôsobili stvárnenie troch renesančných tancov skladateľov **T. Susata**, **J. Dowlanda** a **W. Byrda**. Členovia súboru ich predniesli s výrazným interpretačným zaujatím, dôkladnou prepracovanosťou nálad a charakteru jednotlivých tancov. Diferencovaný výraz a presvedčivosť interpretačného prístupu poznačili aj prednes **Triu g mol G. Ph. Telemanna**, ako aj **Invencií J. Matysa** a **Madrigalovej sonáty B. Martinu**. Spoločným výkonom sa v krátkych štúdiách — **Invenciách J. Matysa** prezentovalo duo V. Vavro — E. Čermanová v dialogizujúcom súznení partov priehne flauty a violončela. Vyvrcholením prvej časti koncertu bolo stvárnenie pôvabnej trojčasťovej Madrigalovej sonáty B. Martinu pre flautu, husle a klavír, ktoré zaujalo premyslenou interpretačnou koncepciou, muzikantským cítením i zmyslom pre vzájomnú súhru. Tieto atribúty uplatnili členovia súboru aj v prednese skladieb barokových majstrov — v **Triu G. F. Händla**, no predovšetkým v **Sonáte F dur pre zobcovú flautu a gitaru G. Ph. Telemanna**. (A. Sawicz — A. Menšík). Kontrastne v programe pôsobila interpretačne náročná **Sonáta A dur N. Paganiniho** (A. Jablok, husle — A. Menšík, gitara), kladúca značné nároky na technickú perfekciu husľovej hry. Mladý umelec v citlivej spolupráci s partnerom predniesol dielo s osobnostným zaujatím a na dobrej technickej úrovni. Slovenskú komornú tvorbu reprezentoval na koncerte cyklus skladieb **Eine II J. Tandlera**. Vyvrcholením komorného večera bolo predvedenie **Kvarteta pre husle, hoboj, violončelo a klavír B. Martinu**. Interpretácia tohto rozsahom nevelkého diela zaujala spontánnosťou prejavu a výrazovou presvedčivosťou.

ELEONÓRA KYSELOVÁ

JUBILANTI

JIRÍ FUKAČ



Dr. Jiří Fukač (vľavo) s prof. Walterom Salmenom na brnenskom hudobnom festivale.

Dňa 15. januára 1986 sa dožil 50 rokov náš dlhoročný spolupracovník, popredný československý muzikológ a hudobný kritik PhDr. Jiří Fukač.

Jiří Fukač je osobnosťou širokých vedeckých a bádateľských záujmov. Keby sme vypočítali problémy, ktorým sa doposiaľ venoval, nepodali by sme úplný obraz. Hlavné body, ktoré vymedzujú riešenie jeho vedeckého záberu siahajú od výskumu hudobnohistorického a hudobnohistoriografického cez problémy hudobnej sociológie a otázky umeleckej a hudobnej komunikácie až po zovšeobecnenia metodologického, estetického a systematického charakteru. Fukačov vedecký vývoj preukazuje neobyčajnú vnútornú dynamickú silu. Fukač problémami svojej vedy naozaj žije.

Hudobnú vedu študoval na brnenskej univerzite u profesorov Jana Racka a Bohumíra Štědroňa. Nie je však žiakom svojich učiteľov v zmysle domýšľania a dotvárania ich vedeckých téz. Jeho vedecký typ — zo širšieho hľadiska — formoval celý pokrokový odkaz československej, ako aj európskej hudobnej vedy. Fukačove vedecké závery sú objektívne, no cesta, po ktorej k nim dospieval, je formovaná jeho osobným a osobitým nazeraním na veci. Za každým jeho názorom a zovšeobecnením zreteľne badať hlboké a usilovné premýšľanie, ako aj vedeckú odvahu a česťnosť postaviť sa proti zastaralým skonzervatívnym názorom, ktoré nezodpovedajú skutočnosti. Tak sa prejavuje vo Fukačovi-človekovi — v každom jeho čine, geste i slove nekľudné vedecké hľadanie.

Začínal ako hudobný historik. Jeho diplomová práca Inventár pražských křivníků je ešte dnes často žiadaná zahraničnými bádateľmi. Ako 27-ročný písal vysokoškolskú učebnicu O studiu hudby vedy — na dlhé roky jedinou našu v pedagogickej praxi použiteľnú prí-

ručku úvodového charakteru. Hudobnú vedu tu chápe ako mnohostranne rozvetvenú, ale pritom komplexnú disciplínu, v ktorej každá úzka špecializácia bez rešpektovania základných metodologických, sociologických, estetických a ďalších poznatkov vedie k nutnej jednostrannosti a obmedzenému výkladu skúmaných javov.

Sedemdesiate roky sú pre Fukača v znamení plodnej spolupráce s medziodborovým tímom pre vyjadrovacie a komunikačné systémy umenia pri Ústave teórie a dejín umenia ČSAV. V spolupráci s Ivanom Poledňákom pripravili pre tím riešenia viacerých závažných muzikologických otázok. Spomeňme aspoň ich sémantickú analýzu pojmu „hudba“ a skúmanie polarizácie hudby do sféry artificálnej a nonartificálnej. V ich vedeckej dielni sa zrodila aj kniha Hudba a její pojmoslovný systém (Praha 1981), ktorá svojím systémovým poňatím, výkladom dôležitých metodologických, terminologických a taxonomických problémov vytvára základňu pre ďalšie budovanie nielen obecnej muzikológie, ale aj jednotlivých špecializovaných disciplín.

Mohutné vedecké zameranie sprevádzalo prípravu encyklopédie o českej hudobnej kultúre, na ktorej sa J. Fukač spolu s prof. Jiřím Vysloužilom podieľal ako vedecký redaktor. Tento projekt nadväzujúci na bohaté skúsenosti a na tradíciu československej hudobnej lexicografie by mal vyjsť v priebehu 5 rokov. S prof. J. Vysloužilom dokázali z brnenského muzikologického kolokvia vytvoriť jedno z popredných európskych vedeckých fór.

Svoje bohaté skúsenosti uplatnil i v prospech slovenskej muzikológie. Podieľal sa na vedeckom profile Katedry hudobnej výchovy Pedagogickej fakulty v Nitre, vydal tu rozsiahlu štúdiu Pojmoslovie hudobnej komunikácie, výrazne participoval na prípravách konferencie o hudobnej výchove v Nitre r. 1984. Kniha o štúdie slovenských kolegov pravidelne recenzuje v českých odborných časopisoch.

Aj keď ťažisko Fukačovej práce je vo vedeckej oblasti, pôsobí aj ako kritik, recenzent a organizátor hudobného života [člen predsedníctva brnenského medzinárodného festivalu, člen vedenia hudobno-vednej komisie pri Českej hudobnej spoločnosti, funkcionár Janáčkovskej spoločnosti atď.].

Profil, o ktorý sme sa pokúsili, musí ostať nehotový, pretože J. Fukač je iba v polovici svojej vedeckej dráhy a pri dynamike jeho osobnosti, bolo by predčasné hľadať jeho definitívnu podobu.

MILOSLAV BLAHYNKA

JINDRA FELIXOVÁ

Na jeseň minulého roka (27. októbra) dožila sa významného životného jubilea dlhoročná zaneleňá pracovníčka v oblasti hudobnej kultúry pani Jindra Felixová. Príležitosť životných jubileí zvyčajne núka väčší priestor k bilancii a rekapitulácii životných ciest, zlomov, mílnikov. Niekedy tieto príležitosti vyznievajú ako „zapísanie bodky“ za životnou aktivitou. Napriek tomu, že v prípade pani Felixovej životné jubileum bolo temer bezprostredne spojené s jej odchodom do dôchodku, táto dvojnásobná „udalosť“ vylučuje zakľučujúci tón.

Hudobná verejnosť ju pozná predovšetkým z dvoch postov: z dlhoročného pôsobenia v bratislavskom Divadle hudby (Supraphon, neskôr OPUS). Práci v tomto stánku kultúry, obklopená hudbou a záujemcami a milovníkmi hudobného umenia, zasvätila úctyhodný rad rokov. Po zániknutí Divadla hudby prišla v roku 1975 do Hudobno-informačného strediska SHF a tu pôsobila celé desaťročie vo funkcii vedúcej. Bez zbytočnej sentimentality a zatrpknutosti nad nezavŕšenou činnosťou v Divadle hudby,

ale i bez zvláštneho „modulačného“ obdobia tu s vervou začala svoju činnosť. Z množstva podujatí a aktivít, ktoré toto zariadenie práve v štádiu rozvíjania a budovania profilu vyvíjalo, stali sa jej mnohé životne blízke. Boli to podujatia dnes už s náležitou tradíciou a menom: cykly letných koncertov v Klariskách, každoročné stretnutia dramaturgov symfonických orchestrov, cykly prehrávok v Klube skladateľov i mimo neho, ale i rozširovanie kontaktov so zahraničnými záujemcami o slovenskú hudbu a i. S plným zapojením vedomia a svedomia celé desaťročie spolupracovala rodokmeň tejto inštitúcie.

Odchod z aktívnej, či pracovnej činnosti ešte nemusí znamenať odchod „do pasivity“. V prípade pani Felixovej, pri vyknutej na ruch v centrách hudobného diania tento fakt neznamenať zásadnú zmenu v životnom pohybe, skôr len určitý presun. Ako u všetkých bytostných aktívnych ľudí. A navyše, ľudí, ktorých život je spojený s hudbou a s umením.

—ld—

Premiéra Suchoňovho diela v Olomouci

Nie je iste nezaujímavé, že premiéra nového Suchoňovho diela neodznala na Slovensku. **Elégia a toccata pre klavír, sláčikový orchester a bicie** od národného umelca **Eugena Suchoňa** nastudovala a uviedla **Moravská filharmónia** s dirigentom **Jaromírom Nohejrom** a sólistkou **Klárkou Havlíkovou**. Bez fanfár, bez jediného, čo len krátkeho oznamu v slovenskej tlači.

Premiéra teda odznala temer anonymne, no tým dôstojnejší bol jej rámec. Moravská filharmónia totiž zaradila dielo na program slávnostného koncertu pri príležitosti 40. výročia svojho založenia, ktorý bol súčasne otváracím koncertom sezóny. A tu prichodí všimnúť si hneď dve veci: dramaturgia akcentovala veľmi príliehavo **Beethovenovu IX. symfóniu** a pred ňu zaradila **Suchoňovo nové dielo spolu s tromi časťami z jeho Kaleidoskopu**. Druhým závažným momentom bolo prijatie diela publikom. Návštevníci olomouckého a prostějovského koncertu prijali starostlivo nastudované a s entuziazmom predvedené dielo veľmi dobre. Nechajme však hovoriť miestneho hudobného kritika **Miroslava**

Klimeša, z ktorého recenzie citujeme: „Do posledného miesta naplnená Fučíkova sieň si vypočula v úvode tri časti z Kaleidoskopu Eugena Suchoňa a potom jeho Elégia a toccata pre klavír, sláčikový orchester a bicie. Nie je ľahké nájsť dielo, ktoré by spozluznelo s Deviatou, prípadne by zdôrazňovalo jej mravné poslanie. Mnohým poslucháčom asi najviac vyhovuje zaradenie niektorej z Beethovenových ouvertúr, dirigent J. Nohejl však volil zámerne kontrastné spojenie. Suchoňova skladba je nesporné znamenité, pianistka Klára Havlíková plne potvrdila svoju povesť najdokonalejšej interpretky diela vynikajúceho slovenského skladateľa...“

Zároveň ešte pripomíname, že premiéra ani zďaleka nie je prvým a posledným uvedením diela. Už ho totiž nahral Symfonický orchester Čs. rozhlasu v Bratislave s dirigentom Ondřejom Lenardom a v tomto roku ho majú uviesť štyri naše orchestre a nie je vylúčené, že oznie aj v zahraničí. Budeme ho môcť teda počuť viacnásobne a zhodnotiť podľa zásluhy.

(-V-)

KONKURZ

Riaditeľstvo Konzervatória v Žiline vypisuje konkurz na miesto učiteľa hry na flautu, na kontrabas a pre klavír-korepetíciu, s nástupom od 1. septembra 1986.

Požadované vzdelanie: absolvovanie vysokej školy múzickej. Prax vítaná. Prihlášky zasielajte na riaditeľstvo Konzervatória v Žiline, ul. Marxa-Engelsova 12, PSČ 010 01, do 31. januára 1986.

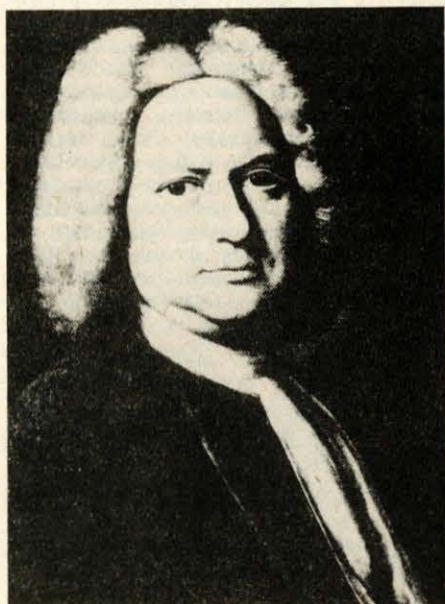
Cestovné hradíme len prijatým uchádzačom.

HUDEBNÝ ŽIVOT — dvojtyždenník. Vydáva Ústav umeleckej kritiky a divadelnej dokumentácie vo vydavateľstve OBZOR, n. p., ul. Čs. armády 35, 815 85 Bratislava. Vedúci redaktor: PhDr. Zdenko Nováček, CSc., zástupca vedúceho redaktora: PhDr. Alfréd Gabauer, redaktorka: PhDr. Jana Lengová, technická redaktorka Eva Zemánková. Redakčná rada: zasl. umelec Pavol Bagin, Jaroslav Blaho, PhDr. Vladimír Čížik, Ladislav Dóša, PhDr. Alojz Luknár, Jaroslav Meier, zasl. umelec Zdenko Mikula, PhDr. Tatjana Okapcová, PhDr. Michal Palovčík, CSc., Hana Urbanová, PhDr. Terézia Ursinyová. Adresa red.: Gorkého 13/VI., 815 85 Bratislava, tel.: 338 234. Administrácia: Vydavateľstvo OBZOR, n. p., ul. Čs. armády 35, 815 85 Bratislava. Inzertné oddelenie: Gorkého 13/VI., 815 85 Bratislava. Tlač: 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 tlačie, Gottwaldovo nám. 6, 813 81 Bratislava. Cena jedného výtlačku 2 Kčs. Neobjednané rukopisy sa nevracajú. Indexné číslo: 492 15. Registračné číslo: SÚTI 6/10

Ohliadnutie za jubilejným bachovským rokom

JOHANN SEBASTIAN BACH A MY

Pod slovom „my“ treba rozumiť našu generáciu hudobníkov, muzikológov i poslucháčov, alebo časovo bližšie určené naše päťdesiatročie od roku 1950 po dnešok, či už do roku 2000. Takéto časové určenie totiž veľmi dobre zodpovedá vývoju kultu Bachovej hudby po päťdesiatročiach, z ktorých každé má iný, dosť odlišný charakter a tendencie. Ak si tu všimame aj minulosť Bachovho diela, je to preto, že z jeho kultu v minulosti vyplýva aj časť úloh pre nás.



Podobizňa J. S. Bacha (ihle, okolo r. 1720).

Touto problematikou sa zaoberala aj diskusia odborníkov na Bachových slávnostiach v Kasseli v októbri roku 1984: aké úlohy kladie Bachovo dielo na súčasného hudobného interpreta, muzikológa, skladateľa i na poslucháča. Diskusia však nepriniesla ani prehľad súčasných tendencií, ani podnety pre zaujatie takého, či iného stanoviska.

V posledných mesiacoch svojho života sa Bach pri predvážaní hudby v lipských kostoloch musel dať zastupovať prvým prefektom v dôsledku svojho slabšieho zdravia. Po jeho smrti roku 1750 za kantorátu Gottloba Harrera (1750 až 1755) sa predviedla len jedna Bachova kantáta! Harrerov nástupca Christian Friedrich Penzel predviedol za rok svojho pôsobenia niekoľko Bachových kantát, avšak ďalšiemu svätotomášskemu kantorovi Johannovi Friedrichovi Dolesovi Bachova hudba už nebola ideálom cirkevnej hudby. A tak sa tradícia kantátovej tvorby Bacha a čiastočne aj inej vlastne prerhla, pretože aj z vydaných Bachových diel sa len máločo predalo počas prvého päťdesiatročia po jeho smrti. Bachovu hudbu pestovali vlastne len jeho žiaci a ich žiaci — organisti a klavírní pedagógovia, ktorí šírili jeho skladby predbežne v opisoch. Najmä prvý diel Temperovaného klavíra bol už pre klavírov, najmä pre Mozarta, Haydna a Beethovena dielom vysoko ceneným a často aj verejne hraným.

Druhé päťdesiatročie, teda od roku 1800 znamená vzrast popularity Bacha a jeho hudby. Vychádzajú takmer súčasne tri vydania Temperovaného klavíra a Forkelov životopis o Bachovi, ktorý vyzdvihuje aj Bachov nemecký pôvod, čo bolo v čase Sturm und Drangu veľmi dobre prijaté. Už vtedy sa pomysľalo na stavbu pomníka pre Bacha zo zamýšľaného zisku z vydania Omše h mol, čo sa však neuskutočnilo. Roku 1829 predviedza Mendelssohn Matúšove pašie pri príležitosti údajnej storočnice ich prvého predvedenia J. S. Bachom a takmer súčasne sa čoraz častejšie dostávajú na programy koncertov veľké vokálno-orchesterálne diela Bacha. Aj v Anglicku sa vzráha kult Bachovej hudby. Ešte aj stárnúci Beethoven s radosťou víta zámer vydania celého Bachovho diela, avšak to sa začalo uskutočňovať až od začiatku tretieho polstoročia, teda od roku 1850, kedy sa ustanovila Bachova spoločnosť, ktorá si to určila za svoju najzávažnejšiu úlohu. Vydávanie Bachovho diela vyplnilo celú druhú polovicu 19. storočia.

V roku 1870 a 1883 vyšli dva zväzky monografie o Bachovi od Philippa Spitta, ktorá mala vo vedomom a umleckom svete veľmi dobrý ohlas a bola plne uznávaná vyše pol storočia.

Úlohy pôvodnej Bachovej spoločnosti sa dokončením súborného vydania Bachových diel koncom storočia skončili, ale roku 1900 založili viacerí nadšenci Novú Bachovu spoločnosť. Táto si vzala za cieľ popularizovať Bachovu hudbu príkladnými predvedeniami na každoročných Bachových slávnostiach. Táto úloha trvá doteraz. Na jar minulého roka sa konali v Lipsku jubilejné šesťdesiate Bachove slávnosti — jubilejné jednak

svojím počtom, ale hlavne tým, že pripadli na tristé výročie Bachovho narodenia. Nová Bachova spoločnosť začala vydávať aj svoju muzikologickú ročenku Bach-Jahrbuch; v minulom roku vyšiel už jej 71. zväzok. Roku 1905, teda na začiatku štvrtého polstoročia od Bachovej smrti, vydáva Albert Schweitzer svoju knihu o Bachovi, v ktorej upozorňuje na zvláštnosti Bachovej hudobnej reči. Boli to síce jednostranné, ale podnetné pohľady, jednako za 50 rokov dosiahlo nemecké vydanie vyše 60 tisíc exemplárov. V priebehu tohto päťdesiatročia vychádzajú aj ďalšie práce o živote a tvorbe Bacha, napr. od Sanforda Terryho, Arnolda Scheringa, Wilibalda Gurllitta, Hansa Engela, Waltera Vettera a ďalších, veľké množstvo menších prác z bachovskej problematiky v Bach-Jahrbuch, ako aj v iných hudobnovedných časopisoch, avšak až na menšie detailné výsledky výskumov sa nepokročilo ďalej než čo priniesol už Spitta. Avšak roku 1947 prejavuje Friedrich Blume nespokojnosť so Spittovou prácou a Schweitzerovu knihu považuje dokonca za nebezpečnú pre jednostrannosť jej pohľadu na hudbu Bacha, no ešte nemá podklady pre svoju neskoršiu kritiku dovtedajšieho obrazu Bacha. A tak vstupujeme do nášho polstoročia ešte s dedičstvom minulosti, s často neoverenými tézami i hypotézami Spitta, o ktorých sa za vyše 70 rokov nikto neopovážal ani len zapochybovať. Ešte roku 1950 vydáva Wolfgang Schmieder veľmi cenný katalóg diel J. S. Bacha, v ktorom s úžasnou pracovitosťou zhromaždil rozsiahle údaje o autografoch a opisoch Bachových diel, ako aj o literatúre. Avšak aj v tomto inak veľmi vzácnom diele sa ukázali nedostatky dovtedajších vedomostí o Bachovej tvorbe, najmä v datovaní vzniku jednotlivých diel, najmä kantát, v čom sa Schmieder pridrižava nesprávnym Spittovým údajom.

Akýmsi oficiálnym úvodom k nášmu polstoročiu v záujme o Bacha a jeho tvorbu bola vedecká konferencia roku 1950 v Lipsku, avšak nebola tým vlastným prielomom aj napriek viacerým cenným referátom. Najdôležitejším podnetom k úsiliu o vytvorenie nového obrazu Bacha sa stali práce dr. Alfréda Dürera a prof. Georga von Dadelena. Nezavisle od seba a odlišnými metódami študovali obaja autografy a opisy Bachových kantát a zisťujú, že datovanie vzniku kantát, ako ho určil Spitta na obdobie vyše 15 rokov, je nesprávne. Spitta si totiž podľa údajného vzniku kantát „vybásnil“ aj Bachov vtedajší život a chorálové kantáty považoval za prejav vrcholného preduchovnenia Bacha asi v polovici tridsiatych rokov. Bach však

nie kantát, zistenej Dürrom a Dadelenom. Blume chce vidieť Bacha ako človeka výbušného temperamentu, prudkého, zviazaného mnohorakými putami so spoločnosťou, človeka praktického, zemitého, nesmierne pracovitého, ktorému aj služba cirkvi sa stávala niekedy neľahkým bremenom najmä pre spory s cirkevnou školskou i mestskou vrchnosťou.

Blumeho prednáška zapôsobila ako blesk z jasného neba. Početní Bachovi odborníci na čele s Friedrichom Smeedom sa nevedeli vzdať svojho arcikantora. Iní síce uznávali oprávnenosť Blumeho kritiky, avšak vytýkali mu, že v snahe o scivilnenie Bacha zašiel prídaleko, keď jeho činnosti a životu upieral akékoľvek pohnútky vnútorného náboženského presvedčenia. Tu, samozrejme, Blume prehnal. No aj keď sa diskusia na túto tému ďalej vyvíjala, jednako sa tu ešte stále objavuje veľa problémov. Avšak dnes už vari nikto zo súčasných bádateľov neprijíma Spittov obraz Bacha, i keď sa jeho zásluhy na bachovskom výskume plne uznávajú, pravda, pokiaľ, ich novšie badania neopravili. Tento prielom o nový obraz Bacha na základe novších výskumov treba považovať za najdôležitejšiu hybnú silu v dnešnom dianí okolo Bacha a vo výskume jeho života a tvorby, ktorý práve v našom päťdesiatročí prebieha.

Zvýšený záujem o Bacha a jeho tvorbu sa prejavuje aj v hudobnej praxi, v prvom rade v novom vydaní všetkých Bachových diel, ktoré sa začalo už roku 1950 a postupne sa uskutočňuje. Nateraz vyšlo už vyše 50 zväzkov, väčšinou aj s príslušnými redakčnými správami v zvláštnych zväzkoch. Už dávnejšie sa totiž ukázalo, že staré vydanie z minulého storočia nevyhovuje ani vecne, ani zo stránky dnešnej edičnej praxe. Je to aj teraz obrovský edičný projekt, na ktorom sa zúčastňuje celý rad nemeckých i cudzích autorov. Ďalším cenným príspevkom k bachovskému badaniu sú aj štyri zväzky Bach-Dokumente, pripravené Wernerom Neumannom a Hansom-Joachimom Schulzem, pracovníkmi Bach-Archívu v Lipsku. Je to veľmi cenný súhrn prameňov pre každého, kto sa venuje výskumu Bachovho života a ohlasu Bachovej tvorby do roku 1800.

V posledných rokoch sa vyskytli viaceré pokusy predvážať Bachove svetké kantáty scénicky (Würzburg, Lipsko). Úspech záleží väčšinou od vtipu režiséra, avšak pravdu povediac — sám som videl niekoľko inscenovaných kantát — hudba tým nesmierne trpí. Dokonca sa dnes robia aj „baletné“ predstavenia na Bachovu hudbu, ba vyskytol sa pokus predviesť v baletnom stvárnení aj Matúšove pašie. V každom prípade výsledok je veľmi problematický: čo hudba azda získava na popularite, to stráca na pôsobnosti ako hudba. V interpretácii organovej a klavírnej tvorby Bacha sa prešlo približne v polovici storočia k takzvanému vecnej interpretácii bez vyťaženia toho emocionálneho pôsobenia, ktoré v nej potencionálne je. Konalo a koná sa to pod heslom odvrátenia sa od „romantizujúceho“ spôsobu interpretácie — čo však bol a je časový omyl. A navyše tempo sa väčšinou preháňa do virtuózných akrobácií na úkor obsahu. Aj farebnosť organových diel utrpeľa, neraz až po šedivosť zvukovosti. U vokálno-inštrumentálnych diel, teda v predvedení kantát, oratórií, Omše h mol a pašie sa dospelo v našom čase k dvojakému spôsobu predvážania. Po veľkých zboroch a orchestroch minulého polstoročia — spomeniem aspoň Matúšove pašie v podaní Willema Mengelberga z tridsiatych rokov — sa prešlo k stredne veľkému obsadeniu asi so 60 spevákmi a 30 až 40 inštrumentalistami, čo dnešnému chápaniu tak z hľadiska odborníkov, ako i poslucháčov, najlepšie vyhovuje. Najvýznamnejším predstaviteľom tohto smeru je prof. Helmuth Rilling (a bol aj Karl Richter a Kurt Thomas) a s ním aj veľká väčšina ambiciózných dirigentov, zborov a orchestrov. Rilling nahral vzorným spôsobom už všetky vokálno-orchesterálne diela Bacha. Cieľom tohto smeru interpretovania je urobiť dielo Bacha vo vzornom predvedení prístupným, obľúbeným a žiadaným čo najširšími vrstvami poslucháčov, čo je v súlade s cieľom Novej Bachovej spoločnosti. Iný smer predváža Bachove diela na starých alebo rekonštruovaných nástrojoch, s použitím kontraaltov a detských zborov, a to údajne spôsobom, akým tieto diela vraj predvážal sám Bach. To už samo o sebe je kompromis — a to celkom uvedomeľ — vlastne nepodarené zvukové múzeum, pretože mnohé skutočnosti z hudobnej praxe prvej polovice 18. storočia nepoznáme. Tento smer reprezentuje hlavne Concentus musicus vo Viedni, vedený Nicolausom Harnoncourtom, ďalej Leonhardt-Consort a niekoľko ďalších súborov, často s minimálnym

obsadením inštrumentalistov i spevákov. Keď však počujeme veľmi nedokonalé predvedenie árie chlapčenským sopránom, alebo čo horšie, neprírodnými kontraaltami a zvukovo nedokonalými hudobnými nástrojmi, nemôžeme takému smeru priznať kvalitu a krásu, ktorú by Bachova hudba zasluhovala a robila ju príťažlivou pre dnešného poslucháča. V Lipsku, v kostole sv. Tomáša, sa predvedenie Bachových diel rieši prijateľným kompromisom tak, že zbor má síce soprány a alty chlapčenské, avšak sopránové a altové árie spievajú ženské hlasy. Takýto kompromis je celkom dobre prijateľný — a lipskému súboru naozaj nemožno vytýkať nedostatok snahy o štyľové a dnešnému poslucháčovi prijateľné, ba žiadateľné predvedenie Bachových diel.

Ak ide o muzikológiu možno konštatovať, že vari ani jeden skladateľ minulosti nezažal toľkých bádateľov, ako práve Johann Sebastian Bach. Z už povedaného je zrejme, že naša generácia, resp. bádatelia nášho storočia si vytýčili veľké úlohy voči Bachovi a čiastočne ich už aj splnili a početné úlohy ešte plnia. Aj Bachove slávnosti sa naďalej usporadúvajú každoročne. Minulý rok sa konali v Lipsku už po šiestdesiaty raz a popri nich sa uskutočnila aj vedecká konferencia o tvorbe Bacha. No napriek tomu všetkému mnohé úseky Bachovho života nám zostanú asi navždy neznáme pre nedostatok prameňov. Dôležitou úlohou zostáva vyčistenie Bachovej biografie od legend a nesprávnych údajov. V popularizujúcich prednáškach a článkoch je toho až priveľa a najmä v minulom roku bolo možné v televízii, rozhlase i tlačí často sa s nimi stretnúť. Je to dôležitá úloha v snahe o nový a pravdivý obraz Bacha.

Ani jedno z minulých polstoročí sa nezapojilo tak intenzívne do výskumu Bacha a jeho hudby ako práve naše, a to v muzikologických výskumoch, v správnej (na naše časy) akoby vzorovej interpretácii jeho hudby a vôbec v organizácii Bachovho kultu v Novej Bachovej spoločnosti, ako i niekoľkých národných Bachových spoločnostiach, najmä v Amerike, Anglicku, ba aj v Japonsku, ako bolo o tom referované na poslednej schôdzi vedenia a direktória Novej Bachovej spoločnosti v Lipsku 22. marca 1985.

Aké stanovisko zaujímate my v Československu voči Bachovi a jeho hudbe?

Roku 1970 bola založená Slovenská sekcia Novej Bachovej spoločnosti pod záštitou Zväzu slovenských skladateľov. Členov bolo vyše dvadsať z radov umelcov a muzikológov, ktorí mali vzťah k Bachovej hudbe a chceli plniť z toho vyplývajúce úlohy. Ministerstvo kultúry NDR a vedenie Novej Bachovej spoločnosti srdečne vítali založenie Slovenskej sekcie ako prvej mimo krajín s nemeckým jazykom. Sekcia aj vyvíjala nejaký čas úspešnú činnosť. Avšak neuplynuli ani dva roky a Sekcia prestala jestvovať, lebo nenašla v nových stanovách Zväzu slovenských skladateľov miesto pre svoju existenciu a odvtedy nemala figurovať ani na plagátoch koncertov, ani v programoch. Avšak predsa čosi po nej zostalo: prvé rokovania o uskutočnení Bachovho festivalu v Bratislave roku 1979, ako prvého mimo krajín s nemeckým jazykom. Na poslednej schôdzi vedenia Novej Bachovej spoločnosti sa rokovalo aj o ďalších mimonemeckých festivaloch.

Pred asi dvoma rokmi vznikla pri Českej hudobnej spoločnosti Spoločnosť pro starou hudbu, ktorá však má širšie záujmy ako len pestovať a propagovať hudbu Johanna Sebastiana Bacha, Pražské Bach-Collegium, vedené inž. Vladimírom Novákom, vyvíja úspešnú koncertnú činnosť hlavne s Bachovou hudbou. Je to združenie nadšencov asi podobného typu, aké kedysi viedol sám Bach. Svoju činnosť vyvíja pod záštitou Vysokého technického učenia v Prahe.

Bachova hudba sa však dostáva čoraz častejšie aj na programy koncertov oficiálnych hudobných inštitúcií a možno povedať, že koncerty Bachovej hudby sa tešia mimoriadnej obľube v celom kultúrnom svete. Je naozaj škoda, že na minuloročných Hudobných slávnostiach v Bratislave sa neusporiadali aspoň jeden koncert, na programe ktorého by bolo daktoré z veľkých vokálno-inštrumentálnych diel Bacha: pri Bachovom výročí by to malo byť samozrejme.

Záverom možno konštatovať, že kult Bachovej hudby je v našom polstoročí tak intenzívny vo všetkých vrstvách záujemcov, ako nikdy predtým. Prispeva to nesporne k zlepšeniu vkusu poslucháčov.

ERNEST ZAVARSKÝ



Tomášsky kostol a škola v Lipsku v Bachovej dobe.

napísal veľkú väčšinu kantát v priebehu prvých troch rokov lipského pobytu (1723 až 1727) a jeho neskorší život sa utváral celkom inak než ho načrtol Spitta. Bach bol nesporne hlboko nábožensky založeným človekom a aj napriek nezhodám s cirkevnou vrchnosťou si plnil svoje náboženské povinnosti, ako je to známe napr. zo záznamov lutherského kostola v Köthene. Spitta však urobil z neho — podľa Blumeho celkom zámerne — lutherského arcikantora, hlásateľa Slova, dokonca pláteho evanjelistu, človeka povzneseného nad všednosťou každodenného života — jednoducho ideálneho božieho hudca. Je možné aj takto sa pozeráť na Bacha, avšak so skutočnosťou sa to kryje len čiastočne. To všetko vytýka prof. Blume Spittovi a všetkým Bachovým biografovi po Spittovi v svojej prednáške na Bachových slávnostiach v Mainzi roku 1962 a to práve na základe novej chronoló-