

HUDOBNÝ ŽIVOT 87

Ročník XIX.
2, — Kčs
11. XI. 1987
21

SERGEJ PROKOFIEV A VOSR

Domnievam sa, že je potrebné pripomenúť odraz revolučných rokov — nielen roku 1917, ale i nasledujúceho obdobia občianskej vojny a prvého rozmachu socialistického budovania v Sovietskom zväze — v diele nesporne najväčšieho ruského skladateľa 20. storočia, Sergeja Prokofieva (1891—1953). Samozrejme, bolo by zjednodušením vidieť, resp. počuť vyjadrenie tohto obdobia iba v tých niekoľkých opusoch, o ktorých bude reč — i v mnohých ďalších jeho skladbách nesporne našli udalosti spomenutých rokov svoj výraz. Nie náhodou muzikológ a skladateľ Boris Asafiev (Igor Glebov) napísal v r. 1918 o duchovnej blízkosti Prokofievovej hudby k revolučnej atmosfére: „V ňom jedinom máme jedinečného totálneho predstaviteľa súčasnosti, v ktorom sa pociťuje život ako tvorba a tvorba ako život“. No je nesporné, že zvlášť v niekoľkých svojich dielach sa Prokofiev vedome snažil hudobne, resp. hudobnodramaticky stvárniť jedinečné ovzdušie prvých desaťročí sovietskeho zriadenia.

Prólógom k Prokofievovým dielam s revolučnou tematikou — Kantáta k 20. výročiu Októbra, opere Semion Kotko a baletu Oceľový skok — je kantáta **JE ICH SEDEM**, op. 30, napísaná v r. 1917. Prokofiev začal februárovú revolúciu v Petrohrade a zvrhnutie cárizmu radostne uvítal. V svojej autobiografii napísal: „Do môjho podvedomia prenikli revolučné udalosti, ktoré rozbúrili Rusko a žiadali si výraz. Nevedel som, ako to urobiť — a tu moje smerovanie urobilo prazvláštny obrat: zamierilo k starovekým námietom. Moju obrazovosť ohromila skutočnosť, že myšlienky a city tej doby prežili celé tisícročia. Sem patrilo tiež chaldejské zaklínanie, vyryté klinopisom na steny akkadského chrámu“. Prokofiev použil jeho poetickú transformáciu z pera Konstantina Baľmonta; skrátil ju, prekomponoval — a doplnil charakteristickým štvorverším, ktoré obsahuje náležku na udalosti vtedajších skúseností.

Hudba kantáty je maximálne expresívna. Ide o prekomponované jednočastové dielo s veľkým reprodukčným aparátom: miešaným zborom, symfonickým orchestrom a sólovým partom dramatického tenora. Partitúra hýri „mnohoposchodovou“ superpozíciou hustotou. Pozornosť poslucháčov priťahovali v dobe vzniku diela nie práve bežné postupy — efektný šepot zboru, hranie col legno, glissandá zborového telesa, sólové využitie batérie bicích nástrojov. Celok vytvára koncentrovanú hudobno-dramatickú skratku. „Radosť ako vedomie tvorivej mohutnosti, ako viera v lepšiu budúcnosť“ — to je stručná, ale výstižná charakteristika kantáty z pera Loris Asafieva.

Veľkú októbrovú socialistickú revolúciu apoteozoval Prokofiev až temer o dve desaťročia neskôr v jednom z svojich najgrandióznejších diel — **KANTÁTA K 20. VÝROČIU OKTÓBRA**, op. 74 (z r. 1936). Text je vybraný z prác klasikov marxizmu-leninizmu. Kantáta má desať častí: orchestrálny úvod s mottom Komunistickeho manifestu: „Prízrak kráča po Európe, príznak komunizmu“, Filozofia — na text Karola Marxa, prvé orchestrálne interlúdium, Ideme tesne zomknúť — zbor na Leninove slová, druhé orchestrálne interlúdium, Revolúcia, Víťazstvo — na výber z Leninových spisov, Prísaha na Stalinov text, Symfónia a záverečný zbor, venovaný Ústave ZSSR z roku 1936. Hudobnú zložku tvoria štyri orchestre: symfonický, dychový, harmonikový a bicí plus dva zbery — profesionálny a amatérsky (tzv. zbor ľudovej tvorivosti); k predvedeniu je potrebné asi 500 ľudí. Zborové partie sa vyznačujú

dost neobvyklou melodiou a dobrou zrozumiteľnosťou citovaných textov, orchestrálne interlúdiá sú nadšeným výrazom revolučnej aktivity. Veľkostí reprodukčného aparátu prevyšuje Prokofievova Kantáta k 20. výročiu Októbra i grandiózne Berliozovo Rekviem.

O svojom diele skladateľ v predvečer nového roku 1938 (31. 12. 1937) napísal do moskovskej Pravdy: „*Písal som túto kantátu s veľkým nadšením. Zložitá udalosť, o ktorej sa v nej rozpráva, žiadali si tiež zložitú hudobnú reč. Dújam však, že energickosť a úprimnosť tejto hudby ich budú tmočiť našim poslucháčom.*“

Tvorbou opery v piatich dejstvách (siedmich obrazoch) **SEMION KOTKO**, op. 81 z r. 1939 splnil svoju túžbu vytvoriť operu so sovietskou tematikou. Na radu spisovateľa Alexeja Tolstého si vybral za jej literárny podklad novelu Valentina Katajeva Som syn pracujúceho ľudu. Libreto podľa skladateľových pokynov dynamicky chápaného hudobného divadla vytvoril sám Katajev. Lúboštný príbeh z obdobia občianskej vojny na Ukrajině r. 1918 upútal Prokofieva dramatickosťou situácií, prvkami lyriky a ľudového humoru, ako aj svojráznej dikcie, plnej ukrajinizmov. „*Túžil som po živých ľudoch a ich vášňach, láske, nenávisti, radošti i žiali, ktoré by, prirodzene, vyplývali z nových podmienok... Katajevov román... spájal v sebe najprotikladnejšie prvky: je tu láska mladých ľudí i nenávisť predstaviteľov starého sveta, heroizmus boja i slzy nad stratami — aj veselé žarty, tak vlastné ukrajinskému humoru...*“ — napísal skladateľ.

V stavbe opery sa prejavuje vplyv Ejzenštejnej filmovej teórie i praxe montáže — jednotlivé scény sa striedajú v rýchlym slede. K najúčinnejším z nich patrí výjav popravy dvoch revolucionárov a zošalenia milej jedného z nich. Epizóda pytačiek zaujme spojením dvoch hudobnodramatických plôch, pričom hudobná charakteristika každej postavy si zachováva svoju individualitu — je to v modernej muzikantskej reči transformovaný majstrovský princíp ensemblov Mozartových oper. Spojovacie tkanivo celku vytvárajú početné leitmotívy — niektoré sú primárne inštrumentálneho proveniencie. Hudobné portréty postáv sú veľmi vydaté a výrazné — Prokofiev ich dokázal na malej ploche vystihnúť melodicke deklamačným spádom i jeho nástrojovým spríevodom, pričom sa nevyhýbal folklórnym hudobným ukrajinizmom, ktoré pretavil, samozrejme, cez prizmu svojej individuality.

Ako celok je Semion Kotko symfonicky prekomponovaná recitativna opera s krátkymi ariosoými sólistickými i zborovými miestami; občas sa využíva i rytmizovaná próza. Scéna letnej noci a pohrebu revolucionárov sa vyznačujú neobyčajnou melodickeou šírkou.

Javiskovou metaforou budovania socializmu v ZSSR je Prokofievov balet v dvoch obrazoch **OCEĽOVÝ SKOK**, op. 41, z r. 1925, t. j. z obdobia, keď skladateľ žil so sovietskym pasom na Západe. Objednal ho Ďagilev pre svoj svetoznámy baletný súbor. Ďagilev i Prokofiev počítali pôvodne s Iljom Erenburgom ako scenáristom — žil vtedy v Paríži —, no napokon voľba padla na sovietskeho výtvarníka Georga Jakulova, ktorý práve vystavoval v hlavnom meste Francúzska. Prokofiev o spoločnej práci s Jakulovom (skladateľ je pod balet podpísaný ako druhý autor scenára) napísal: „*Domnievali sme sa, že v danej etape nespočítava ťažisko v zaujímavosti námietu, ale v tom, aby sme predviedli to nové, čo sa v Sovietskom zväze objavilo — predovšetkým bu-*



Sergej Prokofiev — posledná snímka z roku 1952

dovanie. Videli sme v svojom baletе na scéne prácu s kladivom..., bežiacе transmise i zotrvačníky, rozsvetľujúce sa svetelné signály. To všetko smerovalo k obecnému pracovnému nadšeniu, v ktorom choreografické skupiny súčasne predstavujú prácu na strojoch i prácu strojov samých...“ „Balet má dve dejstvá“ — písal Jakulov v Žizni uskusstva —, „*obdobie prelomu starého života, jeho deformáciu a nadšenie revolucionárov na pozadí rozkladajúcej sa minulosti, ako aj pátos navonok i vnútorne organizovanej práce.*“

Hudobne je balet Oceľový skok prelomovým Prokofievovým dielom — obratom k zjednodušenému spôsobu vyjadrovania. Po zložitých komplexoch jeho predchádzajúcich skladieb (napr. II. a III. symfónia, Kvinteta, op. 39 a opery Ohnivý anjel) je táto baletná apoteóza tvorivého nadšenia sovietskeho baletu sú svojím charakterom výrazne ruské; niektoré z nich sú imitáciou folklórných zdrojov. Celé dielo prestupuje struhajúci motorizmus. Cítiť v ňom určitú duchovnú príbuznosť s o rok mladšou Mosolovovou Zlievárňou — ale svojou celkovou úroveňou ju Oceľový skok výrazne prevyšuje.

Balet Oceľový skok je prvým hudobnodramatickým zobrazením budovania socializmu v Sovietskom zväze — a veľmi vydatým!

IGOR VAJDA

Pojem prestavby — v najpôbeobecnejšom zmysle tohto slova — vyvoláva v našej prestavbe zmiešané a často protichodné pocity a postoje: túžba po novom, dokonaljšom, krajšom a spravodlivejšom a zároveň „nostalgia“ za starým, „osvedčeným“, i keď nie dokonalým. Na jednej strane smelé myšlienky, nebjávané ciele a nedozierne perspektívy a na strane druhej pohodlnosť a neochota zmeobilizovať vlastné sily, nechúť pustiť sa po nevyčistených, často trnistých cestách. Tieto pocity sa potom skonkrétnujú v súvislosti s objektom prestavby a ich intenzita sa mení v závislosti od jej subjektu.

Spoločenská prestavba — často sa mylne nazývame jej svedkami — je zákonitým dôsledkom princípu dialektického materializmu, pričom v porovnaní s predchádzajúcimi historickými etapami spoločensko-ekonomických zmien nejde o zmenu výrobných vzťahov — tieto sa dostávajú iba na vyšší kvalitatívny stupeň. Naše miesto v tomto procese je v úlohe aktívneho subjektu. Výraz taktó chápaného postoja potom nájdeme v dialekticky protirečivej jednote duchovnej oblasti spoločnosti s jej ekonomickou základňou, pričom vektor sily pôsobí obooma smermi súčasne.

Naše myslenie sa v súčasnej etape vývoja zaplňuje pojmami, ktoré nie sú nové, ale v danom kontexte nesú v sebe novú kvalitu: atestácia, konsolidačný program, samospráva, zhromaždenie pracovného kolektívu a iné. Vytvárajú nový slovník, ktorý nepredstavuje iba „extrakt“ pripravovaného Zákona o štátnom podniku a zákonov o družstevníctve, ale nesie v sebe zároveň myš-

PRESTAVBA A UMENIE

lienky všestrannej aktivity, rozvíjania iniciatívy a účasti ľudí na riadení, myšlienky skvalitnenia riadiacej práce u prehlbovania socialistickej demokracie. Je zákonité, že tieto plodné a progresívne idey zasahujú i sféru kultúry ako pevnú súčasť spoločenskej nadstavby, a teda i jej potenciálne mimoriadne údernej časť — umenie. História nás aj v tomto prípade učí, že nejde o novú zákonitosť. — Nie je to tak dávno, keď sme historicky progresívnu myšlienku plánovania, ako základného princípu rozvoja národného hospodárstva, chceli aplikovať na oblasť hudobnej tvorby. Dnes vieme, že takéto priame, často vulgárne a nivelizujúce prenášanie ekonomických konzekvencií do oblasti umenia tvorbu deformuje a brzdi jej prirodzený vývoj.

Spomenutý proces spätnej väzby z oblasti spoločenskej základne do duchovnej sféry spoločnosti je však zákonitý. Problémom teda zostáva iba jeho interpretácia a aplikácia. Možno vôbec nájsť paralelu medzi zrušením istého výskumného ústavu, atestáciou „osvedčených“ vedeckých pracovníkov v ZSSR, zrušením nerenabilných podnikov v Juhoslávii či voľbou nového riaditeľa alebo samofinancovaním a umením? Dajú sa uwezené praktiky a množstvo ďalších využiť priamo v tvorbe a jej riadiacej oblasti? Odpoveď je zašifrovaná v tvorivom, pružnom a statočnom prístupe k danej problema-

tike. Každý pojem a každá činnosť totiž v sebe skrýva zovšeobecňujúcu myšlienku a nadčasovú hodnotu: aktívny a angažovaný prístup, poznanie svojho miesta a úlohy v tej-ktorej etape vývoja spoločnosti, kritickosť a sebakritickosť, priamosť, otvorenosť a „remeselná“ poctivosť. V takomto „šate“ už môžeme pôvodné myšlienky imputovať aj do umenia. Z toho plynúce konzekvencie potom principiálne vylúčia pasivnosť, neangažovanosť či dokonca brzdenie vývoja, nekritickosť smerujúcu k vulgárnemu subjektivismu, intrigy, nekvalitu a „umeleckú“ pretvárdku. V riadiacej sfére i v tvorbe. Vylúčia možnosť parazitovať na umení, kamuflovať, vlastnú neschopnosť a netalantovanosť vydávať za umelecké majstrovstvo, hodnotové kritériá prispôbovať osobným schopnostiam a záujmom, pravidelnými „atestáciami“ a kontrolou prispejú k očisteniu a skvalitneniu tvorivej činnosti.

Nežiadat viac, ako sme vložili, nás naučí investovať na správnom mieste a v pravý čas. A tak znovu nadobudne i v praxi vážnosť myšlienka, apelujuca nielen na výchovu umením, ale aj na výchovu k umeniu. Jej dôsledkom sa uvedie do pohybu koliesko, ktoré chod spoločenského mechanizmu — toho nanajvyšš jemného a zložitého súkolia neustále sa pohybujúceho vpred — urýchlí a spresní. Byť toho všetkého iba svedkami — to je málo. Lebo svedok stojí spravidla bokom, s rukami vo vreckách. Každý musí bez váhania chytiť do ruky ten svoj kľúčik a podľa individuálnych schopností natiahnuť oné oceľové pero...

JURAJ DOŠA



PRIX DANUBE '87

Československá televízia v pod zástihou vlády ČSSR usporiadala v dňoch 23.—30. 9. 1987 v Bratislave už IX. Medzinárodný festival televíznych programov pre deti a mládež Cena Dunaja '87. Cena Dunaja je pracovným televíznym festivalom, od ktorého účastníci očakávajú nové podnety a inšpiráciu pre svoju prácu, je miestom konfrontácie vlastnej tvorby s inými zahraničnými programami. Koná sa raz za dva roky v znamení hesla „Za pokrovový vzťah detí a mládeže k životu“.

Súťažné programy majú špecifickými televíznymi prostriedkami vyzbrodovať hlavné myšlienky festivalu: „zobrazovať v rámci svojho žánru tvorivým spôsobom život, problémy a túžby dnešných detí a mládeže; viesť ich k tvorivej činnosti, k aktívnemu a k pozitívnemu vzťahu k životu a obohacovať ich citový život; podporovať myšlienku solidarity so všetkými mierumilovnými národmi sveta; pomáhať deťom a mládeži v príprave na budúcnosť a prispievať k rozvoju ich schopností tak, aby zvládli modernú vedu a techniku“. Toľko z reglementu festivalu.

Súťaž prebieha v štyroch kategóriách: I. Publicistické a informatívne programy pre deti a mládež.

II. Hudobné a zábavné programy pre deti a mládež.

III. Dramatické programy pre deti a mládež.

IV. Animované programy pre deti a mládež.

Druhá súťažná kategória spojením hudobných a zábavných programov, prináša už dlhší čas trvajúce rozporné názory a koniec-koncov i príspevky. Tak sme v nej našli i tohto roku programy hudobné a hudobnozábavné, ale aj náučné, vzdelávacie, informatívne, dokumentárne, publicistické, výchovné a iné. Z tohto hľadiska je dosť problematické aj ich hodnotenie, a taký bol nakoniec aj záverečný verdikt medzinárodnej poroty, ktorá udeľuje ceny v I. a II. kategórii.

Z 26 ponúkajúcich súťažných z oblastí hudobných a hudobnozábavných programov zaujali programy KASMA KONCERTUJE (Helsinki) — koncert, ktorý usporiadali deti pre deti. Koncert, na ktorom hral a spieval dvestočlenný súbor školákov (orchester, zbor i sólisti), bol zaujímavý nielen pre strhujúce výkony detí, ale i pre masovosť spontáneho muzicovania a radosti z hry. Žiadala by sa však čistejšia hudobná dramaturgia celého programu. Sovietsky program VESELÉ DETI (Moskva) bol dobre pripraveným zábavným publicistickým programom o hudbe, o rôznorodosti hudobných žánrov, o ich obľube a názoroch

rôznych vekových skupín na ne. Škoda, že bez stanoviska tvorcov. Zaujímavým príspevkom z hľadiska formy i obsahu bol hudobno-dramatický program KOSELA (Helsinki). Svojimi príspevkami prekvapila Kuba. V tejto kategórii poslali do súťaže dva programy: MODRÝ KOČIAR, balet určený deťom, v ktorom malí tanečníci upúťali svojimi výkonomi (menej už réžia a kamera) a program určený mládeži TRILOGIA LÁSKY — obrazové stvárnenie klavírnych skladieb Liszta, Chopina a Mozarta. Strhujúce a priam profesionálne dokonale boli výkony detí v programe ŠTASTNÉ DETSTVO (Čína), ktorý bol však iba záznamom z veľkého koncertu detí k ZMD a i svojou dĺžkou (89') nebol vhodným súťažným príspevkom. Nakoniec i vynikajúce výkony detí snád dokáže lepšie koleniť dospelý človek než detský divák. Naším súťažným programom boli CHROBÁČIKY — časť zo sedemdielneho seriálu baletných rozprávok T. Freša a B. Slovák v choreografii L. Vaculíka. Program veľmi zaujal, bol vysoko hodnotený a veľa sa o ňom diskutovalo na pracovných diskusiách, ktoré sú súčasťou festivalovej prehliadky. Dá sa povedať, že bol jedným z kandidátov na výhru. Z okruhu programov II. kategórie treba ešte spomenúť zastúpenie videoclípov, vkusných i menej vkusných, z ktorých zaujali najmä francúzske snímky napr. BIBIFOC, príbeh o malom tuleniatku. Týmto programami môžeme vlastne uzavrieť časť tých príspevkov, ktoré patria do prvej polovice kategórie hudba a zábava.

V druhej časti, ako som už spomenula, bolo všetko. Na dobrej úrovni boli okrem zábavných programov prípravené programy informatívne, vzdelávacie, náučné, publicistické, poučné, atď. Z tejto programovej palety vynikli príspevky SAŠOMA a TELEMIM: PRVÝ SA STAŤ SAŠOMA a TELEMIM: PRVÝ ZANAMUJE deti s históriou klaunov a druhý hovorí o použití kostýmu na javisku (išlo o dve časti o seriálu). Veľmi pôsobivý bol program NSR MOSKYT, pestrý kaleidoskop, v ktorom sa publicistickými formami, humoristickými a satirickými scénami, humoristickými a satirickými scénami riešia aktuálne problémy mladých.

Vítazstvo v II. kategórii napokon získal program BRATIA OLSSONOVCI (Stockholm) — časť z rodinného seriálu o ochrane životného prostredia. Čestné uznanie program TVOJEJ MATKE BY SA TO NEPÁČILO (Londýn) — satirická šou, ktorá zobrazuje a pranieruje detské chyby a nešvary.

Na záver treba povedať, že Cena Dunaja je v kalendári medzinárodných televíznych festivalov jediný vo svete, ktorý obsahuje kategóriu hudobných programov pre deti a mládež. V tom je jeho jedinečnosť a výnimočnosť. Škoda zahodiť túto šancu, lebo v problematickom spojení so zábavou všeobecne bude úroveň hudobných programov klesať (myslím tým ich všetky žánre a možnosti od hudobno-dramatických až po videoclipy). Túto tendenciu možno dokázať porovnaním s predchádzajúcim ročníkom festivalu, kde ešte vyhral hudobnozábavnou formou vynikajúco urobený program o vážnej hudbe pre deti — švajčiarsky príspevek „Koncert v materskej škole“.

V mene estetické a citovej výchovy mladého človeka bude treba porozmýšľať, ako človeka umožniť prístup k hodnotám v rôznych hudobných žánroch. Je nepochybne veľmi dôležité venovať čas väčší priestor práve citovej a estetické výchove detského diváka a poskytnúť mu všetko, čo oblasť hudby v svojom rôznorodom bohatstve sama ponúka. GABRIELA VYSKOČILOVÁ

Verdiho, vždy v interpretácii T. Dokšičera a Komorného orchestra, ktorý diriguje A. Bruck. Verdi však — ako je známe — žiaden koncert pre trúbku nenapísal. A kto sa započúva do pomerne často u nás vysielanej skladby, na prvé počutie zistí, že je to hudba neverdiovská: hudobní redaktori nám už roky vnucujú pod Verdiho menom dielo Giuseppe Tartiniho. Skladateľovi známeho Trillo del diavolo vypiedli teda ďalší „diabolský kúsok“. LADISLAV ČAVOJSKÝ

GLOSA

Verdi versus Tartini

Už viac ako jedno desaťročie — naposledy 13. 10. 1987 v relácii Skladatelia — diela — interpreti na stanici Devín o 17,00 h — ponúka bratislavský rozhlas svojim poslucháčom koncert pre trúbku a orchester D dur od Giuseppe

DNI KYJEVA V BRATISLAVE



V dňoch 14.—19. septembra usporiadala MV KSS, NV hlavného mesta SSR Bratislava a MV Národného frontu SSR v Bratislave Dni Kyjeva, na ktorých sa zúčastnila oficiálna delegácia Mestského výboru Komunistickej strany Ukrajiny, vedená členom MV KSU a prvým tajomníkom MV KSU Konstantinom Ivanovičom Masikom. Súčasťou bohatého programu boli i hodnotné kultúrne podujatia, zastúpené z veľkej časti interpre-

tačným umením kyjevských hostí. Bratislavčanom sa tak predstavili sólisti symfonického orchestra Štátneho akademického divadla opery a baletu Ukrajinskej SSR T. G. Ševčenka z Kyjeva na koncerte v Slovenskej filharmónii (pri príležitosti slávnostného otvorenia celého podujatia), v Mozartovej sieni na Jiráskovej ulici, v koncertovej sieňach konzervatória, Bratislavského hradu a v iných kultúrnych inštitúciách. Zo súlistov treba spomenúť národné umelkyne USSR L. Zabilastavová a L. Jurčenkou, G. Gripakova, A. Djačenka, V. Pivovarov (spev), flautistu G. Galantu, huslistov B. a V. Kotorovičov a organistu V. Košubu. —jd—

Menované do funkcie šéfredaktora OPUS-u. Šéfredaktorom Hlavnej redakcie hudobných programov Čs. televízie v Bratislave sa po odchode Jaroslava Meiera do dôchodku stal 1. 10. Igor Dibák. Tým istým dňom bol menovaný do funkcie šéfredaktora Hlavnej redakcie hudobného vysielania Čs. rozhlasu v Bratislave PhDr. Eubož Zeman. —red—

BEETHOVENOV HRADEC '87

V dňoch 14.—28. júna sa konal XXVI. ročník celoštátny súťaže „O cenu Beethovenovho Hradca“. Súťaž mladých interpretov do 30 rokov prebieha v trojročných cykloch tak, že jeden rok súťažila klavirista a čembalisti, v ďalšom roku huslisti a napokon violončelisti, komorné súbory a violisti. Radí sa na nej zúčastňujú nielen naši, ale i zahraniční interpreti, najmä klaviristi (NDR, PĚR) a nejdenný vynikajúci interpret si tam vyslúžil prvú „umeleckú ostrohu“. Dnes sú mnohí z nich už renomovaní umelci svetového formátu.

V krásnom prostredí zámku Hradec nad Moravicí súťažili tentoraz mladí violončelisti a komorné súbory. K nim sa pripojili i violisti do 21 rokov (tzv. „Mladá viola“) a ďalej violisti od 22 do 30 rokov v tzv. Interpretáčnej súťaži. Toto rozdelenie vzniklo z iniciatívy Ministerstva kultúry ČSR a je nám tiež ako vypisovateľom súťaže dotované. Sleduje sa tým zvýšenie úrovne hry na viole, ktorá u nás stále zostáva boľavým miestom.

Na tohtoročnej súťaži nás obzvlášť potešil výkon mladej Bratislavčanky Evy Sochmanovej, ktorá v súťaži violončelistov v I. kategórii (do 19 rokov) v silnej konkurencii obsadila 3. miesto.

Neodmysliteľnou súčasťou Beethovenovho Hradca sa stali semináre, na ktorých poprední naši i zahraniční muzikológovia na základe štúdií archívnych dokumentov priniesli mnohé nové poznatky o pobyte L. van Beethovena v Čechách a svojimi štúdiami upresnili mnohé, doteraz sporné otázky o jeho pobyte u nás.

Čo zažehľat Beethovenovmu Hradcu do ďalších ročníkov? Aby Beethovenova hudba svojimi veľkými humanistickými ideálmi bola i naďalej inšpiračným zdrojom našej nadanej mládeže, aby v nej podnecovala zdravé sebavedomie a umeleckú ctiteľnosť ísť za vysokými cieľmi k veľkej radosť a úžitku, a tak i k prospechu nielen našej hudobnej kultúry, ale celej spoločnosti. JÁN PRAGANT

Dramaturgické plány

Napriek tomu, že koncertná sezóna 1987/1988 je už takpovediac v plnom prúde, nebude od vecí aspoň letmo nazrieť do dramaturgických plánov dvoch mimobratislavských hudobných telies — Štátneho komorného orchestra Žilina a Štátnej filharmónie v Košiciach.

Nie je náhoda, že obe teliesia v zostavovaní dramaturgických plánov reagovali predovšetkým na tie závažné politické a kultúrne udalosti, ktoré budú v tomto a budúcom roku dominovať. Preto hlavnými akcentmi vývoj sezóny sa stala spomienka na 70. výročie VOSR a 40. výročie Víťazného februára, Mesiac československo-sovietskeho priateľstva, ďalej sa to jubileá a výročia významných hudobných skladateľov (Hrušovský, Novák, Zeljenka, Burlas, Suchoň, Grešák, Ravel, Gluck, Trojan, Hummel), a napokon sa bude pozerať na vinníka — ako sme toho boli svedkami aj v predošlých umeleckých sezónach — uplatneniu súčasnej slovenskej tvorby, či už v premiérach alebo reprízach.

Vlastná štruktúra jednotlivých podujatí a suma aktivít toho-ktorého hudobného telesa je determinovaná špeciickými podmienkami autonómnyimi vo väzbe na podmienky vonkajšie, heteronómne. Preto je temer zákonité, že symfonický, „menej mobilný“ orchester košickej ŠF — už aj vzhľadom na domovské právo v dňoch uztládovej metropole východu — hrá predovšetkým doma, pričom v svojej dramaturgickej štruktúre prihliada na všetky vrstvy poslucháčov, ich sociálne zloženie či zmluvné oblasti koncerty sú preto rozdelené do 5 abonementných cyklov — veľký orchesterálny (13 koncertov), malý orchesterálny — t. j. koncerty pre závody (7 koncertov), koncerty pre hudobnú mládež (9 koncertov), organové pondelky (7 koncertov) a 8 koncertov zaznie v rámci komorných pondelkov. Okrem toho

vedenie ŠFK (riaditeľ J. Podroický, dramaturgická A. Janušková, medzi ne zaradili 4 „hudobné popoludnia“ pre učňovskú mládež, dýchaciu a invalidov. Veľkej pozornosti sa určite bude tešiť aj 9 mimoriadnych koncertov (okrem iného „Vianočné“ a pre najmladších poslucháčov tradičné „nedeľné matiné“). Neodmysliteľnou súčasťou hudobného života Košíc bude už 33. ročník Košickej hudobnej jari a XVIII. medzinárodný organový festival.

Celkový počet koncertov Žilina je plánovaný na 48 a 4 závažné koncerty bez nároku na honorár. Do tohto počtu sú zahrnuté premiérové programy, ďalej koncerty mimo Žiliny (Praha, Bratislava, Karlove Vary, Pardubice, Hradec Králové) a koncerty pre KPH. V spolupráci s odborom Školstva MŠV a ONV, riaditeľmi škôl a Klubom študujúcej a učňovskej mládeže pri DK ROH je pripravená séria výchovných koncertov pre rôzne stupne škôl, v spolupráci so Slovkoncertom sa zasa uskutočnila reprízy premiérových programov v najvýznamnejších lokalitách Stredoslovenského kraja, a na základe kontaktov a dohôdov s podnikmi uskutoční ŠKO tzv. koncerty pre BŠP.

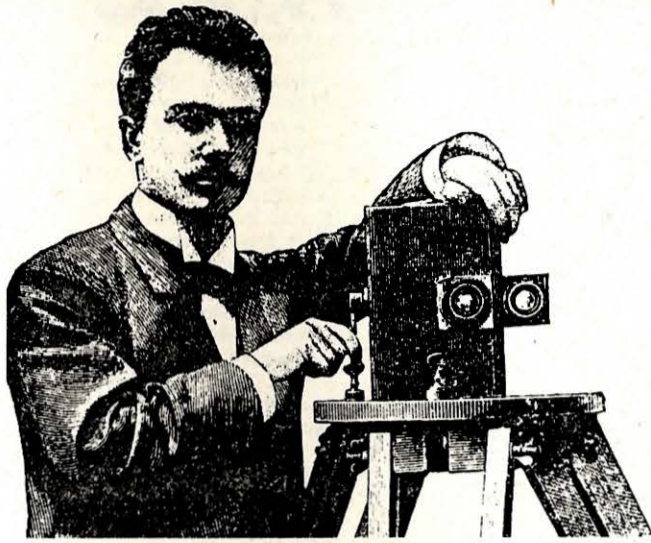
ŠKO sa ďalej zúčastní ako spoluorganizátor na realizácii významných hudobných podujatí v Žiline — Prehliadky slovenského koncertného umenia (usporiada všetky komorné koncerty v Malej sále DK ROH a zúčastní sa tiež vlastným koncertom) a Slovenského džezového festivalu v apríli budúceho roku (ŠKO je jedným z hlavných gestorov jazzcollage — klubu priateľov džezu v Žiline v rámci podujatia usporiada večerný koncert profesionálnych umelcov).

Vyvrcholením koncertnej sezóny — ako každý rok — bude májový, už XI. žilinský festival komorných súborov, ktorý poriada ŠKO vo vlastnej réžii. Okrem ŠKO Žilina sa na ňom predstavia ŠKNO, Musica aeterna, Východočeský štátny komorný orchester Pardubice, Pražský komorný orchester bez dirigenta a fínsky komorný orchester z Kotky.

Treba veriť, že všetky zámery, ktoré si obe uvedené telesá vytýčili, sa v priebehu sezóny naplnia na vysokej profesionálnej a umeleckej úrovni, a tak obohatia našu hudobnú kultúru. —jd—



Na tohtoročnej súťaži elektroakustickej hudby „Luigi Rusollo“ v talianskej Viterbe získal Ing. Juraj Ďuriš, člen tímu Elektroakustického štúdia Čs. rozhlasu v Bratislave I. cenu za skladbu „Sny“. Po treťom mieste, ktoré získal v roku 1985 v tej istej súťaži za kompozíciu „Spomienky“, je to ďalší významný úspech slovenskej elektroakustickej hudby v zahraničí. Ing. Juraj Ďuriš (na snímke vľavo) je odchovancom Ing. Petra Janíka (vpravo) a Jána Backstübera — zakladateľov Elektroakustického štúdia Čs. rozhlasu v Bratislave a členom kolektívu EAS je od roku 1978. Základy kompozície študoval súkromne u dr. Milana Adamčíka a Vítazoslava Kubičku. —VK—



Prehliadka filmov o hudbe pri BHS, ktorú v dňoch 23.—25. 9. a 14.—16. 10. usporiadal Slovenský filmový ústav, je už od svojho prvého ročníka zdrojom nevšedných umeleckých zážitkov. Platí to aj o ročníku 1987: je problémom ich prehľadne roztriediť a stručne zhodnotiť.

Najrozsiahlšími premietanými filmami boli historické eposy **S. Ejzenštejna** **Alexander Nevský** a **Ivan Hrozný**. Hudbu k nim zložil **S. Prokofiev**, kongeniálne dotvára ich atmosféru a v Ivanovi Hroznom chvilami vystupuje do popredia (chrámové scény, uspávanka Starickej — pieseň o bobrovi). Napokon aj skvelé stvárnenie boja ruských vojsk s nemeckými križiakmi v Alexandrovi Nevskom režisér dodatočne „strihal“ presne podľa hudby (spev dominuje i v elegii nad mŕtvymi). Partitúra filmovej hudby k Alexandrovi Nevskému sa dosť citeľne odlišuje od skladateľovej rovnomennej kantáty — Prokofiev využil možnosť pomocou mikrofónov inštrumentovať nekonvenčne a pre charakteristiku teutónskych dobyvateľov použil špeciálne plechové nástroje. (Škoda, že v

opätovne kvality tohto spracovania, ako aj 200. výročie svetovej premiéry „opery opier“.

Zvukový záznam nebol sprvu najkvalitnejší ani v Mozartovej opere **Mitridate, re di Ponto** (Mitridates, kráľ pontský) — postupne sa však zlepšoval a v druhej polovici diela už podával kvalitný obraz o genialite štrnástročného tvorca (asi od druhej tretiny II. dejstva úroveň hudby má nadčasovú platnosť). Formové ide o typickú barokovú operu — režisér **Jean-Pierre Ponnelle** ju aj inscenoval ako výpravné barokové divadlo s prekrásnymi kostýmami. Orchestrálnu zložku nahral **Concentus Musicus Wien** pod vedením **Nikolausa Harnoncourta**.

Ponnelle je aj režisérom stvárnenia **Verdiho Rigoletta**

HUDBA NA FILMOVOM PLÁTNE

druhom diele Ivana Hrozného nemožno vidieť jednú farebnú Ejzenštejnovu sekvenciu — opričnické veselie; na našich kópiách je zaznamenaná len v čiernobielej podobe.)

Z videozáznamov opier si najvyššie ocenenie zaslúži **Mozartov Don Giovanni**, nakrútený vo francúzsko-taliansko-západonemeckej koprodukcii. Je to ideálne filmové spracovanie — také dokonalé, že si už sotva možno predstaviť lepšie (premietalo sa už na vlnašnej prehládke). Zásahu na tom majú predovšetkým dirigent **Lorin Maazel**, režisér **Joseph Losey**, tvorcovia scenára **Rolf Liebermann** a **Franz Salleri**, ako aj všetci účinkujúci — najmä predstavitelia hlavných úloh: **Ruggero Raimondi**, **Kiri Te Kanawa**, **Eda Moserová**, **José van Dam**, **Tereza Berganza** a **Malcolm King**. Na rozdiel od vlnašnej filmovej projekcie sa tohto roku reprodukoval **Don Giovanni** len z videozáznamu — to poškodilo farebnú paletu, exteriérové scény a zvukovú zložku, pripomenulo však

na televíznej obrazovke. Nadchol niektorými výbornými nápadmi — najmä amfiteatrálnym riešením a jedinečnou atmosférou prvého obrazu prvého dejstva (inšpirovalo zrejme **M. Chudovského** k svojráznej koncepcii bratislavskej inscenácie tohto diela), neraz však upadal do rutiny a celkove bol handicapovaný exteriérom trojice hlavných predstaviteľov — **Luciana Pavarottiho** (vojvoda), **Ingwara Wixella** (titulná postava) a **Edity Grúberovej** (Gilda) — všetci výborne spievajú, ale výzorom sa k typovému ideálu blíži z nich iba Grúberová — spieva brilantne! (Omnoho lepšie figúrky vytvorili predstavitelia menších úloh: **Feruccio Furlanetto** ako Sparafucile, **Vittoria Vergara** ako Maddalena a **Fedora Barbieri** ako Giovanna.)

Pôvodné znenie **Straussovej Elektry** si vybral za svoju rozlúčkovú záznamovú produkciu **dr. Karl Böhm**. Jeho práca fascinuje zvládnutím obrovského orchestrálného aparátu a individuálnym prístupom k sólis-

tom — všetci podávajú prvotriedne výkony: **Leonie Rysaneková**, **Catarina Ligandza**, **Astrid Varnayová**, **Dietrich Fischer-Dieskau**... V podstate tradičnému režijnému poňatiu **Götza Friedricha** sa podriadiť i výtvarné videnie **Josefa Svobodu a. h.** O práci na tomto projekte vznikol i dokumentárny záznam — veľmi zaujímavý.

Veľmi poučné a zároveň vysoko umelecké boli aj snímky o **Jevgenijovi Mravinskom** (interview o Sostakovičovej VIII. symfónii a predvedenie jej prvej časti) a o **Zubinovi Mehtovi** (naštudovanie Pucciniho **Toyky** vo florentskej opere s Evou Mártonovou v titulnej úlohe). Portréty talianskeho huslistu **U. Ughia** a rakúskeho dirigenta **H. von Karajana** boli najzaujímavejšie tam, kde sa ukazovala ich práca na stvárnení hudobných diel — Ughi zaujal najmä ako interpret Mozarta a Mendelssohna (Mendelssohnov husľový koncert dirigoval skvelý Georges Prêtre), Karajan ako symfonický dirigent — jeho operné réžie sú prívětivo tradičné.

Milovníci baletu mali možnosť vidieť záznam predstavenia **győrskeho baletu Žeravá planéta s Orffovou-Vargovou hudbou v choreografii Ivána Marka** — vytvoril aj hlavnú postavu. Predstavenie fascinuje nápaditosťou, výbornou úrovňou celého kolektívu a výtvarným citením, ako aj hlbokým myšlienkovým posolstvom (občas i s prvými ironiemi).

Dva filmy zaujali vydarenou transpozíciou koncertného diela do vizuálneho tvaru: **Janáčkov Zápisk z mizelého a Otváranie studánky B. Martiná**. Zápisk z mizelého vizualizoval režisér **J. Jirě** s kameramanom **J. Sofrom** — protagonistov ideálne stelesnil **Ivan Luňanský** a **Iva Bittová** (podkladom bola nahrávka **J. Páleníčka** s **V. Příbylom**, **L. Márovou** a **Kühnovým zborom**). Vari naj-

populárnejšie dielo **B. Martiná** režiroval **V. Sis**, snímali ho **J. Kalíš** — tento film neprenikol síce do hĺbky diela tak ako predchádzajúci, ale zaujal v závere nápadom záberov priestorov rodnej skladateľovej veže v Poličke.

Dva celovečerné filmy podali dva rozdielne pohľady na **Čajkovského: Milovníci hudby Kena Russela** (s **R. Chamberlainom** v titulnej úlohe) a **Čajkovskij Igora Talankina** (s vynikajúcim **I. Smoktunovským**). Prvý mieša fakty s polopravdami a nepravdami do problematického celku, druhý očarováva poetickosťou (zaujímavý je Talankinov výrok: „Hudba je puto, ktoré spája človeka s večnosťou“). Od **Russela** sa premietal i televízny film o **Deliovi** — presnejšie o posledných piatich rokoch života slepého a ochrnutého skladateľa: vďaka svojmu mladému asistentovi **Ericovi Fenbymu** dokončil niektoré rozpracované diela, revidoval staršie skladby, ba dokonca skomponoval niekoľko nových diel. Spoluautorom scenára bol sám Fenby — film má hodnotu dokumentu s jedinečným náladovým koloritom.

Vynikajúcu zábavu poskytol live záznam vystúpenia známeho — nedávno zosnulého — amerického komika s názvom **Dany Kay diriguje Newyorskú filharmóniu**.

Retrospekcia starších i novších krátkych filmov pripomenula mnohé trvalé prínosy domácej filmografie — jedinečné miesto medzi nimi zaujímajú **Ikony M. Slivku** s pôvodnou hudbou **K. Pendereckého** (s využitím inšpiračných zdrojov ruskej liturgie) a **Hľadanie výrazu** (**P. Toperczer** hrá Odráža na vode **C. Debussyho**).

Niektoré programy súviseli s hudobnou tematikou len voľne (napr. **Felliniho alegória Skúška orchestra**), iné sa presunuli do cyklu filmov o hudbe (raz za mesiac vo Filmovom klube). **IGOR VAJDA**

NA ROZHRAŇÍ DRUHOV A ŽANROV

Do rámca Bratislavských hudobných slávností bol 1. októbra začlenený i koncert populárnej hudby nazvaný (gramaticky nesprávne — pozn. red.) **KLÁVESOVÁ KONKLÁVA**. Jeho cieľom bolo prezentovať klavír — jeho rozličné funkcie (sprievodný, sólový), podoby (syn- tezátor, akustický klavír) a výrazové polohy (artificiálna a nonartificiálna hudba). Škoda len, že ináč dobrý nápad, vďaka ktorému sme si mohli vypočuť špičkových predstaviteľov československej hudobnej scény, nebol dovedený do konca.

V tomto príhodinom „maratóne“ vystúpilo osem skupín, z ktorých tri predstavovali vrchol večera a súčasne sa môžu svojou hudbou zaradiť medzi európsku špičku:

Aleatorika v spojení s elektroakustikou alebo free džez s vysokým stupňom náhody (z hľadiska stavby celku a improvizácie niekedy je až na škodu) — takto možno charakterizovať hudbu, ktorú na spoločnom vystúpení ponúkli **Marián Varga** (keyb.), **Martin Burlas** (keyb.) a **Jozef Sošoka** (bicie). Spojenie týchto rôznych štýlov, v ktorých sa občas objavujú motívy z predchádzajúcej Vargovej „folkloro-rockovej improvizujúcej tvorby“ je originálne a inklinovalo k nemu aj Vargova činnosť za posledné obdobie. Spoločné umenie happeningu troch hudobníkov svedčí aj o zdravom zmysle pre experiment.

Džezové duo považujem za typický znak súčasného džezu. Je samozrejme, že v takomto obsadení môžu účinkovať len vynikajúci sólisti, disponujúci dobrou technikou a invenčnosťou. Podobne to bolo u dvojice **Milan Svoboda** (klavír) a **Michal Gero** (trúbka). Hra klaviristu bola zaujímavá a strhujúca aj kvôli tomu, že sa v nej kontrastne striedali pasáže čerpajúce z hard bopu s úsekmi, v ktorých sa snažil odemotionalizovať hudbu a vedome v nej potláčal džezový rytmus na spôsob hry amerického klarinetistu **Anthony Braxtona**.

Tretou a poslednou skupinou, ktorej môžem dať prívlastok originálna, je trio **Emil Viklický** (klavír), **František Uhlir** (kontrb.), **Cyrl Zelenák** (bicie). Reprezentovali moderné džezové smery súčasnosti. Charakterizuje ich najmä osobitá spolupráca swingujúcich bicích so sólistickým nástrojom, kontrabas upúšťa od tradičného swingového spôsobu hry a plní harmonickú funkciu. A to, čomu sa obzvlášť radujem, je návrat **Emila Viklického** k moravskému folkloru v syntéze s džezom, s ktorým kedysi debutoval (LP V Holomóci mestě). Došlo tým k zjednodušeniu ešte nedávneho hancockovského štýlu. Zdá sa mi, že tento spôsob hry je komunikatívnejší, bližší a Viklickému vlastný.

Dôkazom toho, že slovenský džez má zastúpenie aj medzi mladými hudobníkmi, bolo vystúpenie **Borisa Urbánka** (nadväzujúceho na

džezovú klavírnu tradíciu — **Oscar Peterson**, **Eroll Garner**) s gitaristom **Andrejom Šebanom**. Oba prispeli do soul-džezového repertoáru aj kompozične (s termínom slovenský džezový šanson uvádzaným v programe sa nestotožňujem). Snáď len nedóvera vo vlastné improvizatívne schopnosti, menšia skúsenosť a zohratosť bola príčinou toho, že prenechali väčšinu sóla a priestoru renomovanému **Petrovi Lipovi**. Škoda. Veď aj pre speváka to boli nové podnety, znova ho inšpirujúce. Zaujímavé bolo miesto s náhodnou kolektívnou improvizáciou, ktorá môže byť ďalšou cestou pri hľadaní a objavovaní nového.

Klavirista **Ladislav Gerhardt** mal účinkovať na koncerte v duu s **Karolom Ondrejkom**. Zrejme nie práve najvhodnejšie dramaturgické poradie — bol prvý v programe večera a neplánované vystúpenie sólo spôsobilo momentálnu indispozíciu interpreta (technické nedostatky v hre). U takéhoto skúseného klaviristu sme napriek tomu očakávali suverénitu v prejave.

Suíta pre husle a klavír Petra Breinera v interpretácii autora (klavír) a huslistu **Milana Tedlu** je ďalšou Breinerovou kompozíciou z oblasti symfonického džezu. Jednoduchosť nápadu v nej prevzal zo soul-džezu, pričom spôsob jeho spracovania je skôr ragtimový. Husle „nesú“ klavír dopredu, čím sa otvára priestor ľahkosti, ktorá je potrebná najmä pri džezovom frázovaní. Podobne ako ragtmy by mohla aj táto skladba v budúcnosti obohatiť repertoár interpretov „vážnej“ hudby.

Marián Lapsanský skladbami z oblasti artificielnej hudby obohatil výrazové spektrum koncertu. (Názvy skladieb ani autori, bohužiaľ, v bulletinu uvedení neboli.) Ďalšia kompozícia ragtimového typu však bola z jeho strany skôr kompromisom, pretože Lapsanský nie je džezovým hudobníkom a necíti typickú rytmiku (frázovanie a swing boli nepresné).

Možno by v budúcnosti bolo vhodné, keby dramaturgia radšej považovala o zaradení modernejších diel z oblasti vážnej hudby (**Schönberg**, **Webern**, **Cage**, **Stockhausen** a iní).

Väčším odbočením bolo folkové duo **Jan Burian** (keyb., voc.) a **Daniel Fikejz** (keyb.). Cieľ dramaturgie — odhaliť program vtipnými textami tu bol zrejmy, aj keď hudba dua (technopop) sa trochu vymykala z celkového rámca programu, pohybujúcim sa na rozhraní vážnej hudby a džezu.

Podujatie, ako som už spomenula v úvode, malo za cieľ predstaviť klavír v rozličných hudobných druhoch a žanroch. Takéto spojenie sa mi zdá originálne a veľmi potrebné. Môže byť jedným z krokov, ktoré dovedú poslucháčov vážnej hudby k džezu a naopak. Preto treba dúfať, že koncert podobného typu sa stane konštantou BHS.

YVETTA LÁBSKA

Stretnutie dramaturgov

V roku 1973 si Slovenský hudobný fond po prvý raz pozval dramaturgov československých symfonických orchestrov, ktorí mali záujem spoznať nové i najnovšie skladby slovenských autorov, vypočuť si ich v rámci prehrávok a odporučiť ich do dramaturgických plánov. Takáto forma adresnej a aktuálnej ponuky sa páčila a ujala so. V dňoch 6.-8. októbra t. r. sa na pôde Slovenského hudobného fondu — v Klube skladateľov, v Domove slovenských skladateľov v Dolnej Krupci i v Bratislavských koncertných sieňach uskutočnilo už pätnáste stretnutie dramaturgov. Podujatie od samého začiatku patrí k dominantám činnosti Slovenského hudobného fondu a jeho Hudobného informačného strediska. Zatiaľ čo cieľ a zmysel stretnutí — prezentácia a propagácia slovenskej hudby — ostávajú nemenné, kryštalizoval sa charakter podujatia, obohacovalo sa v obsahevej skladbe i v zázemí pozvaných. Od roku 1975 patrí podujatie do rámca Bratislavských hudobných slávností, od toho istého roku prichádzajú do Bratislavy aj zástupcovia orchestrov a hudobných inštitúcií zo socialistických krajín a v roku 1982 sa rad účastníkov stretnutí rozšíril aj o dramaturgov zo západoeurópskych štátov. V obsahovom zmysle sa stretnutia dramaturgov špestrovali zaraďovaním prehrávok starších slovenských symfonických opusov, komorných diel a v ostatných rokoch aj tematickými blokmi (slovenská vokálno-inštrumentálna tvorba, slovenský inštrumentálny koncert, profily nositeľov cien SHF). Príslušnosť k BHS usporiadateľa stretnutia využili najmä v minulom a v tomto roku na zosúladenie programovej skladby festivalových koncertov a termínu stretnutí, aby sa čo najviac slovenskej hudby predstavilo aj v živom predvedení.

Vývojom prešlo aj označenie podujatia. Z pôvodného názvu Stretnutia dramaturgov symfonických orchestrov sa od roku 1986 prešlo na názov Stretnutie hudobných dramaturgov. Odráža to úsilie usporiadateľov pozývať dramaturgov, rozhlasových pracovníkov, muzikológov, hudobných publicistov — všetkých, ktorí majú možnosť angažovať sa za šírenie slovenskej hudby.

Stretnutie hudobných dramaturgov 1987 odráža všetky vyššie spomínané tendencie. Na prehrávkach odznali skladby premiérovane na Týždni novej slovenskej hudobnej tvorby '87 i počas minuloročnej koncertnej sezóny. Tematický blok patril súčasnej opernej tvorbe, z videozáznamov i z rozhlasových snímok odznali opery **E. Suchoňa** (Svätopluk), **J. Beneša** (Hostina), **J. Gahéra** (Maláka), **T. Salbu** (Margita a Besná, Plač) a v SND účastníci stretnutia videli predstavenie **Cikerovej opery Zo života hmyzu**. Po prvý raz usporiadatelia zaradili aj profilmovú prehrávku slovenského autora (táto forma prezentácie sa ukazuje aj pre ďalšie ročníky ako veľmi vhodná): v tomto roku patrila dielu **Josefa Grešáka**. Na podujatí sa zúčastnili hostia z **Bulharska**, **Dánska**, **Holandska**, **Maďarska**, **Nemeckej demokratickej republiky**, **Rumunska**, **Juhoslávie**, **USA**, **Sovietskeho zväzu**, **V. Británie** a z **ČSSR** v celkovom počte dvadsaťpäť osôb. Účastníci stretnutia navštívili novozriadené stredisko SHF Hudba a mládež a v rámci pracovných diskusií získali bohaté informácie o súčasnom dianí v slovenskej hudobnej kultúre.

ZUZANA MARCELLOVÁ

Hovoríme s národným umelcom Bohdanom Warchalom Hudba musí vzrušovať...

Slovenská gramofónová produkcia predložila hudobnej verejnosti na troch platniach novú, digitálnu nahrávku Corelliho Concerti grossi, op. 6. Radi zaznamenáme, že toto dielo vyprovokovalo tvorivé sily Slovenského komorného orchestra už k tretej nahrávke. V našich vydavateľských podmienkach — aj keď ide o dobu 20 rokov — nie je častým javom, aby sa k jednému dielu interpreti viackrát vrátili. Po odpovedi na otázku, prečo sa tak stalo, sme si zašli za umeleckým vedúcim SKO, národným umelcom Bohdanom Warchalom.

Corelliho Concerti grossi ste na gramofónové platne nahrali v rokoch 1966, 1975 a 1985. Zdá sa nám, že rozdiely medzi týmito nahrávkami nie sú veľmi prikre, že všetky poskytujú neobyčajne

intenzívny umelecký zážitok. S čím nie ste spokojný vy?

— Nemožno povedať, že by som bol len nespokojný. Vedť za prvú gramofónovú podobu Corelliho skladieb sme dostali Cenu Supraphonu za najlepšiu nahrávku roka. To, pravda, pre mňa nie je rozhodujúce. Každý umelec, ktorý sa vyvíja, po čase nesúhlasí v plnom rozsahu s tým, čo urobil, a preto opravuje svoj názor a uplatňuje nové myšlienky. Corelli patril k prvým nahrávkam Slovenského komorného orchestra. Hrali sme vtedy ešte v starom zložení. V tejto nahrávke chýba dokonca čembalo. Je to neuveriteľné, ale jeden z kritikov tvrdil, že čembalo počuť veľmi slabo. Týmto nechcem nikoho zhadzovať. Kto dobre pozná rôzne nahrávky s čembalom a vypočuje si aj „nášho“ Corelli-

ho, isto sa mu bude zdať, že čembalo počuje. Skutočnosť, že existuje nahrávka bez čembala, ktoré má v tejto hudbe podstatnú funkciu, je iste jedným z dôvodov, aby bol hudobník nespokojný.

Čo chýba druhej nahrávke?

— Túto sme nahrali už s čembalom. No krátko po skončení práce som si uvedomil, že mám k nej viac výhrad ako k prvej. Zloženie orchestra bolo nové a vždy sa nepodarí uskutočniť vytýčené zámery. Nie je to síce zlá nahrávka, ale predstava a výsledná realita sa často odlišujú. Tento rozpor je motorom, ktorý ma ženie, aby som sa znovu vrátil ku skladbe a prekonal úroveň jej interpretácie.

Veľmi silno u vás pôsobí predstava ideálnej interpretácie, podobu. No nepovedali ste náma zatiaľ, v čom jej požiadavky druhá nahrávka nespĺňa?

— Povedal by som, že je v nej málo „nervu“, života, neviem, v prejavu sa mi nahrávka zdala „šedivejšia“ než prvá. Hlavným dôvodom však bolo, že medzitým veľmi rapídne pokročila technika nahrávania. Zrazu tu boli digitálne aparatúry, ktoré umožňujú nahrat skladby po technickej stránke ešte dokonalejšie. Aj to je dôvod, vracat sa k dielam, ktoré sme už nahrali.

Ak sa k určitej skladbe znovu a znovu vraciate, svedčí to o takých jej hodnotách, ktoré si veľmi vysoko ceníte.

— Corelliho dielo je pre orchester nášho typu takým materiálom, z ktorého je potrebné postaviť si umelecký pamätník vlastnej existencie. Nie je to len jedno z najpopulárnejších diel baroka, ale iste aj jedno z najvýznamnejších, z ktorého vyrastalo ďalšie umelecké úsilie doby. Pri jeho štúdiu možno získať veľké umelecké skúsenosti. Je to neobyčajne krásna hudba. Vypláť sa naštudovať ju čo najlepšie. Corelliho som ochotný nahrávať aj desaťkrát.

Váš rešpekt pred dielami minulých storočí má však dobre známe hranice. Tými sú otázky historickej, štýlovej vernosti. Ste známy ako umelec, ktorý sa usiluje barokovú hudbu približovať dneš-

nému poslucháčovi z jeho stanoviska, z jeho cistenia, myšlienok a zvukových predstáv. Ste presvedčený, že nemožno v súčasnej dobe presne realizovať barokovú interpretáciu, estetické predstavy aj preto, že je otázne, či ich vôbec možno úplne poznať?

— Dotýkate sa problému „nových“ smerov, ktorých zástancovia sa v praxi snažia autenticky interpretovať starú hudbu. Počul som veľa nahrávok s rôznymi ansámbliami a jednotlivcami. Každý z nich prehlasuje, že sa snaží o autentickosť, ale keď ich počujem hrať, zisťujem v ich ponímaní veľké, diametrálne rozdiely. Potvrdzuje to môj názor: autentický pohľad na túto hudbu nie je možný. Do určitej miery sa dá teoretizovať. Ibaže ak sa bude hudba posudzovať len teoreticky, prestane byť hudbou. Pre mňa vždy platilo, platí a až do mojej smrti bude platiť: hudba musí niečo hovoriť, musí vzrušovať a prinášať ľuďom zážitky. Ak sa interpretuje podľa „logaritmickej pravítka“, stráca svoju funkciu.

Ako posudzujete používanie starých, historických nástrojov? Nakoľko je takéto archaizovanie aktuálne pri sláčikových nástrojoch?

— V barokovej hudbe mali sláčikové nástroje, napríklad aj husle, menšie menzúry, čo bolo príčinou ich čistiššieho iného zvuku. Aj Stradivari vyrábali pôvodne takéto husle. No keby Corelli a ostatní majstri mohli poznať zvlášť dnešných sláčikových nástrojov a povodných, pochádzajúcich z ich doby, ale v modernej dobe upravených, iste by súhlasili s ich používaním. Predstavujú krok dopredu a nikto sa nebudie predsa brániť ničomu, čo posúva vývoj k lepšiemu. Nie som proti tým, ktorí chcú, aby dnešný poslucháč poznal skladby v svojej originálnej podobe (s výhradou, ktorú som už spomenul). Chápeť toto úsilie skôr ako zaujímavosť. Výsledok tejto činnosti prijmam ako vykopávku, na ktorú sa radi pozeráme. Starý tanier nám síce pripomenie, ako sa kedysi jedávalo, nebudeme však chcieť z neho jesť. Historické šaty svedčia o dobovej móde, ale nikomu nenapadne, aby sa v nich ukazoval na ulici.

Zhovárať sa: PAVOL FELLEGI



Nár. um. Bohdan Warchal a Pavol Fellegi (vpravo)

SLOVENSKÁ FILHARMÓNIA

Abonentné koncerty A. a B.

15. a 16. októbra 1987. Koncertná sieň SF. J. Grešák: Améby, predohra pre veľký orchestr; L. v. Beethoven: 4. koncert pre klavír a orchestr G dur, op. 58; A. Dvořák: 9. symfónia e mol, op. 95 — Z Nového sveta. Orchester SF, dirigent B. Režucha. Sólistka D. Rusó — klavír.

I keď sa s výnimkou pomerne stručného Grešáka 1. abonentný koncert SF čo do dramaturgie veľmi približoval podujatiam cyklu pre závidy, čo do kvality naštudovania vynikal nad štandard. Toto konštatovanie sa vzťahuje na všetky programové opusy.

Každé stretnutie s niektorým z diela J. Grešáka nás presvedčuje o originalite jeho invencie, o príznačnom mysle pre správnu dĺžku a účinnosť ním vytvorených propózií, o výdatnom načieraní z palety instrumentára, stávanie na neošúchaných kombináciách a najmä o dôslednom súlade s ich využitím na umocnenie vytýčenej idey. Skôr originálnou vynachádzavosťou ako filozofickou hĺbkou sa vyznačujúci opus s jedinečným riešením evolúcie hudobného procesu dostal vďaka nadšenému propagátorovi a tlmočníkovi sveta Grešákovskej hudby B. Režuchovi správny tvorivý vzruch, strhujúce pulzovanie i v dynamickej forme účinnú výstavbu.

Hlboký dojem zanechal dirigent najmä v koncertných obsahoch Dvořákovskej Novosvetskej. Akoby sa v ňom prelomili všetky zábrany, ktoré mu pomerne často nedovolila hlbšie preniknúť do citovej podstaty interpretovanej hudby. Dirigoval spamiäti, s veľkým nadhľadom, tvorivým rozmachom nielen v úsekoch, kde dominuje dramaticky umocňovaný vzruch, ale aj tam, kde sa vyžadovala trvácna spevnosť, lyrická meditácia. Pri tomto úsilí sa mohol opierať a ťažiť z kvalít výborne disponovaného, citlivo reagujúceho, s pravým muzikantským nadaním tvorivého orchestra. Pri exponovaní tém v príslušných častiach odznelo viac príkladne stvárňovacích, citových nábojov vyžarujúcich sólových vstupov nástrojov na čele s anglickým rohom v známom Largu.

D. Rusó-Varínska nahradila v poslednej chvíli Dinarah Varsovú, ktorá má so SF účinkovať na zájazde orchestra v NSR. Všeobecne známe, nevšedné a uznávané bohaté citové zázemie sólistky v súlade so štýlom autora slávil tu dokonaly triumf. Jej tvorivý prístup vtláčil Beethovenovi črty majestátneho, hut-

ného dramatismu vyvažovaného intímnych krehkostí meditatívne opuncovaných lyrických úsekov. Schopnosť vygradovávať hudobný prúd do kovovoznejúcich vrcholov pri pohľade na jej subtilnú postavu vnucuje nevdokaj divákovú úctu a obdiv. Dodávame však, že si vie predstaviť tento opus aj v zvukovo krehkejšom rúchu, s ešte meditatívnejším náterom, ale pokiaľ sa interpret pohybuje v hraniciach štýlu, má právo i na takýto výklad. V každom prípade musíme obdivovať veľký tvorivý potenciál a pohotovosť našej umelkyne. Ovácie obecnosti boli plne zaslúžené.

VLADIMÍR ČÍŽIK

22. a 23. októbra 1987. Slovenský komorný orchestr, umelecký vedúci Bohdan Warchal. Sólisti: Bohdan Warchal, Peter Hamar, Andrea Šestáková — husle.

Inovovaný Slovenský komorný orchestr vstúpil do svojej prvej koncertnej sezóny. I keď na BHS spolupracoval (v rámci MTMI) i reprezentoval (samostatným recitálom), boli to iba prvé dotyk vizuálne (4 ženy), akustické (mohutnejší zvuk), umelecké (hľadajúci, kryštalizujúci sa prejav). Jednoznačne možno konštatovať, že warchalovec dohral svoj „brilantný koncertantný umelecký cyklus“ a nastupuje ďalšia cyklická forma — zvukovej hutnosti a z toho prameniacej možnosti väčšej výrazovej diferencovanosti, širšieho dramaturgického zaberania. Dobré sa počávajúci hudbe súčasnej, v skladbách, v ktorých zvuková apartnosť súboru posúva ich výrazový dynamizmus, dodáva im profilujúcejší rukopis (Bartók, Hindemith, Suchoň, Janáček). Hudba baroka však dosiaľ provokuje k porovnávaniu s tým, čo už doznelo... Roky sme počúvali ich brilantné sláčiky, poetika ich hudby zařikovala sa hlboko do povedomia, preto takéto zmena potrebuje čas na preorientáciu a z ich strany čas zrenia, kultúrovnanosti, zvukovej homogenity, témovej prispôsobivosti a vzájomnému rešpektovaniu sa. Samozrejme, smerom k zohranému kolektívu pôvodných hráčov, ktorí tvoria malý súbor. Každý nový člen by sa mal viac započúvať, konfrontovať, učiť sa, aby kolektív rástol v zhode so svojou úspešnou tradíciou, aby nové peripetie sa dotýkali skutočne iba vizuálneho, pričom umelecké by smerovalo k ďalším, vyšším umeleckým nárokom.

Prvý koncert sezóny v oblasti barokovej hudby poukázal práve na potrebu väčšej zomknutosti, intenzívnejšej prá-

ce na seba. Prieťažnosť partitúr starých majstrov, diferencované delenie súboru podľa požiadaviek formy diel (concerto grosso, koncert, symfónia) ešte väčšími odhalilo aktuálnosť situácie a rezervy jednotlivcov i celého kolektívu. Pokiaľ violončelá zneli najhomogénnejšie (Eva Čermanová opäť potvrdila, že je nielen dobrou hráčkou, ale i muzikantkou), skupina violistov zvýšila zvukovú plnosť (pričom Zuzana Bouřová nesnaží sa forširovať svoj nástroj), zatiaľ skacia huslí nadobudla úplne nový zvukový i výrazový charakter. Traja noví členovia zavážia, i keď Andrea Šestáková sa už v minulej sezóne prispôbila zvukovému ideálu warchalovcov. Na BHS i ostatnom vystúpení boli citeľne sólisticky zdoraznené veľkorysou priestorovou rozostavenosťou hráčov, čím akoby strácali (najmä huslisti) kontakt medzi sebou i skupinovo vzájomne. No varí najmarkantnejšie tento fakt vystúpil v Concerte grosse op. 6 č. 10 A. Corelliho, v ktorom spoločne s B. Warchalom hrala koncertino Tatiana Nedelčeva. Svojím celkovým uspojením (tón, výraz, natura) i s ňou a ňou interpretovanejšie od ponímania a interpretovania starej hudby svojim partnerom ako i tutti odpovedajúcim orchestrom. Oveľa bližšie sa k štýlu „starých členov“ — Warchala a Hamara priblížila A. Šestáková v Koncerte pre troje huslí F dur G. Ph. Telemanna. I keď individualita každého bola dosť výrazná, muzikantské ctenie, štýlové prímknutie smerovalo k vzájomnej korešpondencii, k rešpektovaniu sa a prerastalo k výrazovému zjednoteniu.

Bohdan Warchal pokračuje i naďalej v maximálne intenzívnej práci so súborom. K tomu, aby sa dostavili výsledky, vhodné s jeho menom, je potrebné, aby noví členovia individuálnou prácou na seba pomohli vysvetliť adekvátny umelecký dosah v prospech kvality celého súboru. Interpretáciou Suchoňovej Sláčikovej serenady dokázali, že perspektívy súvisia s plným, výraznejším prehĺbením zaangažovanosti kolektívu.

ETELA ČÁRSKA

Cyklus koncertov súčasnej hudby

Raz do mesiaca sa usporadúva v Moyzesevej sieni SF podujatie, ktoré sa v spolupráci s poprednými umelcami, súbormi i telesami dramaturgicky orientuje výlučne na svetovú (najmä sovietskú) i domácu tvorbu nášho storočia. Program jednotlivých koncertov súčasnej hudby tvorí cyklus s účasťou varietálnych obsadení či programovaných au-

torov, iba dva z nich — prvý a štvrtý — sú venované tvorbe jedného majstra.

Prvý z monotematických koncertov — debussyovský — odznel 21. októbra. S výnimkou úvodnej skladby Syrinx pre sólovú flautu boli na ňom uvedené opusy, ktorých frekventovanosť na koncertnom pódiu je prakticky nulová. Usporiadateľa nevyužili naštudovaný repertoár účinkujúcich, ale cieľavedomou tvorivou objednávkou sa zámerné sústredili na tie skladby francúzskeho impresionizmu, o ktorých existencií keho skôr z učebníc či monografií.

Z hľadiska dramaturgie bolo teda toto podujatie nesporné pozoruhodným prínosom. Škoda však, že toľkokrát kritizovaná nekoordinovanosť podobných podujatí, k akej došlo aj v tento večer (súčasne usporiadané koncerty ZSSK) sa prejavila v citeľne oslabenej návštevnosti.

Kolotoč, v ktorom všetci žijeme, a ktorému sa nevyhnuť ani naši interpreti, neraz spôsobuje, že husle pri snahe vyhovieť dopytu dosahujú naštudovanú istú mieru profesionalitu — zahrajú no, zohľadnia väčšinu interpretačných parametrov, no tempo, čo ich núti študovať stále nové a nové diela, im akoby zabraňuje hlbšie preniknúť do duchovného obsahu prednášaných opusov. Tieto asociácie sa nám vnucovali pri sledovaní tohto debussyovského programu.

Už Syrinx v podaní M. Jurkoviča, ktorý túto skvelú miniatúru interpretoval spamiäti, mal isté rezervy v snahe dosiahnuť pravý impresionistický opar, spojený so zvukovo kultúrovnanosťou, zachádzajúcou do rafinovanosti. Po tejto stránke však uspokojil výkon klavírneho dua srodencov — Daniely Rusó-Varínskej a Mariána Varínskeho. Umelec dokázal vyťažiť z partitúry pomerne veľa (ale zrejme tiež nie všetko), najmä vďaka tvorivej snahe vžiarit hudobné línie *Šiestich antických tancov pre štvorručný klavír*. Najväčší časový priemer koncertu zabralo spevácke umenie Evy Blahovej, nesporné muzikánske, inteligentnej sopránistky, no v dotváraní obsahu vyznel jej program príliš jednostranne (oba cykly Galantných slávností, t. j. 6 piesní na Verlainovu poéziu, Kolotoč z cyklu Zabudnutý popevok, daniel pieseň Mandolína a protivýpovek orientovaný opus Vianoce detí, ktoré stratili domov, (na vlastný skladateľov text)). Očakávali sme výraznejšiu diferencovanosť nálad a pociťovali sme isté rezervy aj v speváckej technike. Jej partner pri klavíri M. Lapsanský odvedol spoľahlivý výkon na profesionálnej úrovni. Záver koncertu patril triu netradičného obsadenia v zložení: flautista M. Jurkovič, violista Milan Telecký a harfistka Krištína Nováková, ktorí predviedli Debussyho Sonátu pre flautu, violu a harfu.

VLADIMÍR ČÍŽIK

byť prospešný dnešku...

(NA MARGO NOVEJ PREMIÉRY V KOMORNEJ OPERE)

Pri príprave druhej premiéry KOMORNEJ OPERY Slovenskej filharmónie (5. a 6. 10.), konanej v rámci BHS, siahla dramaturgia súboru po dvoch málo známych i hrávaných jednodajstvom tituloch. Prvým z nich bola operná serenáda ČIŇANKY, uvádzaná súčasne pri príležitosti spomienky 200. výročia úmrtia **Christopha Wilibalda Glucka**. Dielo, patriace do predreformistického obdobia skladateľovej tvorby, vzniklo v roku 1754 na objednávku rakúskeho šľachtického dvora, podľa textovej predlohy Pietra Metastasia. Súbor Komornej opery ho v slovenskom preklade dr. Ijuby Makovickej uviedol ako československú premiéru — od čias prvého predvedenia diela premiérovane nebolo, až v tomto roku po ňom siahla aj hamburská štátna opera (zhodou okolností sme televízny záznam tohto verejného predvedenia z Rokokového divadla zámku Schwetzingera mohli vidieť v predvečer našej premiéry — v kostýmových scénach i réžii Herberta Wernického a hudobnom nastudovaní René Jacobsa). Druhá časť premiérových večerov patrila objavne dramaturgicky i režijske

epizódy zo Cervantesovho Dona Quijota; na jeho slovenskom pretlačení sa podieľali **Ing. Stefan Čulen** a **Ján Štrasser**.

Na prvý pohľad by sa zdalo, že sama podstata druhého titulu je oveľa schodnejšou cestou k naplneniu vytýčeného cieľa súboru — realizovať syntetické divadlo — než Gluckove Čiňanky. Jedinečná režijská koncepcia opäť hosťujúceho zasl. umelca **Jozefa Bednárika** však povýšila oba tituly do cieľovej roviny spôsobom volenia spoločných prvkov, a to nielen žánrových (spojenie opery, činohry, bábkového divadla, baletu, tanca i pantomímy), ale aj formotvorných (spoločný základ scény, zapojenie celého súboru do diania, pridaná postava Inšpektora orchestra v oboch tituloch, až trojvrstvové stvárňovanie fabuly, demonštrácia divadla v divadle). Podarilo sa mu tým skĺbiť dva charakterovo i štýlovo odlišné tituly v kompaktný, dvojčasový celok. **Bednárík je múdry a citlivý, ani nie tak hľadajúci, lež už „znajúci“ režisér — tvorva... Jeho osobitý rukopis priam uchvacuje, neustále udivuje rovnako koncepciou, celkom, ako aj tými najjemnejšími**

tualizuje. Vtipne kombinuje „vážne“ posolstvá s odľahčenosťou. Všetko to predkladá samozrejme a prirodzene, dokonale premyslené, necitíť žiadnu stopu námahy, zaváhania, „hluchých miest“... Je naozaj neopakovateľný. A keď aj „náhodou“ menej vnímavý alebo menej pripravený divák nepostrehne na prvý raz všetko, čo Bednárík predkladá, rozhodne sa na jeho predstaveniach nebude nudiť. (V tejto súvislosti je potrebné poznamenať, že režijske pripravil Gluckove Čiňanky, porovnávajúc Bednáríkovo a Wernickovo zaujímavé, ale pritom konvenčnú a stabilnejšiu koncepciu, rozhodne nebola ľahká záležitosť.) Bednárík dotvára jemu vlastným spôsobom predlohu, sprostredkúva myšlienku inteligentne a dôvtipne, obohacuje ju. Je pre neho príznačné, že dokáže vyzrážť a zapojiť do akcie každého, koho má k dispozícii (od dirigenta, epizódnych, nemoherých, baletných až po hlavné postavy). Je náročný ku každému — a to cítiť na celkovom výsledku.

Veľmi dobrými partnermi mu v spoluvytváraní konečného tvaru boli všetci realizátori premiéry. Hosťujúci výtvarník **Peter Čanecký** vytvoril viacúčelnou, jednoducho členenou scénou, ako aj kostýmovým riešením — využívajúcim kombináciu štýlových, dobových a regionálnych prvkov — zaujímavý kontrast s režijskou koncepciou. Podieľali sa na ňom rovnako účesy a parochne, líčenie, bábky, doplnky, rekvizity, svetlá, zadná projekcia s funkciou ilúzie. Obdivuhodné bolo napr. sledovať, ako na vyvýšenom javisku v tvare rampy, na miniatúrnej ploche doslova niekoľkých štvorcových metrov (Spoločenská sála Domu ROH viac priestoru ani neposkytovala), bol rozohratý a zaplnený takmer každý centimeter.

Zjednotený bol aj rukopis choreografií — **Eleny Lindtnerovej** a **h. (Čiňanky) a Eleny Záhoráckovej** (Bábky majstra Pedra). Okrem klasických i súčasných baletných a tanečných prvkov sme zaznamenali napr. aj vtipné zapojenie aerobiku. Veľmi dobre choreograficky i technicky pripravení poslucháči Hudobnej a tanečnej školy zvládli kvalitne svoje úlohy demonštrátorov, nosi-



Chr. W. Gluck: Čiňanky (finále)

Snímka: J. Bartoš

teľov dejových myšlienok v pohybovo-symbolickej rovine.

O precízne hudobné nastudovanie oboch titulov sa zaslúžil dirigent **Marián Vach**. K dispozícii mal „vynovený“ orchester (súvisí to so stabilizáciou jeho členskej základne), pozostávajúci prevažne z veľmi mladých hráčov, a tým aj nefahkú úlohu — zmocniť sa kvalítne jeho prezentácie. Gluckova partitúra poskytovala priestor pre náročné klasicistické muzicovanie, žiada prísnejšie vycizľovanie predlohy ako Falla, ktorý oproti tomu umožňuje impresionistickú uvoľnenosť, obohatenú španielskymi folklorizáciami.

Zanietenosť pre spoločnú vec cítiť v predstavení na každom kroku — serióznu prácu všetkých účinkujúcich na spoluvytváraní čo najlepšieho celku (v hudbe napr. vo vyvázenej zvukovej súhre duet, kvartet, atď.). Navyše, zdá sa, že nám v súbore Komornej opery vyrastá nová, mladá, univerzálne „vzbrojená“ generácia sólistov, ktorej umeleckým krédom je realizovať syntetický divadelný tvar. Obdivuhodné je, ako sú všetci nielen spevácky, herecky, ale aj pohybovo pripravení — neustále aktívni, zdravo sebavedomí. Ani jeden zo sólistov navonok nepocíťoval ako vlastnú „ujmu“ vystupovať v nespevaných, epizódnych postavách (o. i. aj garde-robierov a rekvizítarov). Za všetkých spomeniem aspoň **Petra Šuberta** vo vynikajúco rozohratých kreáciách Veľkého eunucha, Hostinského a Inšpektora orchestra. Ozajstným zážitkom bolo sledovanie tvarovania charakteru postavy u **Ivice Neshybovej** (Lisinga a Mária). Jej prekrásne výšky, nosnosť zvonivého sopránu a výborná technika dovoľovali ľahko a samozrejme zvládnuť

aj tie najobťažnejšie úskalía vokálneho partu. Oproti ohybnému hlasu Neshybovej pôsobila alternujúca **Mária Eliášová** najmä v Gluckovi akosi „uzemnenejšie“, tvrdšie (nie v negatívnom zmysle slova), avšak isto, kvalitne a zreteľne formulovala kontúry herecko-pohybového aj speváckeho prejavu. Dve kľúčové mužské postavy oboch titulov stvárnil **Juraj Ďurdiak**. Prvej — mladému Čiňanovi Silangovi „daroval“ ľahkosť, frivolnosť, šarm i vzlet; druhej — Majstrovi Pedrovi — so symbolickým rigolettovským zveličením až demonickú sugestivnosť. Aj keď možno mať určité výhrady voči jeho ešte nevyzretému vokálnemu prejavu (v súčasnosti je externým poslucháčom spevu 3. ročníka konzervatória a s obťažnosťou Gluckovho partu má čo robiť aj skúsený spevák), neslobodno mu uprieť jedno: maximálnu snahu vyspievať všetko, ako najlepšie vie. V každom prípade v ňom vyrastá nádejný tenorista, vyzbrojený navyše dobrým činoherným základom. **Jana Ďuriáčová** bola elegantnou hosťiteľkou Lisingu, **Miroslava Marčeková** (ako čínska slečna Tandža) vynikajúco demonštrovala niekoľko výrazových rovin, podporených prirodzeným zmyslom pre komediálne tvarovanie a pohybovým prepracovaním. **František Ďurdiak** zaujal hlasovou sýtosťou, plnosťou a zaujímavým, najnovičším zmcenením sa postavy Dona Quijota, ktorú alternujúci **Ladislav Neshyba** umocnil múdrosťou a skúsenosťou. Oba boli výstižnými interpretmi záverečnej, symbolicky vyznievajúcej myšlienky premiéry: len bratstvo ľudí smelých, slobodných, čistých, dobrých a pravdivých môže byť prospešné dnešku.

EVA HOLUBÁNSKA-BARTOVIČOVÁ



Juraj Ďuriak (Pedes) a Ivica Neshybová (Mária)

Snímka: J. Bartoš

upravenej a zaktualizovanej verzii pôvodne bábkovej opery **Manuela de Fallu BÁBKY MAJSTRA PEDRA**. (Úpravy sa týkali najmä aktívneho zapojenia spevákov do deja, zámény postavy chlapca-vyvolávača za Máriu — Pedrovu ženu a pozmeneného záveru v prospech ideového posolstva.) Dielo vzniklo v r. 1923 na skladateľovo vlastné libreto podľa

detailami (od gesta, mimiky, pózy, pohybového náznaku, herecko-speváckej a tanečnej akcie, cez dokonalosť a funkčnosť každej rekvizity, až po doslova výtvarno-kompozičné čistenie divadla — napr. záverečné kvarteto v Čiňankách). Bednárík narába rovnako dobre so zveličením, ironiou, satirou, symbolmi; syntetizuje niekoľko plánov, svetov, dób, foriem, ak-

Nové brnenské uvedenie

Janáčkovho Osudu

Až do svojho rozhlasového uvedenia v roku 1934 bola Janáčkovu štvrtá opera **Osud** považovaná za dielo celkom nevydarené a konfúzne. Potom sa začal prikladať istý význam aspoň hudbe tejto opery, na milosť sa však nevzal ani sujet ani libretistický tvar, ktorých nedostatky boli pripísané na vrub skladateľa a predovšetkým jeho pomocnice, učiteľky **Fedory Bartošovej**. Scenické uvedenie diela prebojoval až v r. 1958 brnenský dirigent a dramaturg **Václav Nosek** a iba o deň na japonskou pôvodnou premiérou sa vtedy oneskoril Stuttgart, kde sa o uvedenie **Osudu** zasadil známy operný prekladateľ a znalec libretistiky, **Kurt Honolka**. To sa už začal pohľad na dielo meniť. **Osud** sa naopak začal javiť ako zaujímavý dokument Janáčkovho vývoja po jej pastorkyni, ako prejav jeho odklonenia od folklorizmu, ako symptóm secesie, atď. Snáď už nikto nepochyboval o kvalite a dramatickej sile hudby k **Osudu** a o novátorstve základnej intencie príbehu, s istými rozpakmi sa snáď už chodilo iba okolo trochu bizarnej jazykovej stránky (samozrejme iba u nás, pretože v prekladoch pre potrebu cudziny tento problém odpadol). **Osud** sa síce nestal ani doma ani v cudzine repertoárovým titulom, budil však tým väčší záujem, čím viac sme sa časovo vzdá-

lovali od doby jeho vzniku, čím silnejšie jeho uvádzanie podmieňovali vlny nostalgických návratov ku kultúrnym vzorcom prelomu storočia, a čím výraznejšie rástol v zahraničí celkový záujem o Janáčka. Rušivé sa stalo zaujímavým, neoddiskutovateľne inšitné rysy a klišé začali pôsobiť (povedané esteticko-sémiotickou terminológiou) príznačkov. Všeobecne bol prijatý fakt, že vo svetovej opernej tvorbe obdobia okolo r. 1900 sa nenájdete dielo, ktoré by s podobnou odvahou prezentovalo problémy umelcovho života a tvorby, nehovoriac o tvorbe opernej.

Na túto postupnú konjunktúru **Osudu** muselo skôr či neskôr zareagovať aj Brno. V tu najšej opere dlho zvažovali, kedy a ako operu inscenovať (voľba nakoniec padla na obdobie tohtoročného Medzinárodného hudobného festivalu, čím sa zároveň rozširuje Janáčkovský repertoár pre potreby Janáčkovho jubilejného roku 1988), či spraviť alebo nespraviť jazykovú úpravu textu (múdro zostal zachovaný originál), a či od niekdajšej **Noskovej** úpravy prikrôčiť k pôvodnému Janáčkovmu rozčleneniu na 3 dejstvá. Režisérka **Alena Vaňáková** nakoniec onú úpravu dodržala: rozdelené posledné dejstvo teda rámcuje „luhačovický“ aj „pražský“ výjav, pripomínaný v podobe re-

miniscencie. Proti tomuto rozumnému zásahu nemožno nič namietaf: zvyšuje účinnosť a prehľadnosť príbehu a prepožičiava mu dramatickú hĺbku a výraznejšiu časovo psychologickú „logiku“.

Premiéra 2. októbra bola prijatá festivalovým publikom neobyčajne vrelo. Dirigent **Jan Zbavitel** zvládol spolu so zbrmajstrom **Josefom Pančíkom** problém hudobného tvaru viac ako uspokojivo. Na začiatku sa v hre orchestra objavilo nie-

priamo prekvapivo pôsobili miesta, v ktorých Janáček požaduje rad neobvyklých zvukových nuansí. **Karel Zmrzlý** vytvoril na scéne impozantné scenografické riešenie, ktoré znamenito korešponduje s kostýmami i vizuálnymi projekciami **Inez Tuschnerovej**. V obrovskom, svetelne i farebne prekomponovanom priestore sú dané predpoklady pre zdôraznenie jednanja operných postáv i pre zložité pohybové a významové kontrasty až kaleidoskopicky pestrej kúpeľovej scény. V súlade s hudbou sa pozornosť diváka zameriava na kľúčové dramatické momenty i na epizódy, na ich zložité vzájomné vzťahy i prekrývanie atď. Chvilami vzniká dojem fil-

zrejme o režijskej koncepcii A. Vaňáckovej, o jednej z najpremyslenejších réžii, aké sme v Brne za posledné roky videli. Pre režiséru nebolo vôbec ľahké nájsť neošúchaný výklad tvaru, ktorý hudobne, sujetovo a dramaticky stojí akoby medzi jej pastorkyniou a Bohémou a anticipuje mnohé z toho, čo sa potom ukáže trebárs v autorovej opere **Z mŕtveho domu** alebo vo vrcholných dielach európskeho expresionizmu. Išlo predovšetkým o to, vyhnúť sa ako expresionistickému výrazu, tak veristickej kresbe a nájsť rovnováhu medzi „bábkovosťou“ postáv (kedysi o nej hovoril sám skladateľ) a bizarným psychologizmom. Podarilo sa. Iste i vďaka protagonistom, ku ktorým na premiére patrili skúsení a stále presvedčiví **Vladimír Krejčík** (skladateľ **Živný**), v prejave vyrovnaná **Natalia Romanová** (Mila), skúsená **Anna Barová** (jedinečná postava šialenej **Milovej matky**), hlasove ambiciózný **Milan Voldřich** (Dr. Suda) a herecky i spevácky výrazný **Jan Hladík** (malier **Lhotský**). Je treba pripomenúť i nanajvyšš vierohodnú hru predstaviteľov rady epizódnych úloh (**Hana Málková** ako **Slečna Stuhlá**, **Gita Abrahamová** ako **Pani Radová**, **Jiří Holešovský** ako **Študent**, atď.). Videli (a počuli) sme skratka predstavene európskej úrovne, usilujúce sa o výklad a domyslenie Janáčkovho dramatického zámeru a o zviditeľnenie zvláštnej gestiky tejto stále doposiaľ málo známej hudby, ktorou sa otvárajú výhľady do sveta vrcholnej hudobnej dramatiky nášho storočia. **JIRÍ FUKAČ**



Snímka: V. Vaňák

koľko menej dotiahnutých miest, celok však mal typický Janáčkovský dramatický tah a

movosti. Vždy znovu pripomeňme špecifickosť operného javiska. To už hovoríme samo-

NAŠ ZAHRANIČNÝ HOŠŤ

Hildegard Behrensová je dnes nepochybne pravou wagnerovskou „dívou“. Jej Brünnhildu, Sentu, Isoldu, no i Straussovu Salome či Pucciniho Toscu pozná celý operný svet. V súkromí sa z Brünnhildy stáva šarmantná, hlbavá melkyňa. Aj popri nemalých povinnostiach, ktoré mala na tohtoročných mnichovských festivalových predstaveniach (bola Brünnhildou vo Wagnerovom Prsteni a vo všetkých voľných chvíľach skúšala novú produkciu Straussovej Salome), si ochotne našla čas na náš rozhovor.

V poslednom čase vašu umeleckú kariéru skrzili tri rôzne inscenácie Prsteňa, jeden v Bayreuthu, druhý v Mnichove, a z tretieho zatiaľ Valkýra v MET, ktorá v sezóne 1987-88 uvedie aj Siegfrieda a Súmrak bohov. Ktorá z týchto produkcií vám bola najbližšia?

— Ja nikdy neporovnávam, sama pre seba áno, ale verejne principiálne nie. Moju Brünnhildu sa snažím zaintegrovat všade bezproblémovo.

Aj po hudobnej stránke?

— Snažím sa v spolupráci s dirigentom vytvoriť správnu koncepciu.

V posledných rokoch interpretujete najmä Wagnerove diela a Straussa. Jeho Salome v Salzburgu vás doslova vykapitulovala medzi operné hviezdy. Ako to však bolo predtým s vašou umeleckou dráhou?

— Začala som v Düsseldorfe, rok v opernom štúdiu a potom v súbore, kde som zaskočila ako Agáta v Čarostrelcovi. Mojou prvou oficiálnou úlohou bola Georgette v Pucciniho Plášti. Počas štúdií som ešte v Osnabrucku 20-krát spievala Grófkou vo Figarovej svadbe. Potom už čoskoro prišla Elsa, Sieglinda,

Sopranistka HILDEGARD BEHRENSOVÁ



Marie vo Wozzeckovi, Káfa Kabanová, ciullu, tak sa určíte rozhodnem pre tú druhú možnosť.

Vo vašej kariére bola určitú dobu avizovaná i Pucciniho Turandot. Nespievali ste ju potom iba z termínových problémov, alebo vás táto úloha nezaujímala?

— Len z termínovej tiesne. Mala som už aj zmluvu, ale Solti a Wolfgang Wagner chceli pre Bayreuth získať ako Brünnhildu práve mňa, a tak ma láska vo Maazel z tohto projektu uvoľnil.

No objaví sa vo vašom repertoári...

— Môžno áno, aj keď nebude patriť k mojim preferovaným úlohám. Ak by ma však niekto postavil pred otázku, či chcem spievať Turandot alebo Fan-

Aké nové úlohy pripravujete?

— V tomto roku ma čaká Vec Makropulos.

A v nahrávacích štúdiách?

— V MET sme začali nový Prsteň Valkýrou, budúci rok príde na rad Siegfried.

A môžete nám už teraz prezradiť svojich partnerov?

— James Morris spieva Votana, Christa Ludwigová je Frickou, Jessye Normanová Sieglindou, Kurt Moll interpretuje Hundinga a Gary Lakes Siegmunda. Ja spievam tentokrát Brünnhildu a dirigovať bude James Levine.

Ak sa dobre pamätám, v predchádzajúcom Ringu tu v Mnichove, aj v MET, ste boli vo Valkýre Sieglindou?

— Áno, a túto úlohu interpretujem na nahrávke bavorského rozhlasu pod taktovkou Bernda Haitinka.

Ktorá je pre vás najzaujímavejšia úloha?

— Ťažko na to odpovedať.

Poslucháčov ste nedávno doslova prekvapili nahrávkou Berliozových piesní Les nuits d'été (Letné noci) a Ravelovou Seherazádou. Prečo ste nahrali práve tieto piesne, ktoré vybočujú z repertoáru wagnerovských interpretiek?

— Nahrala som ich preto, lebo ich mám veľmi rada. Tak, ako znovuobjavenú raritu od francúzskeho skladateľa Maillarta, žiaka Halesyho, ktorú pripravujeme s José van Damom a toulonským orchestrom pod taktovkou Michela Plasona. S ním mám v pláne aj Berliozových Trójanov.

A budete interpretovať obe úlohy, alebo iba Kassandru?

— Pravdepodobne ma čakajú obidve. Zhovárал sa: ALEXANDER HANUŠKA

Hudobná pohľadnica z Viedne

Záver poslednej viedenskej sezóny núkal návštevníkom hudobné zážitky, s akými sa doma nestretáme. Mala som šťastie navštíviť predstavenie Tannhäusera, ktorého dirigoval B. Klobučar a režíroval O. Schenk. Hoci v tomto predstavení neúčinkovali svetoznáme operné hviezdy, bolo dobrou vitzkou popredného operného domu sveta. Jeho výtvarná a režijná koncepcia v plnej miere rešpektovala Wagnerove predstavy. Realistický scénický obraz G. Schneidera-Siemssena bol priam očarujúci — či už išlo o veľkolepú jaskyňu Venušino vrchu, malebnú dvoranu gotického hradu, alebo o lesný exteriér — najprv v jarnom a neskôr v jesennom rúchu. Zázračne pôsobila premena medzi 1. a 2. obrazom I. dejstva, ktorá sa udiala celkom nebadane pred očami obecenstva. Najlepší operný orchester sveta [ako zvyknú označovať viedenských filharmonikov], zbor [H. Froschauer] vrátane spoluúčinkujúcich viedenských speváčikov a sólisti — všetko bolo „na úrovni“. Spomeňme aspoň protagonistov: K. Moll (Hermann), S. Wenkoff (Tannhäuser), J. Hynninen (Wolfram), E. Connellová (Alžbeta) a W. Meierová (Venuša). Obsiahly, tematiku vyčerpávajúci a bohato ilustrovaný bulletin na kriedovom papieri so zvláštnou prílohou na tému „Venuša“ poskytuje čítanie na celý týždeň...

Každoročné vystúpenie slávneho talianskeho dirigenta C. M. Giuliniho je aj pre náročnú viedenskú hudobnú verejnosť senzáciou. Vstupenky naň sa zvyknú objednávať aj rok vopred. Napriek ich „účtyhodným“ cenám bola obrovská sála viedenského Konzerthausu obsadená do posledného miesta. Na programe bolo Brahmsovo Nemecké rekviem. Okrem orchestra a zboru Štátnej opery spoluúčinkovali dvaja celkom mladí sólisti — americká sopranistka B. Bonneyová a barytonista z NDR A. Schmidt. Brahmsova neliturgická poetizácia biblických textov sleduje čisto humanistický cieľ — poskytnúť útechu žijúcim — a možno povedať, že sotva sa dnes pre ňu nájde povolanejší interpret ako C. M. Giulini, dirigent introvertných kvalít, ktorý nepredvádza seba, ale s hlbokou pokorou slúži dielu.

Nezvyčajným zážitkom bol aj verejný rozhovor s E. Grüberovou v Raimund-Theater, ktorý nahrávali pre populárnu rozhlasovú reláciu „Z opernej dielne“. Pred vypradaným hľadiskom ho viedol skúsený P. Dussek. Umelkyňa sa rozhovorila o svojich skúsenostiach s rôznym obecenstvom, o svojich začiatkoch na rodnom Slovensku a o najbližších plánoch (Traviata, Puritáni, Hoffmannove poviedky). Dozvedeli sme sa, že počet jej operných vystúpení sa blíži k tisícke, že sa nedávno presťahovala do Zürichu a pod. S uznaním sa vyjadrila o svojej terajšej učiteľke — komornej speváčke R. Böschovej, ktorá ju viedla k uvedomelej technike a usmerňovala aj v umeleckom výraze. Zaujímavý rozhovor, v ktorom umelkyňa prejavila aj nemalo zmyslu pre humor, bol prešpikovaný kvalitne reprodukovými nahrávkami z jej repertoáru — vrátane ukážky štýlove perfektného vokálneho prejavu jej učiteľky.

O dva dni neskôr mala E. Grüberová recitál v obrovskej sále Konzerthausu. Na klavír ju sprevádzal R. Schneider a niekoľko čísiel mali ešte iní umelci. Keďže išlo o dobročinnú akciu v prospech onkologického oddelenia detskej nemocnice sv. Anny, program koncertu bol ladený populárne (v prvej polovici prevládali koloratúrne árie, v druhej boli iba árie z viedenských operiet). Potešilo nás, že prvým číslom programu boli Dvorákové Písne milostné v origináli. Aj keď umenie E. Grüberovej poznáme z mnohých nahrávok, bolo zaujímavé počuť ho „naživo“ vo veľkom priestore. Jej hlas nemožno označiť za „veľký“, no jeho nosnosť je dokonalá a bravúra, s akou ním jeho majiteľka narába, varí nemá vo svete páru.

LJUBA MAKOVICKÁ

Udo Zimmermann a drážďanská hudobná prítomnosť

K dramaturgickým dominantám Drážďanského hudobného festivalu 1987 patrila premiéra opery Udo Zimmermanna Biela ruža. V súčasnosti sa jeho meno spája s prednými osobnosťami európskej hudby. Vyniká tvorivou aktivitou na pôde kompozičnej i organizačnej: 43-ročný autor má na konte desiatky diel rôznych žánrov, medzi ktorými popredné miesto patrí opere; je iniciátorom mnohých progresívnych myšlienok na pôde zväzu skladateľov, kde zastáva post predsedu pobočky v Drážďanoch; do širších medzinárodných súvislostí a kontaktov chce dopomôcť Drážďanom svojou autoritou v Centre pre novú hudbu, ktoré riadi. Medzi tým komponuje, diriguje, učí, vychováva. Po úspešnej premiére opery Biela ruža ukrojil si zo svojho preplneného denníka čas na rozhovor. Najaktuálnejšou témou bola Biela ruža...

V ktoromsi rozhovore ste vyslovili svoje motto: „Hlásim sa k humanistickej funkcii umenia“. Žiaľ, skutočnosť neraz proti tejto humanite stavia závratné bariéry izolácie, narúšania jej posolstva, jej zásad. Biela ruža je tiež mementom pre dnešný svet. Z rozpornosti a protirečivosti psychologických kontrapunktov doby ste vychádzali pri kompozícii operného stvárnenia libreta Wolfganga Willascheka už v roku 1967 a pre jej aktuálnosť sa opäť k téme vraciate po 20 rokoch novým kompozičným prehodnotením.

— Dôvodom bolo znovuožrotenie humanity, ľudskosti, individuality — intoleranciou, odcudzením, až po zločinnosť, ako napríklad v Chile. Vojny sa však neodohrávajú iba navonok, ale i v medziľudských vzťahoch. Čo je mimoriadne negatívna okolnosť v snahe o zachovanie mieru je predovšetkým Jahostajnosť. Hrdinovia opery — súrodenci Schollovci — bojovali vlastne proti takejto Jahostajnosti 60 000 000 Nemcov a obetovali svoje životy.

Aktuálnosť problematiky potvrdzuje skutočnosť, že od premiéry v roku 1966 v Hamburgu (symbióza s mestom, kde súrodenci žili), zaznamenala opera 30 inscenácií v NDR, Rakúsku, Švajčiarsku, NSR, plánuje sa v USA, vo Varšave, v Moskve...

— Problém vyrovnania sa s nemeckou minulosťou, ktorú som sám nezažil, ma v rokoch dospelosti opäť vyprovokoval. Ak máme však minulosť dostať na javisko, musíme ju predostrieť ako súčasnosť. Snažím sa o to predovšetkým prostredníctvom hudby. Hudobné prostriedky sú v službe tejto politickej a obsahovej myšlienky. V podstate je Biela ruža veľmi realistickým dielom, v hudbe narábajúcim s najintímnejšími prostriedkami, formami — s tichom, kto-

ré môže budiť až dojem „dier v hudbe“. Sú to obrovské pauly, ktoré sú niekedy dôležitejšie ako znejúca hudba. Vôbec si myslím, že pauly sú najväčšie formy hudby, ak sú umiestnené na správnom mieste. Formy sú veľmi uzavreté, dramaturgia je vybudovaná na technike montáže, filmových zostríhov, hrajúcej gramoplatne, ktorú niekto uprostred vety preruší. Texty sú mimoriadne vyabstrahované, pretože musia jasne asociovať prítomnosť. Realizácia je dielo zredukované na dve osoby, ktoré na ploche 80 minút odvíjajú samostatné monológy. Inštrumentácia je hutná, skoncentrovaná na 15 hráčov, pátos opery vyeliminovaný piesňovým štýlom nemeckého romantizmu zdôvodnenom v kantabilite Schuberta a Schumanna.

Už samotný počet hudobnodramatických diel svedčí o vašom vzťahu k vokálnej hudbe. Šesť oper, dva balety, vokálno-inštrumentálne kompozície smerujú k divadlu, kde ste začínali ako dramaturg, a odtiaľ ešte ďalej do Kreutzchoru, kde ste sa už ako spevák pokúšali o prvé motety. Dnes sa vašim baletom Mefisto otvárala Semperova opera, Bielou ružou ste získali odozvu na 30 operných scénach.

Čo formuje takýto záujem dnešného skladateľa o žáner, ktorý sa v súčasnosti stáva predmetom diskusií a polemik? Aké perspektívy prisudzujete opere vy...

— Pre mňa je opera hudbou s psychologickou podstatou vnútorných postojov, menej informáciou o vonkajších akciách. Najlepšie opery minulosti riešili vnútorné vzťahy, postoje. Myslím si, že budúcnosť opery sa musí uberať tým smerom, ktorým išli Verdi, Mozart, predstavujúci absolútne prototypy pre môj postoj k opere. Verdiho hudba je veľmi úsporná, Mozart predstavuje synchronizáciu scény a hudby v takej väzbe a sile, že nemožno stanoviť ich prvotnosť. Každá hudobná udalosť je pre neho aj udalosťou scénickou. A táto hudobno-scénická konkrétnosť by mala byť pre budúcnosť opery rozhodujúca. Hudba by mala byť silnejším režijným vodídlom, ako sa to v posledných 20—30 rokoch praktizuje, ba opera by mala mať v budúcnosti — tak ako u Verdiho a Mozarta — absolútorium aj nad ostatnými vizuálnymi komponentami. A navyše opera sa musí zbaviť pátosu a viac sa orientovať na piesňový štýl. Ak sa to nedosiahne, bude čoraz viac múzeum v 20. storočí, nedostane sa do pozornosti dneška ani histórie. V pripravovanej opere „Volám sa Gantenbeim“ (libreto Max Frisch), v ktorej sa zaoberám otázkami života, by som chcel realizovať tento môj názor. Ak to dokážem s ľahkosťou Cossí fan-

tutte, bude táto opera jedným z diel, ktoré ukážu budúcnosť cesty, o ktorej som sa zmienil.

Ako predseda pobočky Zväzu skladateľov NDR v Drážďanoch — v čom vidíte väzby vývoja nemeckej hudby v súčasnosti. Aká je hudba roku 1987...

— O nemeckej hudbe nemožno hovoriť, lebo vývoj v oboch štátoch sa formoval rozdielne. V súčasnosti sa začína zblížovanie v oblasti ekonomiky i umenia. NDR v ostatných 15 rokoch intenzívnejšie preniká na medzinárodné fóra, čím získavame sebavedomie. Všeobecne možno konštatovať, že ostáva na úrovni všeobecného európskeho vývoja. Myslím, že o nejakých zvláštnych nemeckých či národných ukazovateľoch nemožno hovoriť, pretože východná a západná Európa sa v poslednom čase silne ovplyvnili. Nevidím teda žiadne špecifické, rozdielne hudobné vyjadrovanie a morfológiu medzi skladateľmi NDR a NSR. Možno hovoriť iba o dobrej a zlej hudbe. Je potrebné vytvoriť diela, ktorými sa poslucháčovi poskytnú zážitok, vytvorí napätie a potom dostanú potlesk ako Verdiho opery. Čím je skladateľ subjektívnejší, tým je lepší, originálnejší, každý pokus o kolektívne myslenie je smiešny.

Isté prestížne dôvody v reprezentácii hudby v NDR, špeciálne s drážďanským emblémom v celosvetovej konfrontácii je iste tiež dôvodom k založeniu Drážďanského Centra pre súčasnú hudbu, ktoré začalo svoju existenciu 1. 10. 1986, a presne o rok absolvovalo prvý festival...

— V celom NDR existuje mimoriadne veľa iniciatívy na poli hudby. Samotné Drážďany sa pozdvihli prostredníctvom zväzu skladateľov, opery, Vysoké hudobnej školy, novým výrazovým tandemom Greta Paluccovej, bohatým koncertným životom. To všetko je však potrebné zjednotiť, skoordinať a dostať do pôsobnosti za hranice mesta a štátu. Pomenovanie Drážďanské centrum má podobný kvalitatívno-umelecký obsah ako Drážďanská kapela, Drážďanská galéria, a to všetko spoločne s bohatou minulosťou a aktívnou súčasnosťou vytvára kontinuitu, ktorá má preniknúť do medzinárodného povedomia. Drážďanské centrum má svojimi hudobnými projektmi vytvoriť národné a internacionálne stredisko nového a starého umenia na takej úrovni, aby ich meno obstálo v konfrontácii so svetovými festivalmi a biennále.

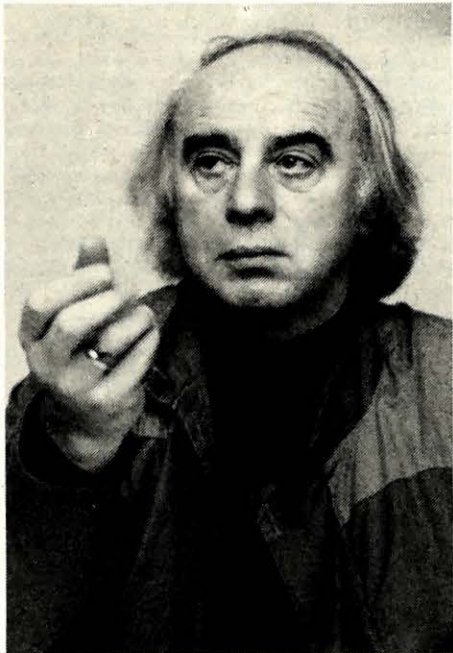
Zhovárала sa: ETELA ČÁRSKA

...zostať samým sebou

(k päťdesiatym narodeninám Tadeáša Salvu)

Sledujúc vývojovú kontinuitu slovenskej hudobnej tvorby pozorujeme skutočnosť, že viacerí zo skladateľov nastupujúcich v 60. rokoch už v prvých dielach predložili individuálne tvorivé poetiky, ktoré svojou originalitou a hľadáckou odvahou neboli len daňou vtedajšiemu obdobiu, ale predstavovali inšpiračne trvácnejší a perspektívny základ, na ktorý sa mohlo bez vážnejších zlomov nadväzovať v ďalšom vývoji. Dokladom toho je aj doslova náhly prienik T. Salvu do upevňujúceho sa polyštýlového konceptu slovenskej hudby, sprostredkovaný práve pred dvadsiatimi rokmi úspešným uvedením jeho skladby — **Koncertu pre klarinet, recitátora, štyri ľudské hlasy a bicie** na Medzinárodnom stretnutí skladateľov socialistických krajín v Moskve. Bol o to nečakanejší a prekvapivejší, že Salvovo meno bolo prakticky neznáme, lebo sa skladateľsky formoval mimo bratislavského hudobného centra. Prostredie na Vysokej hudobnej škole v Katowiciach, pre ktoré sa na začiatku 60. rokov mladý absolvent klavírnej a violončelovej hry na žilinskom konzervatóriu rozhodol, bolo intenzívne poznamenané dynamickou kryštalizáciou poľskej kompozičnej školy, vyvolanou osobitým transformačným využitím technických podnetov zo západoeurópskej hudby, na ktorom aktívne participovali aj obdivujúci Salvovi učiteľia — B. Szabelski a najmä W. Lutoslawski. Vďaka ich pedagogickému vedeniu Salva pomerne rýchlo prekonal bezprostredné očarenie množstvom informácií a vybral si také prostriedky, ktoré konvenovali jeho expresívnemu, spontánne otvorenému tvorivému naturelu. Tieto danosti odvádzali Salvu od zvodov racionálnych techník; serializmus, dominujúci v čase jeho štúdií na festivale Varšavská jeseň, mu zostal cudzí. Zato oveľa intenzívnejšie priľnul k Lutoslawského metóde prehodnocovania aleatoriky, dosahovanej citlivým navrstvovaním rytmicko-metricky uvoľnených melodických línií vedúcich k emocionálne pôsobivým zvukovým výsledniciam. V tomto priestore, pružne umožňujúcim stretanie, kombináciu a konfrontáciu viacerých nápadov, našiel Salva dostatočne živnú pôdu pre uplatnenie vlastnej kompozičnej invencie i tvorivých predstáv. Už v skladbách napísaných v Poľsku preniká snaha vysloviť sa k závažným myšlienkam a hodnotám, aktuálnym pre čítanie umelca druhej polovice 20. storočia. V záujme presvedčivosti a výraznejšej komunikácie svojich postojov Salva hľadal vhodné druhové a žánrové okruhy, ktoré by v bezprostredných funkčných väzbách, sémantických úrovniach a emocionálnych polohách umožnili expresívne ladenú, neraz až na hraniciach exaltovaného výkriku tvarovanú výpoveď. Z tohto dôvodu sa často prikláňal k vokálnym útvarom, v zohľadnení so svojou predstavou ľudského hlasu ako najvyššieho prostredníka konkrétneho posolstva, v ktorom sa prelínajú prvky hlásenia sa k domácim koreňom s ideami nadnárodného dosahu, aktualizácia historicky určených väzieb slova a hudby s možnosťami vyjadriť ich novým zvukovým ideálom. Salvova tvorba zo 60. rokov dokumentuje primárne vokálne čítanie autora, fixuje inšpiračné okruhy od protestu voči bezduchému technokratizmu, cez vášnivú oslavu lásky až k úpenlivej prosbe za mier a porozumenie medzi národmi. Nielen v námetovej proveniencii, ale aj v štylizácii vokálnych zdrojov sa Salva poučil na poľskej tvorbe. **Málokto** zo slovenských skladateľov dokázal tak mnohostranne pracovať s ľudským hlasom, od prostého tmočenia myšlienok recitátorom až po register rozmanitých možností deformovania celistvého verbálneho prejavu, spájajúc neraz prvky čisto sónických kvalít vokálneho aparátu s inštrumentačným efektom.

Nielen vo vokálnych či vokálno-inštrumentálnych útvaroch, ale aj v tvorbe pre nástroje sa v nezmenšenej miere prejavoval Salvov erupzívny dramatismus, prioritá evolucionizmu pri narábaní s nápadmi, dôraz na permanentnú zmenu, striedanie kontrastných nálad na pomerne úzkych plochách, zvuková drsnosť polylineárnych vrstiev a blokov. Salva rád rozvíjal koncertantný princíp protipostavenia jednej či viacerých línií voči celistvéjšiemu pozadiu. Určujúcou sa stala aditívna tektonika, prudkou prestírihu a montážovitým radením zvukových celkov nad i za sebou zaručujúca ustavičný nepokoj, asymetriu, nepravidelnosť, vypätú atmosféru, živú popri farebných kontrastoch i sústredenosťou na polyrytmickú a poly-



Snímka: S. Barčák

metrickú variabilitu aleatoriky uvoľneného pohybu.

Snaha stavať dynamizmus do centra kompozičnej stratégie je umelecky oprávnené iba vtedy, keď ju skladateľ dokáže uplatniť v spojení so statickými prvkami. Salvovi sa niekedy ohnivo dramatismu vymklo spod kontroly a vyústilo do prostého kumulovania mnohostí nápadov, rapsodického plynutia na dlhších plochách. Začiatkom 70. rokov sa Salva začal intenzívnejšie zaujímať o folklórne zdroje. V svojráznych črtách slovenského ľudového hudobného prejavu nachádzal prekvapivo nosné a bohaté možnosti korektívne zasiahnuť do vlastného výrazového arzenálu. Nenadviazal pritom na štylizované prieniky do melodickéj štruktúry slovenského folklóru, príznačné pre príslušníkov tzv. slovenskej hudobnej moderny, ale viac ho upútal možnosť modernej transformácie vokálneho ľudového prejavu, disponujúceho osobitosťou parlandového prednesu, rubátovosťou fráz, možnosťou echa, zámik, predĺžovania koncov, rytmického zhustovania a pritom sa vyznačujúceho prenikavou výrazovou atmosférou. Prvým plodom tejto tvorivej inovácie sa stala televízna opera **Margita a Besná**, rad balád určených rôznym inštrumentálnym a vokálno-inštrumentálnym zoskupeniam. Predchádzajúce hýrenie invenciou bolo nahradené disciplínou vo výbere prostriedkov akcentujúcich zdržanlivú komornosť gesta a lyrickosť výpovede. Významným spôsobom túto syntézu predznamenal cyklus **Zalospěvy** venovaný 30. výročiu SNP, citlivo zhudobňujúci Růfusove expresívne lyrické verše a potvrdila ju i rozhlasová opera **Plač**, dokumentujúca skladateľovu invenciu pri využití technických prostriedkov v záujme zvukovo kultivovanej, sugestívnej a angažovanej výpovede. Salvova invencia je pritom natoľko mobilizujúca, že umožňuje popri holdoch autentického folklóru (viaceré skladby určené pre SEUK alebo pre rozhlasovú súťaž Prix de musique folklorique sú malými umeleckými skvostami) nadviazať nemenej pozoruhodným spôsobom na inšpirácie zo svetovej hudby, ktoré autora zaujali a poznačili jeho vývoj. Spomeňme v tejto súvislosti Musicu in memoriám A. Honegger, pozoruhodnú a nie dost známu Concertantnú symfóniu venovanú W. Lutoslawskému, skladby dedikované B. Szabelskému, T. Bairdovi, I. Stravinskému. V posledných rokoch Salvu zaujali i možnosti modernej transplantácie citácií zo starších skladieb európskej tvorby — Schütz, Händel, Bach, ale i Ježek. Šírka tejto invencie je výhodou, ale niekedy býva i rizikom, vedúcim ku kvantitatívnemu zmožňovaniu známeho, k sebaopakovaniu i pleonazmu. Tvorivý talent a nadobudnuté umelecké skúsenosti Tadeáša Salvu sú však dostatočným zriedlom pre vznik nových pozoruhodných kompozícií, organicky rozvíjajúcich všetko hodnotné a trvácne, čím jubilujúci skladateľ prispel doterajším vývojom do slovenskej hudobnej tvorby súčasnej epochy.

EUBOMÍR CHALUPKA

Za Ladislavom Galkom



Slovenská hudobná kultúra, a najmä slovenská vedecká obec žiali nad odchodom jedného z jej najpracovitejších a mimoriadne verných predstaviteľov, ktorý po desaťročiach uskutočňoval svoje pracovné predsavzatie s neutíchajúcim zápalom. Všetkému, čomu sa venoval, sa oddal zo všetkých svojich duševných a fyzických síl. Či to boli roky ľahkoatletickej aktivity, intenzívna školská a organizačno-výchovná práca, odborné vedenie amatérskej hudobnej tvorivosti v celoslovenskom rámci ako pracovník Matice slovenskej, rovnako činnosť pri spracovávaní slovenských hudobných prameňov, najmä 19. storočia, v Literárnom archíve Matice slovenskej. Hudobná prax a hudobná teória tvorili pre Ladislava Galku vždy jednotu, rovnako osvetová, vedecká, zberateľská, bádateľská aktivita ho viedla celým životom. Vyzdvihnime z nej aspoň tri oblasti jeho mnohostrannej činnosti.

1. Od 40. rokov hudoval Galko svoj vlastný hudobnoikonografický archív s tisícami nástrojových fotografií, ktorý v 60. rokoch prešiel do obrazových dokumentárnych fondov Hudobného oddelenia Slovenského národného múzea v Bratislave, a tak sa stal jedným z prvých slovenských nástrojových odborníkov.

2. Usporiadal, skompletizoval a spravoval jeden z najhodnotnejších hudobných archívov 19. storočia, archív Slovenského spevokolu, ktorý je uložený v Literárnom archíve Matice slovenskej v Martine.

3. V 60. rokoch sa v Slovenskej akadémii vied intenzívne zaangažoval do hudobnofolklornej editorskej činnosti — vydal piesňovú zbierku J. Czupru, detské spevníčky —, najmä však prebojoval re-

edíciu najcenejšej a najrozsiahlejšej slovenskej piesňovej zbierky 19. storočia — Slovenské spevy. Jej problémy ho sprevádzali po viac ako tri desaťročia. Po kritickom vydaní pôvodných troch zväzkov sa pustil do materiálov z pozostalosti Priateľov Slovenských spevov a pripojil k prvotnému vydaniu ďalšie tri zväzky, ktorých uverejnenia sa dožil. Siedmy zväzok rozsiahlych prehľadov a systematických registrov stihol už len zveriť redaktorom Opusu, rovnako ako ďalšiemu vydavateľstvu reedíciu klasických piesňových zbierok P. J. Šafárika z 19. storočia, spolu s ich melodickými doplnkami.

Práca Ladislava Galku sa dotýkala klasického dedičstva našej národnej hudobnej minulosti, ktoré vedel preniesť do aktuálnej podoby súčasnosti. Plody jeho cieľavedomej a usilovnej práce nás sprevádzajú denno-denne a stanú sa rovnako cenným vkladom a zdrojom poučenia budúcich generácií.

OSKÁR ELSCHKEK

Maďarskí učiteľia v SF

V sobotu 24. októbra sa v koncertnej sieni Slovenskej filharmónie predstavil na samostatnom koncerte Ústredný spevák zbor maďarských učiteľov v ČSSR. (Koncert sa konal pri príležitosti 1. mestských dní kultúry maďarských pracujúcich v ČSSR, ktoré usporiadal MV Csemadoku na počesť osláv 70. výročia VOSR.) Toto teleso s vyše dvadsiatiročnou tradíciou patrí k popredným amatérskym zborom na Slovensku, čo dokazujú i jeho úspešné účinkovania na početných zborových festivaloch doma aj v zahraničí. Vo svojich radoch združuje milovníkov zborového spievania z radov učiteľov maďarskej národnosti z celého Slovenska, čo determinuje i špecifikum ich práce. Je iste obdivuhodné, keď jednotliví členovia zboru popri svojej učiteľskej činnosti niekoľko razy do roka cestujú desiatky ba stovky kilometrov na spoločné sústredenia a intenzívnu prácou nahrádzajú handicap nepravidelného stretávania sa. Takto organizované teleso vyžaduje vyspelých, muzikálnych spevákov, schopných individuálneho nácviku, no na druhej strane sa

môže u neho prejavovať určitá „nezospievanosť“, či slabšia hlasová príprava.

Maďarskí učiteľia si vybrali na svoj koncert dobre zžitý repertoár, kde sa mohol naplno zaskvieť ich intonačne čistý a muzikálny prejav, pekný vyrovnaný súzvuk jednotlivých hlasových skupín i zmysel pre obsahové vyjadrenie skladieb. Popri osvedčených dirigentoch zboru, umeleckom vedúcom súbore I. Jandu a stádom hosťujúcim maďarskom dirigentovi L. Vassovi, dostali príležitosť i mladí dirigenti, členovia zboru, PhDr. E. Duka-Zólyomiová, M. Józsová, G. Horváth a I. Stubendek. Z predvedených skladieb ma zaujali najmä Bartókove a Kodályove zborové skladby, ktoré zrejme tvoria kmeňový repertoár telesa, a poslušne vďačné skladby súčasného maďarského skladateľa L. Bárdosa. Škoda, že zbor nevedel viac skladieb slovenských autorov, z prednesených práve Hrušovského a Ferenczyho zboru patrili k menej vydareným. Hoci je to pri tomto type zborového telesa problematické, k väčšej farebnosti hlasov, najmä sopránov a tenorov vo vyšších polohách, by prospela sústavnejšia spolupráca s hlasovým pedagógom.

A celkovo na záver malá pripomenka; ak má zbor ambície zaradiť sa do koncertného života Bratislavy, bolo by vhodné pripraviť si obsahovo bohatší a kvalitatívnejší programový a propagačný bulletin, a to nielen v maďarskej, ale i v slovenskej reči.

MARTINA HANZELOVÁ

KONKURZY

Riaditeľstvo Divadla J. G. Tajovského v Banskej Bystrici vypisuje konkurz na obsadenie miest:

- I. husle,
- kontrabas,
- bicie nástroje,
- I. lesný roh.

Prihlášky posielajte na adresu: Divadlo J. G. Tajovského, nábrežie Duklianskych hrdinov 3, 974 73 Banská Bystrica. Termín konkurzu záujemcom oznámime písomne.

...

Riaditeľ Novej scény v Bratislave vypisuje konkurz do spevoherného súbore na tieto miesta:

- člen speváckeho zboru (soprán, alt, tenor, bas),
- člen baletného zboru (muži aj ženy),
- člen orchestra — hráč na tympany + xylofón, vibrafón, zvonkohra,
- externisti do speváckeho a baletného zboru.

Prihlášky s krátkym životopisom zasielajte na adresu: Nová scéna, Živnostenská 1, 812 14 Bratislava. Termín konkurzu bude uchádzačom oznámený písomne.

HUDOBŇÝ ŽIVOT — dvojtýždenník. Vydáva Ústav umeleckej kritiky a divadelnej dokumentácie vo vydavateľstve OBZOR, n. p., ul. Čs. armády 35, 815 85 Bratislava. Zastupujúca vedúca redaktorka: PhDr. Jana Lengová, redakcia: PhDr. Juraj Dóša, technická redaktorka: Eva Zemánková. Redakčná rada: zasl. umelec Pavol Bagin, PhDr. Jaroslav Blaho, PhDr. Vladimír Čížik, Ladislav Dóša, PhDr. Alojz Luknár, Jaroslav Meier, zasl. umelec Zdenko Mikula, PhDr. Tatjana Okapcová, PhDr. Michal Palovčík, CSC, Hana Urbančová, PhDr. Terézia Ursinyová. Adresa red.: Gorkého 13/VI, 815 85 Bratislava, tel.: 330-245. Administrácia: Vydavateľstvo OBZOR, n. p., ul. Čs. armády 35, 815 85 Bratislava. Inzertné oddelenie: Gorkého 13/VI, 815 85 Bratislava. Tlačia: Nitrianske tlačiarne, n. p., 949 01 Nitra. Rozširuje Poštová novinová služba, objednávky prijíma každá pošta a doručovateľ. Objednávky do zahraničia vybavuje PNS — Ústredná expedícia a dovoz 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

VOSR — ako každý revolučný zvrät v ľudských dejinách, predstavovala zásadnú zmenu v orientácii umeleckej kultúry ako odraze spoločenského života a jeho nových duchovných a emocionálnych potrieb. Vo vzťahu k hudbe neznamenala len kultúrne využitie bohatstva ľudovej hudby národov ZSSR, ale vytvorenie kvalitatívne nových perspektív rozvoja umeleckej hudby, čo našlo napokon svoj odraz aj v ľudovodemokratických krajinách.

V každej spoločnosti a v každej dobe sa profilujú určité sociálne vrstvy, ktoré sú nositeľmi aktívneho záujmu o hudobnú kultúru a vkus ktorých predstavuje vzorové požiadavky voči hudobnej tvorbe. Praktickú spoločenskú účinnosť prepozičujú hudobnému vkusu ako sociálnopsychologickej a estetickéj kategórii váha ekonomického postavenia týchto vrstiev „mecénov“ hudobnej kultúry, tvorby a reprodukcie umeleckej hudby. Táto ekonomická podmienenosť hudobnej kultúry nadobúdala vo vykorisťovateľských spoločnostiach nezriedka značne dehonestujúcu podobu pre sociálne postavenie a uplatnenie tvorivých a reprodukčných umelcov. Jej pozostatkom v súčasnosti je zastieranie ekonomických závislostí, romantickými pózami zbytočne maskovaná ekonomická prudéria u predstaviteľov umeleckej hudby, čo napr. nepoznáajú ani americkí hudobníci, ani predstavitelia populárnej hudby, formovaní desaťročia zvyklosťami americkej ekonomiky hudby.

V socialistickej spoločnosti sa recipientom hudobnej kultúry stali široké vrstvy pracujúcich, hudobné záujmy ktorých prebudila nielen socialistická kultúrna revolúcia, ale aj nové ekonomické mechanizmy hudobnej kultúry. K aktivizácii hudobného vkusu v socialistickej spoločnosti prispieva aj pôsobenie nových technických prostriedkov komunikácie hudby, ktoré hudbe otvorili cestu do nových sociálnych prostredí a podstatne rozšírili časopriestor jej komunikácie a vnímania. Vývinová dynamika socialistických spoločností zmenila spoločenské podmienky hudobnej tvorby nielen špecificky, ale aj vo všeobecnom zmysle: sociálna skutočnosť, na ktorú hudba reaguje a v ktorej pôsobí, nepredstavuje trvalý a nemenný stav, ale rozvoj života sociálnych subjektov a ich umeleckého vkusu ako kritéria uspokojovania ich duchovných potrieb estetickými hodnotami, vrátane hudby.

Už európska hudba z prelomu storočia reagovala na vzrastajúci dynamizmus spoločenských zmien a rozkolísanie ustáleného umeleckého vkusu kritickými postojmi voči tradičným hudobným slohom, klasicizmu a romantizmu, pokusmi o ich prekonanie v neoklasicizme a neoromantizme, hľadaním realistickéj pozície v hudbe, alebo radikál-

nou negáciou tradičných hudobných postupov v dodekafónii. Rozchod so stereotypmi hudobného vkusu a anticipácia nových hudobných potrieb v európskej umeleckej hudbe 20. storočia vyvolali adaptačnú krízu u hudobnej verejnosti, ktorú ešte prehĺbil vpád populárnej hudby do hudobnej kultúry.

Európska hudba v kapitalistickej a socialistickej časti Európy reagovala na túto krízu odlišným spôsobom: v západnej Európe oslabil tradicionalistické riešenie tejto krízy vysoký stupeň komercializácie umeleckej hudby, čerpanie inšpiračnej sily folklóru a využitie skúseností americkej hudobnej kultúry, ktorá pri hľadaní autentického zobrazenia každodenného života urobila širokú syntézu rôznych sociokultúrnych a etnických zvukových prvkov.

V socialistických krajinách prebiehal zlom v hudobnom vkuse spoločnosti v podmienkach zásadnej reštrukturalizácie hudobnej verejnosti, spôsobenej cie-

ný tvorcami a hlavne často nereflektovaný ani teoretickou muzikológiou. Urýchlenie urbanizačného procesu socialistickou industrializáciou, ktorým sa zúžila sociálna základňa pôsobenia ľudovej hudby, zaradilo vidiecky folklór do nového sociálneho kontextu a pochopiteľne oslabil možnosti jeho motivačného využitia v umeleckej hudbe ako autentickéj zvukovej realite súčasného života spoločnosti.

Problémová situácia, v ktorej sa nachádza súčasná európska hudba v kapitalistických a socialistických krajinách, má okrem všetkých podstatných odlišností aj závažnú spoločnú črtu v hľadaní novej kvality umeleckého vyjadrenia zmenenej reality zvukového prostredia obklopujúceho ľudí. Tematizácia novej zvukovej reality v technickej civilizácii a hľadanie formových prostriedkov jej umeleckého zobrazenia však prebieha v socialistických krajinách v odlišných spoločenských podmienkach a v rozdiel-

poslucháčom a narážajú na jeho nepochopenie a nevoľfu. Vina na prerušení tejto komunikácie môže byť, a iste aj bude, rozložená na oboch stranách komunikáčného poľa. Hudobná sociológia by mala identifikovať príčiny jej narušenia, nech už ide o nerešpektovanie hudobného vkusu našej verejnosti, dezorientáciu novej hudobnej tvorby a jej neschopnosť účinne sa prirhovoriť poslucháčovi, alebo na druhej strane o kultúrnu nerozvinutosť hudobnej verejnosti. Terajšia situácia našej hudobnej kultúry je tak podnetom k intenzívnejšej kultivácii hudobného vkusu verejnosti rozšírením repertoáru jej hudobného povedomia o novšie a najnovšie diela svetovej hudby, ale na druhej strane je aj výzvov k rozhodnej modernizácii našej vlastnej tvorby.

Nízka komunikatívna seriálna hudby ukázala, že cesta tvorivého rozvoja hudby nevedie cez formálnu negáciu tradičných hudobných štýlov, cez abstraktný formalizmus v kompozícii, ale cez objavné hľadanie nových muzikálnych ekvivalentov umeleckého zobrazenia reálneho zvukového sveta súčasného človeka, ku ktorému vyzýva princíp socialistického realizmu. Uplatnenie tohto princípu neuzatvára možnosti štýlovtvorného hľadania, ba celej variety autentických štýlov. Práve naopak — rozširuje priestor hľadania nových zvukových prostriedkov i postupov skladby, pretože rúca fetiše kanonizovaných skladobných postupov i zákonov treťajúcich nálepkou eklekticismu. Socialistický realizmus nepredstavuje uzatvorený stav hudobnej tvorby v rovne metódy, ale naopak — otvorený slohotvorný proces predpokladajúci štýlovú pluralitu, tvorivosť, vynaliezavosť a vzájomnú konfrontáciu hudobných tvorcov. Výsledkom tejto procesualnosti je socialistický realizmus slohovou objektivizáciou tvorby, ktorá integruje umelecké výsledky tvorcov ako časom overené hodnoty socialistickej kultúry.

Individualita skladateľského štýlu je nielen atribútom pôvodnej umeleckej tvorby, ale na pozadí rozptylu životných štýlov sociálnych subjektov v zrýchľujúcom sa procese rozvoja spôsobu života socialistickej spoločnosti sa ukazuje byť samozrejmosťou, ktorú treba posudzovať ako subjektívnu varietu urýchľujúcu rozvoj hudobnej kultúry.

Výsledky rozdielných štýlových prístupov k tvorbe hudobných diel nebude hodnotiť len príslušný tvorivý zväz a orgány rezortu kultúry ako kultúrne inštitúcie, ale predovšetkým najširšia hudobná verejnosť svojím záujmom o novú pôvodnú hudobnú tvorbu. Jedná sa o novú syntézu, ktorá je dôsledkom skutočnosti, že nositeľom vkusu sa stala robotnícka trieda — reprezentant beztriednej spoločnosti.

Štýlová variabilita hudobnej tvorby a socialistický realizmus

INGEBORG ŠIŠKOVÁ

Ťavedomou snahou kultúrnej politiky socialistického štátu včleniť do jej rámca robotnícku triedu a široké vrstvy pracujúcich. Pred hudobnými inštitúciami v súvislosti s tým nevyhnutne vyvstali predovšetkým výchovné úlohy pri formovaní vkusu novej hudobnej verejnosti a rozvíjaní jej schopnosti komunikovať s umeleckou hudbou. Tieto úlohy usmernili repertoárovú politiku na základné klasické diela, najprístupnejšie novým poslucháčom. Tradicionalizmus tejto politiky neostal bez vplyvu na hudobnú tvorbu a spolu s neúspechmi ojedinelých prevezení niektorých diel súčasnej hudby upevnil motivačné väzby hudobnej tvorby k folklóru.

Téza, že folklór je večným inšpirujúcim zdrojom národnej hudby, je však zároveň pravdivá i chybná. Pravdivá je v tom zmysle, že v každom národe jestvujú trvalé vrstvy národnej psychiky späť s jeho rurálnym pôvodom a agrárnou minulosťou. Proces urbanizácie a industrializácie však začal sústreďovať obyvateľstvo východoeurópskych krajín v mestskom prostredí už v stredoveku, a preto paralelne s vidieckym folklórom, s ktorým sa spravidla folklór stotožňuje, vznikol aj mestský folklór — nedocene-

nom, špecifickom kultúrnom kontexte, preto nevyhnutne nastojuje svojbytné štýlovtvorné a slohové úlohy a problémy ich riešenia: špecifické podmienky označujú základný sémantický priestor umeleckého vyjadrenia postavenia človeka v živote spoločnosti ako socialistický realizmus.

Princíp socialistického realizmu vymedzuje spoločenskú kvalitu a ideový obsah sociokultúrnej informácie umeleckej hudby a v tomto zmysle orientuje pôvodnú hudobnú tvorbu k pozitívnemu uzatvoreniu komunikačnej väzby medzi hudobným dielom a jeho poslucháčmi.

Problém pochopenia hudobného diela, ktorému hudobná hermeneutika venovala zaslúženú pozornosť, nadobudol v procese socialistických premien nové sociálnopsychologické a praktické dimenzie, ktoré stratégia kvalitatívnej prestavby socialistickej spoločnosti intenzifikáciu jej sociálno-ekonomického rozvoja v budúcnosti ešte ďalej skomplikuje. Pochopenie umeleckej hudby poslucháčmi bude čoraz naliehavejšie vystupovať ako kultúrna podmienka jej zmysluplnej existencie v spoločnosti a predpoklad naplnenia jej spoločenskej funkcie.

Je pravda, že doterajšie mechanizmy ekonomiky kultúry umožnili produkciu a reprodukciu i takých diel, ktoré nie sú schopné nadviazať obsažný kontakt s

ČIŇANKY

Začiatkom r. 1735 napísal Pietro Metastasio pre interné predstavenie na cisárskom dvore jednoaktovú „dramatickú kompozíciu, ktorá tvorí úvod k čínskej baletu“. Hra obsahuje iba tri úlohy. Tri mladé Čiňanky zahŕňajú nužu tým, že si predvážajú krátke divadelné scény v rôznych dramatických štýloch: Lisinga hrá tragickú, Sivene pastorálnu a Tandža komickú scénu. Keď tieto tri dámy svoje predstavenia navzájom skritizovali a každému štýlu niečo vytkli, rozhodnú sa usporiadať balet; tanec, pri ktorom sa spája nevinnosť so zábavou, sa bude všetkým páčiť. Hudbu k tomuto textu vytvoril Antonio Caldara, Metastasio sám pravdepodobne pripravil predstavenie, pri ktorom spoluúčinkovali osemnásťročná veľkovojevodkyňa Mária Terézia ako Lisinga a jej sestra Marianna ako Sivene, úlohu Tandže hrala jedna dvorná dáma.

Takmer o dvadsať rokov neskôr poveril veľký cítel umenia, cisársky dvorný maršál princ Jozef Friedrich zo Sachsen-Hildburghausenu Glucka, aby tento text zhudobnil. Objednávka skladby súvisela s ohlásenou náuštevou cisárskeho páru v princovej letnej rezidencii — zámku Schlossohof, ktorý leží pri rieke Morave neďaleko Viedne (a Devína — pozn. prekl.), na jeseň r. 1753. Na počesť svojich vznešených hostí a tiež preto, aby podporil záujem Výsosti o kúpu Schlossohofu (neskôr, 1. apríla 1755 Mária Terézia skutočne Schlossohof kúpila za 400 000 zlatých), plánoval princ Jozef veľkú slávnosť s prípravou ktorej sa ihneď začalo. Cisárovná Mária Terézia sledovala tieto prípravy s veľkým záujmom; možno aj predpokladat, že ona sama vybrala Metastasiovu čínsku hru v spomienke na vyššie uvedené predstavenie. Metastasio, ktorý pre slávnosť v Schlossohofe dodal ešte dva ďalšie texty, text „Čiňaniek“ už pred niekoľkými rokmi prepracoval a pridal k nemu mužskú úlohu. Táto úloha — Silango, brat Lisiny a milý Siveny — je veľmi šikovne zostavená z textu prvej verzie; nové je iba odhalenie skrytého mladého muža s nasledujúcim pokusom rozhorčených dám pohnúť votrelca k ústupu a Silangova účasť na Sivenej pastorálnej scéne. Prípravy v samotnom Schlossohofe sa začali v apríli toho istého roku, keď sa tam presťahoval princ so svojou družinou. Princovo súkromný orchester viedol cisársky dvorný skladateľ Giuseppe Bonno.

Uprostred mája prišiel z Viedne aj Gluck s hotovou partitúrou „Čiňaniek“ a energicky sa zúčastnil na prípravách slávnosti. 23. septembra zavítal do Schlossohofu cisársky pár so štyrmi z jeho detí a malým sprievodom. Nasledujúceho dňa, teda 24. septembra 1754, sa uskutočnilo v Schlossohofe predstavenie Gluckových „Čiňaniek“. Dittersdorf, ktorý veľmi živo zachytil priebeh slávnostných dní (23.—26. septembra), vyličil vo svojej správe toto predstavenie:



Gluck — olejomaľba J. S. Duflessisa (1776)

„Ešte mám v pamäti aj mimoriadne krásne predstavenie malej komickéj opery „Le Cinesi“, ktoré vytvoril Metastasio zo svojej hry „Il ballo cinese“ (Čínsky balet) a ktoré zhudobnil Gluck. Dekorácia od Quaglia bola úplne podľa čínskeho vkusu a priesvitná. Natierači, sochári a pozlacači ju bohato vybavili všetkým, čo bolo v moci ich umenia. Avšak to, čo dekorácii dodalo najväčší lesk, boli sklenené hranoly, vybrúsené v českých sklárňach, presne prispôbené jeden k druhému a zasadené na prázdné miesta, ktoré by boli inak pestro natreté olejovými farbami. Je neopísateľné, aký nádherný, priam ohromujúci pohľad poskytlí oku tieto hranoly, osvetlené nespočetnými svetlami, ktoré by vyvolali veľký účinok už pri obyčajnom osvetlení alebo pri slnečnom svetle. Predstavme si odlesk azúrovo nalakovaných plôch, trbltanie pozláteného listia a koene dýchové farby, ktorými rozmanite hrajú stovky hranolov ako čerstvo vybrúsené brilianty, a aj najsilnejšia predstavivosť bude oproti tomuto čaru slabá. A k tomu tá božská hudba Glucka! Nebol to iba pôvabný prednes skvelej symfónie, sprevádzanej malými zvončekmi, trianglami, malými ručnými tympanmi a roľníkmi, atď., raz jednotlivito, raz všetkými dovedna (v partitúre nie sú uvedené, ale nemali by chýbať; môže ich tam zaradiť dirigent), čo hneď na začiatku, skôr než

vytiahli oponu, vyvolalo nadšenie obecnstva; celá hudba bola skrz-naskrz čarovná. Po skončení predstavenia pristúpil cisár s princem k orchestru a požiadal, aby znova vytiahli oponu. Stalo sa. Panovník sa dal zaviesť na javisko, kde mu Quaglio všetko vysvetlil; tiež si vyžiadal jeden kus z hranolov, v dôsledku čoho mu ich Quaglio priniesol plný klobúk, — a dal si z nich tri alebo štyri do vrecka. Taktiež požiadal princa, aby sem smel z Viedne poslať niekoho, kto by dekoráciu obkreslil. Namiesto toho však dostal tento príkaz Quaglio, ktorý s tým bol hotový už nasledujúci večer, za čo obdržal krásne hodinky so zlatou retiazkou... Pani Teslová dostala od cisárovniny dva náramky s portrétmi cisára a cisárovnej, zasadenými do briliantov, ktoré mali hodnotu dvetisíc zlatých... Slečny Heinischová a Starzerová dostali drobnosti, z ktorých každá mala cenu stopäťdesiat dukátov, a Gluck aj Bonno obdržali každý zlatú kazetu, v ktorej ležalo sto dukátov...“

V rovnako veľmi názornej správe z „Viedenského denníka“ po vyličení predstavenia stojí: „Po tejto čínskej opere sa najvyššie panstvo odobrlo na ples do sály, vyzdobenej s najväčšou nádhrou a mimoriadne skvele osvetlenej.“

Pod dojemom predstavenia v Schlossohofe nariadil cisár opakovanie „Čiňaniek“ vo viedenskom dvornom divadle pri zámku. O viedenskej inscenácii poznamenáva Dittersdorf:

„V nasledujúcej zime (teda 1754/55) dal cisár túto hru uviesť v dvornom divadle pri zámku a dekorácia vyvolala u viedenského obecnstva všeobecnú senzáciu. Ja som často videl toto dielo hrať vo Viedni, no po pravde musím povedať, že viedenská dekorácia bez ohľadu na to, že bola zhotovená v rovnakých farbách, podľa rovnakého nákrepu a s rovnakými hranolmi, predsa ani zdaleka nebola tým, čím bola predtým v Schlossohofe. V čom to spočívalo, to neviem. Okrem toho boli účinkujúci — nie ako speváci, lebo tu spievala veľká Gerbeckliová a iní rovnako zaslúžili umelci, — ale v hereckom prejave oproti našim oveľa slabší.“

Gluckova partitúra „Čiňaniek“ ukazuje, že text, ktorý ho postavil pred lákavú úlohu konfrontovať navzájom tragický, pastorálny a komický štýl, ho veľmi upútal a inšpiroval. Zdá sa, že vyzdvihnúť tragickú a komickú scénu. Scéna zájave Andromachy sa stupňuje od secco-recitativu k citovo mnohotvárnemu, orchestrom sprevádzanému recitativu a vyúsťi napokon do unisonového výbuchu vysoko patetickej árie v h mol; túto gradáciu Gluck pri jej vyvrcholení náhle preruší bez toho, že by ju oslabil uplatnením „da capo“. V Tandžinej jibárskej scéne je preteb seccorecitativu prerušovaný kupletovými usuvkami (v 3/4-takte), a taktó je náčrtnutý skvostný obraz afektovaného mladého muža pri rannej toalete. Táto ária patrí k „prvým zjavným dôkazom Gluckovho komického charakterizačného umenia ešte predtým, než sa týmto odvetvím dôkladne zaoberal vo svojich príspevkoch k francúzskej opere comique“ (R. Gerber: Ch. W. Gluck, Potsdam 2/1950).

Z predhovoru ku klavírnemu výťahu opery preložila: LJUBA MAKOVICKÁ