

HUDOBNÝ ŽIVOT 87

Ročník XIX.

2.— Kčs

23. XII. 1987

24

K dvestoročnici úmrtia Christopha Willibalda Glucka

Reformátor opery

Pätnásty november t. r., na ktorý pripadlo 200. výročie úmrtia Christopha Willibalda Glucka, prešiel našim hudobným i hudobnodivadelným životom bez hlbších stôp. Slovenská filharmónia pripravila síce v príhodný termín koncertné predvedenie Orfea a Eurydiky, súbor Komornej opery SF našťudoval skladateľovu predreformnú operu Čiňanky. — A to je zhruba asi tak všetko. Gluckova dvestoročnica prešla hudobným vysielaním rozhlasu a televízie bez väčšieho a dôstojnejšieho povšimnutia, rovnako v kultúrnych rubrikách tlačí sme jeho meno mohli čítať iba sporadicky. Ani na gramofónovom trhu u nás sa neobjavil príťažlivý a pozoruhodný gluckovský titul. Nie sme zástancami veľkých a okázalých osláv, no na druhej strane treba vziať do úvahy, že jestvujú typy autorov, ku ktorým sa, žiaľ, vraciame iba v rokoch ich okrúhlych, veľmi okrúhlych jubileí. Pri iných príležitostiach ich hudba nezní. A Gluck bezpochyby k takýmto autorom patrí. Preto je škoda, že sa ani teraz obecnosť nemôže hlbšie a intenzívnejšie zoznamovať s jeho tvorbou. Navyše vidíme dlhy aj v muzikologickej oblasti: nielenže v súčasnosti nevyšla žiadna novšia gluckovská monografia, ale jediná kniha o Gluckovi, ktorá bola publikovaná v našich jazykoch, je monografická štúdia z pera Otakara Hostinského vydaná roku 1884.

Christoph Willibald Gluck však nepochybne patrí k veľkým zjavom v dejinách hudby. Alfred Einstein v knihe Grösse in der Musik kladie Glucka spolu s Bachom, Händlom, Haydnom a Mozartom do galérie najväčších skladateľských osobností 18. storočia. Zároveň si však kladie otázku o Gluckovom nadaní, o jeho hudobnej invencii a vyslovuje pochybnosť o ich prvotriednych kvalitách. Gluckovu veľkosť vidí potom v jeho silnej umeleckej osobnosti, v nekompromisnosti, v jeho odvage povedať rozhodujúce, konečné slovo v umení. Skutočne, Gluck bol typom vzdelaného, inteligentného hudobníka-mysliteľa, aj keď, pravda, je dnes už ťažké viesť presnú a definitívnu deliacu čiaru medzi estetickými názormi Glucka a jeho libretistu Ranieriho da Calzabigho. Dôležitejšie však v tomto prípade je uskutočnenie umeleckých a estetických ideálov v konkrétnom a jedinečnom umeleckom diele. A tu musíme povedať — spolu s Vladimírom Helfertom — ani Gluck ani Calzabigi, ale Gluck a Calzabigi.

Receptia Gluckovho diela je však u nás mizivá. Nie je to zrejme iba vec inscenačnej tradície. Gluck je totiž takmer výhradne hudobnodramatickým skladateľom, jeho komorná či symfonická tvorba zaberá iba malé percento z celkového počtu diel. Keď porovnáme napr. receptiu Gluckovej z Händlovej tvorby, zistíme, že to, čo znie dnes predovšetkým z Händlovej tvorby, je jeho hudba inštrumentálna, prípadne oratórna, teda taká, ktorej sa

Gluck ako skladateľ venoval celkom okrajovo a minimálne. Händlove opery poznáme z javiskového predvedenia práve tak málo ako opery Gluckove, ba ešte menej. Gluck — ako sa ukazuje — nie je zvlášť príťažlivý ani pre súbory, pestujúce starú hudbu na súvekých nástrojoch. Gluckove opery svojím návratom k antike a k antickému drámu pripravujú dnešnému tímu inscenátorov nejednu koncepčný problém. Naša doba predsa len posúva základné myšlienkové vyznenie antických drám do iného nasvetlenia, do inej polohy než doba Gluckova. Preto nie je bez problému zvoliť taký inscenačný prístup ku Gluckovým operám — pravda, predovšetkým reformným —, ktorý by vynikal historickou a štýlovou vernosťou a zároveň by prinášal pohľad na antiku a Glucka zo zorného uhla našej súčasnosti. Christoph Willibald Gluck totiž, azda tretí v dejinách hudby po Florentskej camerate a po Monteverdim, sa k antike vracia programovo, uvedomelo. Zatiaľ čo v predgluckovskej, predreformnej opere je antika iba koloritom či rámcem, do ktorého je zasadený „krásny spev“, u Glucka je antické dedičstvo, antické prostredie dôležitým a funkčným spoločníkom celkového vyznenia diela. A to všetko sú zrejme hlavné príčiny onoho javu, že sa Gluckovo dielo inscenuje u nás pomerne málo.

Gluck chcel predovšetkým komponovať dobrú operu — samozrejme, dramaticky dobrú operu. Jeho tvrdenie — „Keď píšem operu, zabudnem, že som hudobníkom“ — treba chápať so značnou mierou nadsádzky. Gluck znova zdôraznil význam „prírodných foriem reči“ pre hudbu (význam rýchlosti reči, jej sily, pázu, melodického spádu); okrem toho si bol vedomý výrazovej a dynamickej funkcie hereckého prejavu a jasne s ňou rátať. Hovorí sa, že keď komponoval, mal po izbe rozostavané stoličky, ktoré mu predstavovali jednotlivé dramatické osoby. Gluckovu cestu operného skladateľa by sme mohli nazvať cestou postupného nachádzania hudobnodramatickej jednoty. Krok za krokom, avšak nie bez rôznych peripetií a návratov, sledoval tento umelecký a estetický ideál. Jeho snaženie v hudobnodramatickej oblasti je nielen svedectvom postupného cibrenia umeleckých a estetických náhľadov, ale zároveň je dokladom rastu tvorivej mohutnosti a potencie. V hudobnodramatickej jednote spočíva aj pravdivosť umeleckého diela. A tá — spolu s jednoduchosťou a prirodzenosťou — sa stáva jednou zo základných estetických kategórií, z ktorých Gluck odvíja svoje tvorivé počiny. Veril v pokrok v umení, ktorý ponímal ako boj nového so zastaralým a neživým. „V umení treba mať na zreteli iba pokrok“, píše. Jeho tvorivá poetika spolu s písomne formulovanými hudobnoestetickými názormi ho predstavujú ako skutočného novátora,



Orfeus, spievajúci známu áriu Che farò senza Euridice. — Medirytina v librete k predstaveniu Gluckovej opery Orfeus a Eurydika v Parme 1769 približuje súveký spôsob hereckého stvárňovania postavy typizovanými gestami.

avšak zakotveného pomerne pevne v racionalisticky orientovanej estetike 18. storočia.

Gluck vo svojej dobe doslova dobyl dve hlavné hudobné centrá vtedajšej Európy — Viedeň a Paríž. Svoju opernú reformu začal roku 1762 vo Viedni, keď uviedol Orfea a Eurydiku. Pre Viedeň skomponoval ďalej opery Alcesta a Paris a Helena. V Paríži potom premiérovo uviedol Ifigéniu v Tauride, Armidu a Ifigéniu v Aulide, pre Paríž tiež napísal druhú verziu Orfea a Eurydiky. Týchto šiest reformných oper predstavuje vlastne iba zlomok (pravda, z hľadiska kvantitatívneho) z jeho celkovej opernej produkcie (napísal 107 oper, zachovalo sa okolo 40). Staršia muzikológia videla — na základe týchto údajov, ale aj vychádzajúc z tektonického rozboru jeho operných diel — v Gluckovi reformátora opery talianskeho a francúzskeho typu. Sám Gluck sa vyjadril, bezpochyby infiltrujúci tým vplyv osvietenárskeho myslenia 18. storočia — podobne ako po ňom Joseph Haydn —, že chce komponovať predovšetkým takú hudbu: „ktorá je po vôle všetkým ľuďom... a ktorá zruší smiešne rozdiely medzi hudbou rôznych národov“. Aj keď Gluckovi skutočne šlo o reformu talianskeho a francúzskeho operného typu, v jeho reformnom úsilí treba vidieť aj mnohé momenty univerzálneho charakteru. A práve tie predstavovali najintenzívnejšie inšpiračné podnety pre ďalší vývin operného žánru. Netreba na tomto mieste dokazovať význam Glucka pre vytvorenie typu nemeckej národnej opery. Inšpiratívnosť jeho odkazu siaha hlboko do 19. storočia, keď Gluckove diela intenzívne študoval takmer každý dramatic-

ký skladateľ. Roku 1845 píše napr. Václav Jan Tomášek: „Ponies je Gluck v hudbe najväčším majstrom deklamácie i najväčším dramatikom; na tom nič nemení, že nie je tak pozoruhodný harmóniou alebo kontrastom. Ale vystihnúť pravdu a hĺbku výrazu iba melódiou a docieľiť tak najväčšiu pôsobivosť — to nedokázal ešte nikto pred ním ani po ňom.“ Štúdiom Gluckovho diela poučilo — isteže, vo všeobecnej rovine — aj Bedřicha Smetanu, ktorý mu venoval tiež maximálnu pozornosť pri hudobnom našťudovaní jeho oper. Gluck však môže priniesť tvorivý podnet aj skladateľovi súčasnosti: nie síce v jednotlivostiach, ale principiálnym prístupom k opere ako riešeniu určitého hudobno-dramatického a koncepčného problému.

Gluckov význam pre rozvoj hudobnodramatického žánru by sa asi ťažko podarilo vtesnať do nejakej univerzálnej formulky. Jeho umenie sa jedinečným uchopením antických námětov obracia k životu. „Najvyšším námetom umenia je pre mýslacích ľudí človek...“ hovorí Gluckov súčasník, znalec antického umenia Johann Joachim Winckelmann. A skutočne, nové poňatie hudobnodramatickej postavy patrí k tomu najcennejšiemu, čo nám Gluck zanechal. Nie preto, že čerpá z odkazu antiky, ale preto, že tieto postavy vytvára znovu, z vlastného tvorivého presvedčenia.

Christophovi Willibaldovi Gluckovi budú aj naďalej vďačené samostatné — a povedzme, že i rozsiahle — state v dejinách hudby. Budeme sa však s jeho menom aj naďalej stretávať iba v týchto súvislostiach?

MILOSLAV BLAHYNKA

Na rozhraní rokov

Rozhranie rokov — to nie sú križovatky ani milníky, ktoré zásadne ovplyvňujú ďalšie smerovanie spoločnosti a jej duchovnej nadstavby. Takými sa stávajú celkom výnimočne, ak sa udeje udalosť, ktorá by ich do tejto vyššej roviny dôležitosti povýšila. Preto ak aj uvažujeme o určitej retrospektíve a v súvislosti s ňou i perspektíve, podnetom na to bolo skôr mechanické delidlo, akým je koniec starého a začiatok nového roka.

Čo teda priniesol čas uplynulých dvanástich mesiacov? V každom prípade sa rok 1987 v hudobných dejinách bude zaraďovať k rokom významnejším, hoci len pre dve udalosti: počas neho mali svoje snemovanie umelecké zväzy — tak na pôde národnej ako i federálnej — a ustanovujúcou konferenciou oficiálne začala svoju činnosť dlho očakávaná Slovenská hudobná spoločnosť. Ideové a koncepčné závery Zväzu slovenských skladateľov a koncertných umelcov na funkčné obdobie 1987—1992 (zverejnené v internom spravodajcovi ZSSKU a SHF Informácie č. 2/87) rámcovo konkretizujú úlohy zväzu čo do vnútrozväzovej problematiky (skladateľská tvorba, koncertné umenie, muzikológia a kritika, rozvoj aktivít krajských pobočiek, spolupráca s SHS, skvalitňovanie organizačnej práce), pričom sa do práce zväzu organicky začleňuje aj ďalšia činnosť ako kontakty s hudobnými a inými kultúrnymi inštitúciami či česko-slovenská a internacionálna spolupráca; do rámca vytýčených hlavných kultúrpolitických akcentov treba zahrnúť nielen „niekoľko významných dejinných politických a umeleckých výročí, resp. udalostí, okolo ktorých by sa práca mala intenzifikovať a nimi sa inšpirovať“, ale aj zohľadnenie aktuálnych potrieb súčasnej hudobnej kultúry.

Neoprezradíme zrejme žiadne tajomstvo, ak povieme, že počnúc prvým budúročným januárovým číslom Hudobného života novým ideovým vydavateľom časopisu sa stane ZSSKU a že časopis začne vychádzať v rozšírenom rozsahu.

Slovenská hudobná spoločnosť ustúpila do nášho života mohutným zvukom. A aj keď je ešte príčas hodnotiť čokoľvek a vyjadriť sa k čomukoľvek, vyslovili by sme do budúcnosti želanie, aby sa činnosť tejto hudobnokultúrnej ustanovizne roztočila na plné obrátky, aby len „nezhŕňovala“ doterajšie už zabehnuté aktivity, ale aby sa sama stala ozajstnou podnecovateľkou hudobných počínov v čo najširšom spektre, tak, ako je to zakotvené v jej štatúte.

Na záver nechajme prehovoriť Alexandra Matušku, tohto nedostihnuteľného i keď často britko pichľavého nestora slovenskej literárnej kritiky: „...kultúra, tá skutočná, tá pravá... ktorú získavame osobným úsilím, je výsledkom zápasu, ktorý vedieme sami v sebe a sami so sebou, so svojou lenivosťou, nedbalstvom, pohodliem. Kultúra nie je iba zábava, kultúra je aj povinnosť a námaha.“

Pour féliciter '88

JANA LENGOVÁ

Staccato

● Z ČINNOSTI SHF. Cyklus besied, prednášok a prehrávok v Klubu skladateľov Slovenského hudobného fondu otvoril v tejto sezóne harfista SF Miloslav Vildner (21. 10.). V júli t. r. sa zúčastnil 3. svetového kongresu harfistov vo Viedni, odkiaľ si priniesol videozáznamy z koncertných vystúpení, ale i množstvo zážitkov a poznatkov, o ktoré sa podelil s poslucháčmi. — Skladateľ Tadeáš Salva, päťdesiatnik, bol hosťom v Klube 28. 10. Muzikologička Lýdia Dohnalová priblížila prítomným výber z jeho tvorby — Koncert pre klarinet, recitátora, 4 ľudské hlasy a bicie, Sláčikové kvarteto op. 3b, Baladu pre flautu, Áriu pre bas, klavír a sláčiky, Slovenské concerto grosso, ako aj jednu z posledných kompozícií s názvom Autoportrét. — Do vývoja slovenského džezu významným spôsobom zasiahol klavirista a skladateľ Ladislav Gerhardt, ktorý v tomto roku takisto oslávil okrúhle životné jubileum. Prehrávku spojenú s besedou (4. 11.) viedol Igor Wasserberger. — „Umenie a niektoré otázky kultúry“ — to bola téma prednášky gruzínskeho hosťa Tamasa Kandareliho, docenta Fakulty filozofie a psychológie Tbiliskej štátnej univerzity (18. 11.). Dala podnet na diskusiu o vzťahu človeka k estetike, o problémoch súvisiacich s rozvojom civilizácie, o rozporoch medzi tvorcami a recipientami umenia. — Ondrej Demko, redaktor Čs. rozhlasu a jeden z organizátorov Prix de musique folklorique de Radio Bratislava spolu s moderátorom Stanislavom Bachledom informovali o priebehu tohtoročnej súťaže a zároveň pripravili prierez jej najúspešnejšími skladbami (25. 11.). —KL—

● NÁRODNÉ DIVADLO PRAHA V SEZÓNE 1987-88. Operný súbor Národného divadla Praha (ND i Smetanovo divadlo) pripravil na sezónu 1987-88 naštudované týchto nových repertoárových diel: Pikovú dámu P. I. Čajkovského, ako jedno celovečerné predstavenie predvedené dve jednoaktovky Ariadna B. Martinu a Oedipus Rex I. Stravinského (premiéry uvedení diel sa už uskutočnili), ďalej Rigoletta G. Verdiho, Figarovu svadbu W. A. Mozarta, operu buffu pre deti Brouk Pytlík E. Zámečníka a Výlety pána Broučka L. Janáčka. Dramaturgia baletného súboru pražského ND naplánovala dve premiéry: Petruška a Vtáka Ohniváka I. Stravinského a La Sylphide J. Schneitshoffera. — Za nového šéfa opery ND Praha menovali v tejto sezóne počnúc 1. augustom zasl. um. Václava Riedlbaucha, skladateľa strednej generácie, ktorý predtým zastával funkciu prodekanu na HF AMU. Doterajší šéf opery zasl. um. František Vajnar zostáva v úvazku ND ako dirigent.

● ZASLÚŽILEJ UMEĽKYNI MAGDALÉNE HAJÓSSYOVEJ, sólistke Nemeckej štátnej opery v Berlíne a nositeľke titulu Komorná speváčka, udelili v NDR Cenu kritiky '87. Cenu dostala za vynikajúci spevák a herecký výkon, aký predviedla v hlavných úlohách opier Euryantha C. M. von Webera a Ifigénia v Aulide Ch. W. Glucka.

● MÁLKA — ÚSPEŠNÁ OPERA JOZEFA GAHÉRA. Ako informuje Programový spravodajca ČST v SSR 4/1987, v Súťaži kvality televíznej tvorby za obdobie I. polroka 1987 za najlepšiu reláciu Hlavné redakcie hudobných programov vyhodnotili pôvodnú slovenskú televíznu operu Jozefa Gahéru Málka, a to v rámci hodnotenia jednotlivých hlavných redakcií. V kategórii Najlepšie relácie v rámci ČST v SSR je Gahérová Málka opäť medzi tromi ocenenými reláciami dramatickej tvorby; potešiteľná je skutočnosť, že aj ďalší titul v tejto oblasti patrí relácii s hudobnou tematikou, ide o deväťdielný seriál Verdi Hlavné redakcie programov zo zahraničia, ktorý vysoko hodnotili za pôsobivý a presvedčivý slovenský dabing. — Čo sa týka Gahérovej Málky, poznamenajme ešte, že práve pred rokom mala svoju úspešnú zahraničnú premiéru, keď ju 14. decembra 1986 v rámci svojich videoprogramov uviedla Spoločnosť pre hudobné divadlo (Gesellschaft für Musiktheater) vo Viedni, a to s úvodným slovom vtedajšieho šéfredaktora HRHP Jaroslava Meiera.

HUDBA BULHARSKÉHO UMEĽCA



Snímka: M. Herényi

PARAŠKEV CHADŽIEV si titul národného umelca vydobyl hodnotou svojho kompozičného, pedagogického i organizátorského vkladu do bulharskej hu-

dobnej kultúry. Dielo, ktoré vytvoril za desaťročia aktívnej umeleckej práce, vzbudzuje rešpekt svojim rozmerom, odráža mnohostrannosť autorových záujmov a teší sa trvácemu záujmu. Chadžiev, žiak Josefa Suka, Panča Vladigerova, Josepha Marxa i Heinza Tlessena, zasiahol tvorivo do väčšiny žánrových oblastí súčasnej hudby (okrem symfónie). Do polovice päťdesiatych rokov stála v strede jeho záujmu zborová, komorná a inštrumentálna hudba, odvtedy je orientovaný takmer výlučne na hudobné javisko. Doteraz vytvoril dvadsaťdeväť hudobnodramatických diel — opery, operety, muzikál i balet, z ktorých mnohé znamenali na bulharských profesionálnych i amatérskych scénach úspešnú sériu repríz. Niektoré z Chadžievových scénických kompozícií uviedli divadlá v Sovietskom zväze, v Nemeckej demokratickej republike, v Belgicku i u nás v Československu. K životnému ju-

bileu národného umelca Paraškeva Chadžieva (nar. 14. 4. 1912 v Sofii) pripravilo Bulharské kultúrne stredisko, Zväz slovenských skladateľov a koncertných umelcov a Kruh priateľov bulharskej hudby autorský koncert. Na podujatí, ktoré sa uskutočnilo 13. 10. t. r. v Mozartovej sieni v Bratislave, sa zúčastnil predseda ZSSKU zaslúžilý umelec Ladislav Buras a vedúci tajomník ZSSKU dr. Alojz Luknár, prítomného skladateľa predstavila a pozdravila Zuzana Marczellová. V podaní bulharských umelcov Ginky Glčkovovej (husle) a Sašky Šopovovej (klavír) odzneli dve Chadžievove sonáty pre husle a klavír (č. 1 z roku 1940 a č. 4 z roku 1979). Klavírnym partnerom sopránistky Ludmily Chadžievovej, sólistky Sofijskej opery, ktorá na vynikajúcej úrovni tlmočila piesne a operné árie z dielne svojho manžela, bol národný umelec Paraškev Chadžiev.

ZUZANA MARCELLOVÁ

DRUŽBA V PRAXI

Družobné styky Vysokej školy múzických umení v Bratislave s Konzervatóriom v Kyjeve, blížiac sa k svojmu okrúhlemu dvadsiatemu výročiu, majú svoju konštantnú podobu. Každoročne obohacujú vedomostný obzor študentov a rozširujú ich poznatky o živote priateľskej krajiny. Špecifickú podobu má družba dvoch vysokých škôl umeleckého zamerania v organizovaní koncertov študentov, kde prichádza k priamemu overovaniu ich interpretačných kvalít. Vybraní študenti sa oboznamujú so životom svojich rovesníkov na družobnej škole, nadväzujú sa kontakty, prichádza k možnosti priamej konfrontácie, čo má veľký význam pri budovaní istoty vo vlastné sily a kvality. Mladé talenty s príjemným prekvapením zisťujú, aké výsledky prináša v trvalé štúdium a systematická práca na neustálom vylepšovaní vlastného výkonu. Po tejto stránke prichádza po výmenom zájazde každý študent domov s novými zážitkami. Vlastný výkon postavený pred zahraničné zrkadlo či váhu ukazuje každému, pokiaľ sa dostal na cestu za všeobecne platnými umeleckými kvalitami, lebo nie jednorazová súťaž pred prísnu porotou, ale čím častejší styk s obecnosťou, koncertným publikom je najlepšou formou uchádzania sa o jeho priazeň a uznanie.

Osem vybraných študentov z Bratislavy vycestovalo začiatkom októbra t. r. — a dvaja pedagógovia — do družobného mesta na Dnepr. Každý deň bol plný nových zážitkov. Na desiaty deň sa naplnili do únosnej miery. Starostlivo pripravené stretnutia majú viacdimenzionálnu polohu. Dva koncerty študentov dopĺňajú návštevy kultúrnych pamiatok, inštitúcií a ustanovizní, prehľad-

ky pamätihodností mesta, koncertných a operných predstavení, výstav, ale aj mládežníckych diskoték a iných podujatí. Naši študenti sa vrátili s bohatým výberom gramofónnych kufľí a notového materiálu. Najviac ich však hrejú úspechy z koncertov. Daniel Buranovský zaujal citovým vkladom a temperamentom v Domanského klavírných Dityramboch, akordeonista Boris Lenko upútal brilantnou technikou, speváci Ingrid Michalíková a Igor Lacko prišli s dramatickým vkladom, huslista Peter Mervart „exportoval“ vrátnu českú spevnosť a dvořákovskú tanečnosť a Sláčikové trio predstavilo premiérovú disciplinovanú súhre Šidlikove Inverzie (V. Berenik, I. Nábělek a I. Vlachynská).

Naši priatelia z Kyjeva pod vedením prof. Olega Levického a prof. Tatiany Nekrasovej priniesli do Bratislavy výber skladieb zo svetového a domáceho repertoáru. Na koncerte v Moyzesovej sieni dňa 18. 11. sa predstavili dvaja sláčikári, jeden bajanista, trúbkar, dvaja klaviristi a dvaja speváci. V Aruťanovom koncerte sme obdivovali kultivovaný tón a muzikalitu mladého trúbkára Dmitrija Levitasa. Viktor Meľnik predstavil výsledky svetoznámej ruskej školy bajanistov. Zo sláčikárov dominoval violista ako huslista. V repertoári Konstantina Curikova je Koncertná skladba pre violu od G. Enescu. Muzikantsky aj technicky dobre pripravený Igor Tkačuk nedostal adekvátny tón zo svojich huslí. Klaviristi Tatiana Kozlova a Jurij Rucin-skij sa zahlbili do skladieb Rachmaninova a Skriabina. Basista Bogdan Taras sa predstavil romancou Fiesca z rovnomennej opery G. Verdiho a mezzosopránistka Marina

Semjonova predstavila svoju podobu „zamílovanosti“ do krásnej hudby A. Dvořáka. Druhý koncert absolvovali naši hostia v Malackách. Niektoré výkony tu prevýšili bratislavské.

Voľné chvíle využili na návštevu koncertných podujatí, opery, výstav a pamätihodností mesta. Pri rozličnom posezení sme sa dozvedeli, že trvalé umelecké zážitky si odnášajú naši hostia z koncertu Slovenského komorného orchestra. Na stretnutí s doc. A. Šestákovou sa živo zaujímali o spôsob práce národného umelca B. Warchala s členmi SKO. Zasvätené informácie dostali z pravej ruky. Poznatky o živote v našej vlasti si obohatili dvoj-dňovou exkurziou v Prahe.

ALEXANDER MŮŽI

V Medzinárodnej deň hudby — 1. októbra — sa na bratislavskom konzervatóriu uskutočnilo stretnutie študentov so švédskym huslistom Christianom Berqvistom, tohtoročným laureátom Medzinárodnej tri-búny mladých interpretov UNESCO v rámci BHS. Mladý umelec za klavírneho sprievodu Eleny Michalíckovej predniesol Aretúsku fontánu z Mýtov op. 30 K. Szymanowského, Dve romancy op. 28 W. Stenhammara, Dityramb I. Stravinského, Syncopation F. Kreislera a po neutíchajúcom potlesku ako prídavok Allegretto grazioso zo Sonáty A dur op. 100 J. Brahmsa. Besedu s interpretom viedol náš nádejný mladý huslista Tibor Kováč. Okrem životopisných údajov Ch. Berqvist spomenul, že na koncerte BHS hral na husliach značku Guarneri z roku 1735, ktoré má požičané od amerického profesora. On vlastný nový taliansky nástroj, ktorý je síce dobrý, ale zvuku „guarneriek“ sa nevyrovná. V interpretácii sú mu vzormi David Oistrach a Gidon Kremer. V repertoári má Bacha, Beethovena, Berga, Brahmsa, Brucknera, ale aj nášho Dvořáka a čoskoro bude hrať Dvořákovu Romancu so švédskym rozhlasovým orchestrom. V Československu je po prvýkrát a veľmi sa mu tu páči.

Stretnutia s poprednými svetovými umelcami v rámci BHS majú na konzervatóriu už svoju tradíciu. Prispievajú k rozširovaniu poznatkov mladej generácie i k cibreniu názorových, vkusových a hodnotových postojev. Na snímke D. Jakubcovej zľava T. Kováč a Ch. Berqvist.

—dj—

Súčasná kubánska tvorba

Pri príležitosti Dní kubánskej kultúry v ČSSR, ktoré prebiehali koncom októbra, sa dňa 21. X. 1987 uskutočnil koncert zo súčasnej kubánskej tvorby usporiadaný Zväzom československých skladateľov a koncertných umelcov a Zväzom slovenských skladateľov a koncertných umelcov. V podaní českých umelcov zazneli diela dnes už nestorov kubánskej hudby 20. storočia José Ardévola (nar. 1911) Martiana Sencillas pre klavír — v interpretácii Jany Nácovskej — a Harolda Gramatgesa (nar. 1918) Fantázia pre gitaru v podaní Mareka Velemínskeho, ďalej Sonáta pre husle a violončelo od Carlosa Fariñasa (nar. 1934) — interpreti Jan Krejčí a Petr Hejny — a Variácie pre dychové kvinteto od Roberta Sanchéza Ferrera (nar. 1927) — interpretovalo Dychové kvinteto Národného divadla v Prahe. Výber diel, ktorý prirodzene môže byť vždy len „ochutnávkou“ z celej domácej hudobnej produkcie, poukázal na to, že kubánski skladatelia nachádzajú inšpiráciu vo viacerých smeroch hudby nášho storočia, azda najmä v neoklasicizme, dodekafónii a serializme. Ziaľ, programový bulletin sa obmedzil len na lakonické informácie (meno skladateľa, skladbu a interpreta) a nepomohol poslucháčovi zaradiť prezentovanú tvorbu do širšieho kontextu.

Ak dni kultúry iných krajín u nás majú byť obojstrannou príležitosťou jednak predstaviť pozoruhodné stránky kultúrneho života príslušnej krajiny a na druhej strane rozšíriť vlastný obzor, koncert kubánskej hudby zostal návštevníkom (ktorí mimochodom čo do počtu nepredstihli účinkujúcich — žeby vinou propagácie?) v oboch smeroch čosi dlhý.

ANNA ŽILKOVÁ



Stretnutia s poprednými svetovými umelcami v rámci BHS majú na konzervatóriu už svoju tradíciu. Prispievajú k rozširovaniu poznatkov mladej generácie i k cibreniu názorových, vkusových a hodnotových postojev. Na snímke D. Jakubcovej zľava T. Kováč a Ch. Berqvist.

Progresívnosť v smerovaní ZUČ

ObKaSS Bratislava V. v rámci pravidelných kultúrnych podujatí uviedol dňa 27. novembra t. r. v Dome kultúry N. Krupskej v Petržalke-Ovsišti premiéru novonastudovaného programu s názvom Špirála v podaní súboru moderného tanca Alfa, pôsobiaceho pri Dome ROH. Tento 25-členný amatérsky súbor záujmovej umeleckej činnosti, združujúci mládež vo veku od 12—25 rokov, prekvapil svojou umeleckou vyspelosťou. Zásluhu na jeho intenzívnom kvalitatívnom raste a dosiahnutí súčasnej — s profesionalitou korešpondujúcej — umeleckej úrovne má predovšetkým jeho mladá,



Tanečná kreácia s názvom V rákosí v podaní súboru Alfa.

ambiciózna umelecká vedúca, choreografka a režisérka Elena Záhoráková. Súbor vedie od začiatku jeho vzniku, od r. 1971. V rozhovore o svojej náročnej práci a prísnych kritériách E. Záhoráková povedala: „Pri výbere repertoáru snažím sa vychádzať predovšetkým zo záujmu mladých ľudí. Utvrdzujem ich špecifický tanečný rukopis, pričom uprednostňujem v žánri moderného tanca náturel a tradíciu nášho národa.“

Tentokrát súbor Alfa nadviazal kontakt s vynikajúcim ansámblom mladých hudobníkov — Moyzesovým kvartetom (v zložení Stanislav Mucha, František Török, Alexander Lakatoš, Ján Slávik). Program Špirála zahŕňoval dve choreografické kompozície E. Zálesákovovej na hudbu C. Debussyho (časť Cakewalk z Detského kútika v úprave V. Godára) a A. Dvořáka (časť Lento zo Sláčikového kvarteta F dur). Dve hudobne kontrastujúce diela (veselosť, humorne ladená tanečnosť — nostalgia, smútok) našli adekvátnu tanečnú realizáciu; obdivuhodný bol najmä výrazový prejav tak tanečného dua (v prvej skladbe), ako i skupiny tanečníkov (v druhej skladbe). Zaujala tiež kompozícia Preludio na hudbu A. Piazzolu, v ktorej sólistka prenikavo vystihla zámer choreografky: tancom symbolizovať konvenciu a voľnosť. Nápaditá myšlienka podčiarkla i domyselná voľba kostýmu čiernej farby doplnená bordovou šatkou. Skupinové kompo-

zície, v ktorých mal príležitosť vystúpiť celý kolektív, vychádzali z umelecky hodnotnej hudby, spájajúcej v sebe prvky modernej výrazovosti s prienikom i do vzdialenejšej histórie; takými boli napríklad kompozícia Tažký deň? — štylizovaná beatlesovská sul-ta na spôsob koncerta grossa v úprave P. Breinera, Renesančné obrázky — renesančné piesne v interpretácii súboru Musica dul-cisona (výber P. Baxa), Slovenské ľudové piesne v podaní Linha Singers s dramaturgickou osou Dievčenský tanec — Sen — Finále. Zaujímavá bola aj kompozícia V rákosí na hudbu P. Kořínka i pohybovo a rytmicky náročný disco-tanec Nasty na hudbu J. Jacksona. To, že nemáme dostatočne pripravené publikum vnímať tanečný program prepojený i dielami čisto inštrumentálnej hudby, svedčila šumom a hlasným hovorom baviaca sa časť hľadiska pri interpretácii 2. časti Sláčikového kvarteta g mol C. Debussyho v umelecky vynikajúcom podaní Moyzesovho kvarteta. Moyzesovci ďalej uviedli 1. časť Sláčikového kvarteta B dur W. A. Mozarta, ktoré publikum viac zauja-lo.

Realizácia vytýčeného tvorivého programu Alfa znamená progresívny krok vpred, čo sa zaiste v budúcnosti spätne odrazí i v estetickom cítení mladého publika.

BOŽENA DLHÁNOVÁ

X. Na margo hudobnej kritiky

Priznám sa, že k napísaniu tohto článku ma vyprovokovala trochu vzrušená atmosféra nad materiálom, publikovaným v zborníku Slovenské socialistické umenie '85 (Ústav umeleckej kritiky a divadelnej dokumentácie, Bratislava 1987) od dr. Jaroslava Blahu. Je to kritický materiál, nazvaný „Slovenské operné divadlo“, ktorý bol síce dávnejšie publikovaný v tlači (Nové slovo), ale v súčasnosti vyšiel aj v spomínanom zborníku a opäť upítal na seba pozornosť. Zaoberali sa ním operní (ale nielen tí) kritici na pôde Zväzu slovenských skladateľov a koncertných umelcov a bude zrejme ešte ďalej rezonovať v komornejších zostavách odborníkov, pretože sa nedotýka iba opernej kritiky, ale celého nášho operného života, a to na plátne jednej sezóny (1985-86). Všeobecné uzávery tohto otvoreného článku jedného z našich popredných odborníkov na operné divadlo vyžarujú — ako vidieť — aj do sezón súčasných, do problémov stále aktuálnych. Ak si vyberám iba jednu tému z polyfónne uchopeného materiálu, je to preto, že k nej sa špeciálne diskutovalo na ZSSKU, hoci celá problematika by si vyžadovala oveľa širšiu platformu na rozdiskutovanie. Sama som počas dvadsiatich rokov okúsila sladkosť i horkosť operného kritika a momentálne si môžem dovoliť trochu z nadhľadu pozerať na situáciu, ktorá zďaleka nie je ružová. O čo ide? Jaroslav Blah (podrobné citovanie záveru jeho článku nájdeme v spomínanom zborníku na str. 162) — krátko povedané — kriticky hodnotí nedostačujúci prínos slovenskej opernej kritiky posledných rokov do riešenia mnohých problémov nášho operného divadla. Hovorí dokonca o absencii slovenskej opernej kritiky. Pretože mi nejde o polemiku s Jaroslavom Blahom, ale o vec ako takú, nebudem tu uvádzať jeho dôvody, iba naznačím súčasný stav.

Slovenská operná kritika je málopočetná. Je to fakt, ktorý najsilnejšie pociťujú denníky, odborné časopisy i masmédiá. A tak sa stáva, že k hodnoteniam sa dostávajú aj síce rozhradení, ale predsa profesionálne v danom odbore neškolení amatéri. Je to tak, žiaľ, aj na stránkach Hudobného života. Vyvoláva to emócie v súboroch, pravdaže najmä vtedy, ak ide o nastolenie kritických výhrad. Nemienim sa dotýkať kvality súdov tej-ktorej osobnosti, konštatujem iba fakt, že na Slovensku nie je dostatok kvalifikovaných operných recenzentov, ktorí by boli v stave kvantitatívne pokryť požiadavky tých, ktorí šíria povedomie o našej opernej kultúre (noviny, časopisy, rozhlas, televízia). Prečo je to tak? Možno nevymenujem všetky dôvody, ale iba tie, ktoré ja osobne pociťujem ako primárne:

— Malá pripravenosť odborníkov na túto náročnú hudobno-kritickú a divadelno-recenzenskú činnosť už na školách, kde chýbajú semináre, ktoré by budúcim adeptom opernej kritiky hlbšie objasnili problematiku, ktorá ich môže v profesionálnom živote naplno zaujať. Myslím, že najmä na VŠMU sú ideálne podmienky na to, aby sa tu formovali budúci kritici nášho operného divadla — pre možnosť nadväznosti učiva a pedagogických kádrov z divadelnej na hudobnú fakultu a príslušnú katedru. Ak poslucháč hudobnej vedy alebo hudobnej teórie nedostane isté nutné poznatky z danej tematiky (nielen z oblasti hudobného dejepisectva, foriem, estetiky, teórie, ale aj zo základov opernej réžie, scénografie, kostýmovej tvorby, vokálnej výučby), sotva bude po skončení štúdiá plniť na vysokej úrovni poslanie odborného vzdelaného operného kritika. Skôr sa musí dlhé roky sám prehryzať problematikou, získavať prehry, pády, ale i osobné malé víťazstvá, ktoré sú však zanedbateľné oproti zložitosti témy, ktorú má postihnúť. Operná kritika patrí — podľa môjho skromného názoru — k najzložitejším kritickým činnostiam v hudbe. Dotýka sa totiž nielen hudobnej stránky a jej špecifik, ale i problémov vokálnej techniky — čo je kapitola sama osebe — a teatrologických poznatkov. Operný kritik by sa mal vyrovnávať na ploche jedného článku s prínosmi i absenciou viacerých zložiek dvoj-trojhodnovej produkcie. Nielen preto, že v súbore sa čaká na mienu verejnosti (ktorú reprezentuje kritik), ale i pre neoddeliteľnosť vzájomne pospájaných zložiek kolektívneho diela, akým opera je. Pravda, v praxi sa kritici občasne orientujú buď na scénické či režijné prínosy — alebo opačne: na vokálne záležitosti. Málokedy si možno — z rôznych dôvodov (priestorové nie sú zanedbateľné) — prečítať komplexnú analýzu inscenácie. Zatiaľ hovorím o globálnom tvare kritiky, nedotýkam sa jej hodnoty. Jaroslav Blah však stavia vo svojej kapitole najmä nároky na stav formulácie — kritické prínosy operných recenzentov. Škoda, že z počtu kritikov rokmi „vypadli“ osobnosti i jeho náročnosť, ale aj iní autori, ktorí prešli do rôznych funkcií, čo viac-menej súvisia s operou, no tým im bránila vyslovovať sa na verejnosti napríklad k vlastnému súboru. Zmenšil sa

počet kritikov, znížil sa vekový priemer tých, ktorí nastúpili za nich — s absenciou už spomínaných vedomostí, ziskov i pádov, aké sa zbierajú dlhé roky. Nemyslím si, že nám chýbajú perspektívne mená — myslím si však, že chýbajú dlhoročnou opernou praxou formované a špecializované kritické kádre. Chýbajú tiež ľudia odolní voči precitlivým reakciám sólistov a iných zúčastnených — lebo, akokoľvek je to frapantné, aj kritici sú ľudia dotknuteľní, citliví, s obnaženou kožou, ktorí nie vždy vydržia rôzne nátlaky a pretlaky — odhora až dole, po kuloárové diskusie. Chýba tiež priestor, na ktorom by sa o kritike diskutovalo — otvorene, bez postranných bodyčiek, medzi kritikmi navzájom i medzi umelcami a kritikmi. Zatiaľ sme zotrvali v úctivej, na sto honov vzdialenej pozícii, ktorá trochu zaváňa nedôverou a podozrievaním z nečistých úmyslov, klanizmu a pod.

— Niet však ani dostatočne seriózneho záujmu, aby sa tento stav riešil, či už formou kolokvií, seminárov, školení, kde by boli prizvaní na diskusiu dlhoroční operní profesionáli (režiséri, scénografi, dirigenti, zbormajstri, kostýmoví výtvarníci, dramaturgovia a pod.), aby sa budúci i súčasný operní kritici dozvedeli čo-to o problematike nielen žánru, ale aj jeho realizácie v našich podmienkach. Myslím, že k tomu by mohli prispieť v budúcnosti ako Zväz slovenských skladateľov a koncertných umelcov, tak Zväz slovenských dramatických umelcov a ich príslušné sekcie a komisie. Nejde o gigantické, skôr komorné akcie, možno, formou stretnutí na pôde SHF alebo Divadelného klubu, prípadne diskusií na muzikologických kolokviách. Niečo sa v tomto smere spravilo, ale je to málo na to, aby sa znížili máry, ktoré obe strany oddeľujú.

— Bude treba naďalej trvať na sprísnení kritérií na kvalitu, čo nie je len otázka opernej kritiky, ale i vnútrosúborovej náročnosti, pestovania pocitu kvalitatívnej sebareflexie. Iba tak možno očakávať, že sa z kritik odstránia „euforistické tirády“.

— Na to, aby naša kritika dokázala byť náročnejšia voči operným telesám — i voči sebe, nesmie byť uzavretá do seba. Ešte nikto sa nestal svetovým tým, že sedel iba doma, „za pecou“. A s našimi kolegami (pravda, donekdáva i so mnou, lebo som v tomto odbore pôsobil), je to tak. Ak sa dostaneme na zahraničné (socialistické) exkurzie za hudbou, obyčajne nie sú operné. Zahŕňajú festivaly v rôznej šírke a záujmovej sfére z tzv. vážnej hudby. Sem-tam vidíme nejaké zrno i z opery. Možno sa dostaneme i do Veľkého divadla v Moskve, ak sme na Čajkovského súťaži, možno zájdeme i do Varšavskej opery, ak sme na Varšavskej jeseni, snáď si zaplatíme zájazd do Budapešti, aby sme boli na Margitínom ostrove, kde hostujú zahraniční speváci. Ale cieľavedomý operný rozhľad nemá nikto z nás. Ako potom znáročňovať kritériá, ako dávať veci do kontextu medzinárodného? Iba z platní? Aj — ale nielen z nich. Iba zo zahraničnej televízie? Aj — ale nielen z nej. Najmä by to mali byť živé stretnutia s opernou réžiou, vokálnym umením a vôbec operným divadlom (od autorských mien po interpretáciu).

— Hovorí sa, že naša operná kritika nedáva do súvislosti ani domácu produkciu. Nehovorím, že je to ináč. Presne tak. Ale, kto z operných kritikov, ktorí túto prácu robia vedľa svojej inej, niekedy celkom odlišnej zameranej hudobnej profesie, môže sledovať všetky preméry hoci v slovenských divadlách? Málokto. Z dôvodov časových, zamestnaneckých atď. Nemáme profesionálnych operných kritikov, iba kritikov-amatérov. To sa napokon netýka iba opernej kritiky. Platí to všeobecne. Tu nepomôže iba morálna ani materiálna stimulácia, ale profesionálny zamestnanecký pomer hudobného kritika-novinára v našich denníkoch a týždenníkoch či odborných časopisoch. Utópia? Potom je rovnako utopické čakať, že sa zásadne zmení stav našej hudobnej kritiky ako takej — nielen tej opernej. Hovoríme o tom roky — a stále dokola. Nič sa nemení. Iba nároky sa zvyšujú. Pochopiteľne. Je to vývoj, ktorý nebude prešlapovať na mieste, ale kontaktačiou so svetom sa i on poberá kupredu. Sem-tam aj my začítame opojnú vôňu veľkého umenia, ale je to trochu málo na to, aby sme si z tejto vône odniesli do života i pravý obraz o súčasných trendoch, ktoré pomkávajú i operný žánr trochu ďalej, než je naša predstava. Dnes je situácia taká, že o opernom umení a jeho scénickej podobe vedľa viac našich popredných sólistov než kritikov. Pochopiteľne. Chodia do sveta, spievajú, zúčastňujú sa na tvorbe. Nikto im to nezavidi. Sme na nich pyšní. Na druhej strane — o čom to vlastne hovoríme, ak nie o znáročňovaní hudobno-kritickej práce v oblasti operného umenia? Stane sa túžba po zvýšení rozhradu i realitou alebo naďalej budeme kritizovať kritiku?

TERÉZIA URSÍNOVÁ

70. výročie VOSR je jednou z príležitostí zamyslieť sa nad aktuálnosťou odkazu revolučných leninských ideí. Táto udalosť dala podnet uskutočniť dve umelecko-vedné konferencie. Prvá z nich — s názvom **Umenie a revolúcia** — sa konala 18.—20. novembra t. r. na pôde Umelecko-vedného ústavu SAV v Bratislave. Usporiadateľmi sa rozhodli pre náročný projekt — v snahe uchopiť tému pracovnej konferencie komplexne. Na podujatie prizvali aj zástupcov literárnej vedy, estetiky, všeobecných dejín, filozofie a ďalších špecialistov v spoločenskovednom odbore z rôznych pracovísk na Slovensku i v Čechách. Počas troch dní odznelo spolu 32 referátov.

Konferenciu otvoril riaditeľ UVÚ SAV PhDr. Ján Bakoš, DrSc. Zdôraznil nevyhnutnosť poznania podstaty revolúcie a revolučných premien v širšom historickom i teoretickom priereze, nielen pre pochopenie uplynulých štrukturálnych zmien v ľudskej spoločnosti, ale hlavne pre poznanie našej živej prítomnosti. Zároveň privítal hostí konferencie — Nikolaja Ivanoviča Prochodu, vicekonzula Generálneho konzulátu ZSSR v Bratislave, prof. Leonida Stoličiča z univerzity v Tartu (ZSSR) a akademika Viliama Plevzu, ktorý začal pracovnú časť konferencie referátom **Revolúcia a kultúra**.

Celkove príspevky boli rozdelené do troch tematických okruhov: I. Funkcia umenia v revolúcii, II. Sociálne revolúcie a vývin umenia, III. Revolúcie v myslení — revolúcie v umení.

Prvý, najpočetnejší tematický blok tvorili referáty venované problematike VOSR a jej ohlasu v umení európskom, osobitne v Českom i slovenskom. Ťažiskovým referátom bol príspevok **Jána Bakoša** **Sociálne revolúcie a umelecké tradície**. Podal v ňom dôkladnú charakteristiku spoločných a rozdielnych znakov buržoáznych a socialistických revolúcií vo vzťahu k umeniu, pričom podčiarkol leninskú koncepciu umeleckých tradícií ako kultúrneho dedičstva novej socialistickej spoločnosti.

Milan Adamčík hodnotil intermedialne projekty v sovietskej hudbe po VOSR. Na tvorbe Skriabina, Avraamova, Mozolova, Teremina a ďalších objasnil podoby farebnej a svetelnej hudby, nové využitie hudobného priestoru a nové chápanie hudobnokomunikačných situácií (masové kultúrne podujatia). Na špecifický problém odrazu revolučných rokov v tvorbe Sergeja Prokofieva sa zameriaval **Igor Vajda**. **Naďa Földváriová** hovorila o vklade českého režiséra Viktora Šulca do vývinu opery na Slovensku v 30. rokoch, ktorý spočíva v revolučnom chápaní funkcie operného divadla ako syntetického útvaru.

Menšiu tematickú skupinu tvorili referáty zaoberajúce sa vzťahom buržoáznych revolúcií a literatúry, európskej dramatiky, architektúry a hudby. Idey francúzskej buržoáznej revolúcie vo svetle ideálov hudby 18. storočia osvetlil vo svojom fundovanom príspevku **Faol Polák**. Poukázal najmä na skutočnosť, že spoločenské revolúcie a revolúcie v umení sa neodohrávajú synchronne, ale na druhej strane umenie môže revolučné zmeny špecifickým spôsobom anticipovať.

V rámci druhého tematického okruhu spontánnu diskusiu vzbudil príspevok **Ladislava Burlasa** **Paralely všeobecných dejín a dejín kultúry**. Predložil v ňom



Zasl. umelec doc. dr. Ladislav Burlas, DrSc. Snímka: F. Lašut

zásadný pohľad na problémy interpretácie umeleckých diel všeobecnými historikmi a poukázal na nevyhnutnosť marxistického vedeckého chápania vývinu spoločnosti, ktoré usiluje o syntézu a integráciu v dejinách v zmysle vertikálnom, horizontálnom, simultánnom a nesynchronnom. Na poňatie polychrónneho a asynchronného vývoja hudby upozornil aj **Richard Rybářík** v referáte **O problematike štruktúry vývoja hudby**. Poukázal na tri podstatné paradigmatické inovácie v európskej hudbe (vznik polyfónie, prechod od sukcesívneho k simultánnemu komponovaniu, vznik akordu a harmonickej funkčnosti), ktoré vlastne predstavujú dialektickú jednotu evolučných a revolučných zmien vo vývoji hudby. Vývojovým problémom hudobných kultúr sa venoval aj **Oskár Elschek** v príspevku **Premeny a štýlové zvraty v tradičných hudobných kultúrach**. Odhalil skresľujúci charakter názorov tých muzikologických teórií, ktoré kvalifikovali (Pokračovanie na 7. str.)

RECENZUJEME

Vladimír Čížik: Slovenskí dirigenti a zbormajstri
OPUS Bratislava 1986, 325 strán

Táto — svojím obsahom i rozsahom — impozantná publikácia vzbudila zaslúžené okamžité pozornosti. Jej prvé výtlačky, dodané do predajní na sklonku minulého roka, sa ihneď rozobrali; ďalší záujemcovia museli na ňu čakať až do jarných dní...

Ide o voľné pokračovanie publikácií „Slovenskí koncertní umelci“ (tak ju predstavuje autor v úvode), ktoré už pred viac ako desaťročím (!) vydal Slovenský hudobný fond. Práca o dirigentoch a zbormajstroch je však prvou touto druhu a jej význam pre „odborníkov, ale aj bežných záujemcov o slovenské interpretačné umenie“ znásobuje knižné vydanie. Napokon, hodnota publikácie i jej prínos pre slovenskú kultúru boli vyzdvihnuté i nedávnym udelením Ceny ZSSKU (v oblasti hudobnej vedy a publicistiky) autorovi. Jednoznačne pozitívne prijatie publikácie (hlási sa k nemu aj autorka týchto riadkov) zaiste však nevylučuje niekoľko poznámok k nej. — Autor obsiahol dirigentov a zbormajstrov našej prítomnosti i minulosti najmä v 49 samostatných heslách — ďalším venoval pozornosť v úvodnej samostatnej štúdii „Vývoj dirigentského umenia na Slovensku“. Metóda jeho prístupu pri spracovaní hesiel vychádzala z faktografie životopisných údajov a pôsobísk dotyčného, jeho charakteristiky umeleckých prejavov (dodajme, že je to plus publikácie oproti iným knižkám lexikálneho charakteru, ktoré sa zámerne snažia o strohosť práve v osobnom názore), výberu z kritik, bibliografie (resp. výberu z nej) a diskografie. Istou kuriozitou sú nie ojedinelé citáty z kritik, ktorých autorom je autor publikácie — no tieto okolnosti netreba osobitne osvetľovať, ak vieme, že práve dr. Čížik dnes už takmer 30 rokov pravidelne recenzuje hudobný život u nás (v istých obdobiach niektoré koncerty dokonca ojedinele). Oceníť treba nielen jeho mravčiu prácu bádateľa a dokumentaristu v spracovaní začiatkov profesionalizácie hudobného života na Slovensku, ale s obdivom

sa treba vysloviť o jeho schopnosti objektívneho pohľadu v spracovaných heslách — či už ide o spomínané recenzie alebo charakteristiky jednotlivých dirigentov. — Či by niektoré z charakteristík neunesli kritický pohľad — teda dôslednejšie zhodnotenie celkového umeleckého významu najmä z hľadiska zaradenia do kontextu s ďalšími dirigentmi, resp. zbormajstrami podobného zamerania alebo pôsobenia — to je už vec názoru, poslanca publikácie, ale aj zvolených kritérií prístupu.

Hoci sa na prvý pohľad zdala publikácia s ohľadom na názov obsiahla (najmä ak máme z profesionálneho verejného koncertného a divadelného diania v súčasnosti na zreteli možno len 15—20 mien, ale aj vedomie pretrvávajúceho nedostatku kvalitných dirigentov), pri čítaní si uvedomíme pôsobenie aj tých ďalších — hoci nie vždy vo sfére profesionálneho hudobného života, ale aj v jeho amatérskych prejavoch. (Zaradení: dirigentských postáv našej minulosti je namieste a prirodzene zvyšuje „tušený“ počet.) Pri akceptovaní tohto prístupu sa vynára opačná otázka, či 49 hesiel zachytáva a zahŕňa všetkých; tzn. či profesionálne pripravených a verejne účinkujúcich dirigentov (dokonca so zahraničnou prezentáciou aj v amatérskom hnutí) nie je viac a či samostatné heslá nemali patriť viacerým dirigentom, ktorí vlastne už desaťročia pôsobia sústavne (B. Velat) alebo príležitostne (Š. Róbl) v niektorom opernom kolektíve či orchestri, najmä ak máme k dispozícii konkrétne výsledky. Z hľadiska objektívizujúcich požiadaviek by sa možno takýchto mien našlo i viac. Recenzovaná práca je však prvou touto druhu, a tak si musela vlastne bezprecedentne vyriešiť odpoveď na mnohé otázky (možno aj národnosti či „trvalej zmluvy“ s kolektívom orchestra), ktoré sa pri jej náročnej príprave vyskytli. Autor a redakcia by však v riešení takýchto otázok nemali byť osamotení, ale mali by im napomôcť tiež oponentské posudky. (Pokračovanie na 4. str.)

SLOVENSKÁ FILHARMÓNIA

26. novembra 1987. Mimoriadny koncert. F. Schubert: 7. symfónia h mol, D 759, Nedokončená, W. A. Mozart: Omša c mol KV 427. Európsky komorný orchester. Dirigent Claudio Abbado. Slovenský filharmonický zbor. Zbormajster Pavol Procházka. Sólisti: Patricia Pace, soprán; Gabriela Beňáková-Čápková, soprán; Hans Peter Blochwitz, tenor; Robert Holl, bas.

The Chamber Orchestra of Europe — znie pôvodný názov vyššie 40-členného telesa mladých hudobníkov, ktorí sa od r. 1981 združujú k polročnej cieľavedomej umelecko-koncertnej práci pod rôznymi dirigentmi. Jedným z nich je aj Claudio Abbado, ktorý stál pri zrode tohto orchestra. Dnes je jeho umeleckým poradcom a spolupracovníkom. Členovia Európskeho komorného orchestra sú bývalými členmi Mládežníckeho orchestra Európskeho spoločenstva, ktorý — vedľa Mládežníckeho orchestra G. Mahlera — je spojený s menom Abbada a jeho agilitou. Posadnutosť viesť mladých k umeleckému, a tým aj ľudskému zjednoteniu bez ohľadu na národnú príslušnosť, je nepochybne tou najušľachtilejšou ambíciou tohto významného dirigenta. Aj vďaka spomínanej iniciatíve dnešného umeleckého šéfa vienedskej štátnej opery, mohli sme ho v poslednom období viackrát privítať na bratislavskom filharmonickom pódii. Vždy to bolo s inou zostavou mladých interpretov, no každý raz zjednotenou koncepciou skúseného a momentálne na vrchole síl tvoriaceho dirigenta. Na Abbadovi imponuje jeho ľudská skromnosť, vzdialená manéram hviezd, hoci ňou — svojím vyžarovaním — určite je. Tak, ako introvertne pôsobí od vstupu na pódium, tak i diriguje: koncentrovane, zdanlivo prasto, ale premyslene, koncepcne, do detailov ovládajúc partitúru a jej obsah. Je to dirigent moderného typu: intelektuálny, ale zato dostatočne muzikálny, s citlivým zmyslom pre tie najspodnejšie dynamické hladiny (piana v jeho podaní znejú priam snovo). Dvaja vienedskí majstri — Schubert a Mozart — zneli v jeho výklade neexaltovane, čo ich časovo vzdialenú tvorbu spájalo, hoci tu boli i výrazné štýlové hranice. Myslím, že najvýraznejším spojom medzi Schubertovou 7. symfóniou h mol „Nedokončenou“ (ako sa uvádza v bulletine: „toto číslovanie nie je omylom, ale je v súlade s novým vydáním tematického katalógu Schubertových diel O. E. Deutscha z r. 1978...“) je svetlo, jas, pokoj, nevyhrotenosť do príliš dramaticky exponovaných častí. Výrazná spevnosť ranoromantického diela sa snúbila s prirodzenou kantabilitou mozartovskej invencie. Abbado si mimoriadne zakladá na vybrúsenosti hry a spevu, na ušľachtilosti tónovej kultúry. Pod jeho rukami nič ucho neuráža, nedrása. Aspoň v tomto repertoári, pri týchto daných autoroch to tak bolo. Koncentrácia a vnútorná istota tohto dirigenta ušľachtilých gest preskakujú aj na spoluzúčastnených hudobníkov — nech sú to inštrumentalisti alebo speváci. Prítom je jasné, že všetci sú dokonale technicky pripravení, takže práca s dirigentom je vlastne umeleckou nadstavbou, a nie vydetým remeslom. V prípade Mozartovej Omše c mol z r. 1783 (ktorá je genialným, nedokončeným torzom), spoluúčinkoval aj Slovenský filharmonický zbor. Dokázal, že pod rukami veľkého dirigenta je nielen telesom vysokej európskej úrovne (pripravený zbormajstrom Pavlom Procházkom), ale aj inšpirovaným partnerom, ktorý sa tvárne poddáva jeho predstave o veľkolepom, ale vždy klasicky trpezlivom zvuku. Bolo pôžitkom sledovať aj vyladenosť ženských duet (Domine), árií, resp. omšových častí, poznačených štýlom talianskych árií (Et incarnatus est), či vôbec ansámblov, ktoré zapadali do seba ako súčasti hodínkového mechanizmu (terceto v Quoniam). Až na nár. umelkyňu G. Beňákovú-Čápkovú, s jej opalizujúco zafarbeným hlasom, ktorý — od koloratúrnych bravúr, po trochu príliš zdôraznené prsné tóny — demonštrovala najmä v náročnej časti Laudamus te (kde nás očarila najmä svojím umením pianissimových tónov!), tvorili kvarteto v Mozartovej omši speváci menších, ale kultivovaných a muzicírujúcich hlasov. Koncert Európskeho komorného orchestra pod vedením Claudia Abbada patrila k veľkým udalostiam hudobnej Bratislavy. Teší, že sa o to pričinnili aj domáci interpreti, inšpirovaní nepochybne umením hosťujúceho dirigenta.

3. a 4. decembra 1987. Abonentný cyklus A-B. S. Rachmaninov: Rapsódia na tému Nicoló Paganiniho pre klavír a orchester op. 43, M. Bázlik: Dvanásť, oratórium na text poémy Alexandra Bloka pre sóla, recitátora, miešaný zbor a orchester. Symfonický orchester Československého rozhlasu v Bratislave. Dirigent Ondrej Lenárd. Slovenský filharmonický zbor. Zbormajster Pavol Procházka. Sólisti: Jeffrey Siegel, klavír; Eva Antolichová-Jenisová, soprán; Ján Galla, bas; Ján Gallovič, recitácia.

Rachmaninovova Rapsódia je dielom výsostne romantického rodu, kde sa žiada dramatická konfliktosť, virtuóznosť i kvapka sentimentu. Americký klavirista Jeffrey Siegel na ploche 24 variácií najviac zaujal v strednej časti, ktorá bola v jeho podaní vyspíevaná s očakávanou exploataciou citu a veľkosťou osobnostného vkladu. Efektne dielo mu poskytl možnosť preukázať i nemalý arzenál virtuóznej techniky (okrajové časti diela). Škoda, že tu klavirista nedodal hre prvky osobitosti, jedinečnosti či výnimčnosti. A tak sme sledovali jeho hru s trochu chladnou rozvahou, zaznamenávajúc dokonca aj jemné agogické vybočenia pri súhre s orchestrom, ktoré neboli časté, no predsa prítomné (bez vyladenia a spoločného zámeru). Ďalšie dielo koncertu — veľkolepé oratórium na text poémy Alexandra Bloka v Mathesiusovom preklade — i po dvadsiatich rokoch od svojho vzniku (1967) preukázalo silu kompozičného uchopenia témy Mírom Bázlikom. Nie uhladený, ale účinný sled revolučných obrazov zdôraznil zložitost doby, ktorá sa viaže k tejto mnohotvárnej, vždy ináč uchopiteľnej téme. Ak som v predchádzajúcej recenzii vyzdvihla vysokú umeleckú úroveň SFZ, myslím si, že Bázlikovmu oratóriu Dvanásť zostalo zborové teleso čosi dlžné; najmä vo vypracovanosti recitatívnych vstupov, v účinnosti kvází sólistických (či recitovaných alebo spievaných) partov, a to v podaní členov SFZ. Ondrej Lenárd uchopil dielo ako veľké, freskovité plátno, orchester mu pod rukami vyhral atakujúce hudobné čísla s neobyčajnou silou a účinnosťou. Pomerne malý sopranový part spievala Eva Antolichová-Jenisová (škoda, že na pódii SF nedostala inú, svojmu naturelu primeranejšiu sólistickú príležitosť), Ján Galla, basista s impozantným hlasom, dominoval sólistickej zložke a recitátor Ján Gallovič doplnil mladé sólistické trio recitáciou. Vedľa Gallovoho volumenu boli však jeho hlas i sugescia prejavu (hoci recitoval na mikrofón) málo výrazné, nepodčiarkujúce hrôzu či dramatickosť jednotlivých obrazov. A tak po interpretačnej stránke zostalo oratóriu Dvanásť kdesi na polceste medzi realitou a ideálom. Za najvýraznejší prínos koncertu považujem vypracovanosť orchestrálnej zložky (v Rachmaninovovi i Bázlikovi) a adekvátnosť výberu v arte basistu.

TERÉZIA URSINOVÁ

Hovoríme so zaslužilou umelkyňou EVOU FISCHEROVOU-MARTVOŇOVOU

Pripraviť rozhovor s jubilujúcim umelcom je iba zdanlivo ľahké. Ako sa vyhnúť obvyklým šablónam, a pritom na nič nezabudnúť? Docentka Fischerová to vyriešila jednoducho, keď povedala: „Myslím, že takýto rozhovor nemusí byť pohľadom späť, ale skôr príležitosťou hovoriť o otázkach hoci aj nepríjemných, ale aktuálnych, ktoré nás v hudobnej sfére zamestnávajú.“ Preto v nasledujúcich riadkoch nebude sa pripomínať umelecká dráha našej poprednej klavírnej umelkyne, pedagogičky a propagátorky súčasnej slovenskej hudby. Pristavíme sa pri problémoch, ktoré doc. Fischerová trápia momentálne najviac. Začali sme najnižším hudobným školstvom a tam sme aj ostali. Nie je žiadnym tajomstvom, že zaoštvávajúca estetická výchova úzko súvisí s nedostačujúcou úrovňou hudobnej výchovy na základných školách a LŠU.

— Hudobná výchova na základných školách by mala byť stimulom pre rozvoj vzťahu k hudbe, zárodkom, z ktorého sa vyvinie samozrejme súčasť životnej potreby. Máme učiteľov, a bárs by ich bolo viac, ktorí svojou vlastnou láskou k hudbe vedia nainfikovať i deti. Lenže žiaľ, na mnohých školách je vyučovanie hudobnej výchovy nedostačujúce. V NDR som sa napríklad stretla so zaujímavým pokusom, ako vyriešiť tento problém. Paul Dessau, vidiac neutešený stav hudobnej výchovy na školách, vyšiel s iniciatívou, že sám bude učiť hudobnú výchovu na jednej škole. Z Brechtovej knihy pre deti vybral niekoľko básničiek o zvieratkách, žartovných i poučných. S jeho pomocou ich deti s nesmiernou aktivitou zhudobnili. Bola to pre ne veľká zábava, pre nás krásny príklad, ako sa dať podchytiť tvorivé schopnosti detí.

Podobne Dessau pripravuje aj rytmické cvičenia. Bola



ZAOSTRENÉ NA HUDOBNÚ VÝCHOVU

som prítomná na hodine, kde všetky deti hrali na zobcovej flaute. Melódia utvorená z troch tónov, znala príserne falošne, ale deti ju hrali s chuťou, robili hudbu. Dessau zastáva názor, že každé dieťa je muzikálne — jedno viac, druhé menej. Vytrvalosťou, trpezlivosťou a správnym postupom sa dá mnoho dosiahnuť. Zdôrazňuje, že ide o to, aby sa na hodinách „niečo robilo“. Učiteľ — podľa vlastnej tvorivej fantázie — má mať možnosť slobodne disponovať všetkými prostriedkami a metódami hudobnej výchovy. Nemohol by byť tento Dessauov príklad inšpirujúcim modelom pre rôzne „záväzky“ (k rôznym výročiam), ktoré žiadajú od pedagógov na umeleckých školách?

Na poslednom zjazde ZSSKU sa hovorilo aj o tom, že veľké percento detí, končiacich LŠU, stráca o hudbu ďalej záujem. Zdá sa, že súčasný „náukový“ charakter hudobnej výchovy na LŠU je nevyhovujúci.

— Áno, je to druhá boľavá otázka v našom školstve. Citujem niekoľko úryvkov z učebných osnov hry na klavíri na LŠU: „...hlavným poslaním je vychovávať zo žiakov hudbymilovného a kultúrneho človeka, ...vzbudíť u detí záujem a lásku k hudbe, naučiť ich počúvať a prežívať ju. Prostriedky k dosiahnutiu stanovených cieľov volí učiteľ podľa individuálnych potrieb žiaka, ...rozsah látky dieťa zvládne podľa individuálnych schopností...“ — Čo je v podstate veľmi správne.

Aká je však skutočnosť? Majú učitelia takúto slobodu pri rozhodovaní o množstve prebratej látky, tempe napredovania? Nie sú osnovy niekedy zväzujúcim momentom v pedagogickej práci?

— LŠU má vychovávať priateľov hudby, ktorí raz budú chodiť na koncerty či amatérsky muzicírovať. To je jej cieľom. Myslím si, že na LŠU by učiteľ nemal byť hodnotený len podľa toho, koľkých žiakov pripravil na súťaže a koľko cien z nich priniesol, ale skôr podľa toho, či vedel vzbudiť a udržať záujem a lásku k hudbe u detí. Teda netreba spúšťať učiteľa osnovami, ktoré ho nútia prebrať s každým žiakom závažné množstvo látky. Učiteľ by mal postupovať podľa individuálnych schopností žiaka a jeho „tempa“ systémom — koľko preberieš, toľko preberieš. Neznámkovat! Aby LŠU nepripomínala základnú školu, v ktorej dieťa presedí celé dopoludnie. Treba voliť vždy taký postoj, aby dieťa neznemáloval nástrojom, na ktorom hrá, aby to nebolo cvičenie zo strachu pred zlou známkou alebo nesplneným učivom. Čo to má spoločné s radosťou z muzicírovania? Prísnou drezúrou si budúceho koncertného poslucháča nevychováme, lebo každý zárodek vzťahu k hudbe sa uduší. Pre učiteľa by malo byť najväčšou radosťou to, že deti s chuťou hrajú. Iba na tom sa dá stavať trvalý vzťah k hudbe.

Iste by bolo zaujímavé vyskúšať aspoň na jednej LŠU v Bratislave tento model hudobnej výchovy na princípe aktívnej dobrovoľnosti. Čo však s naozaj nadanými deťmi, ktorých zrejme nie je málo na slovenských LŠU?

— Deti, ktoré majú predpoklady na ďalšie profesionálne štúdium hudby, je malé percento. Im sa treba venovať zvlášť intenzívne, aby sa talent dostatočne podchytil. Zároveň treba dbať na zladenie školských povinností na ZŠ a zvýšených nárokov na nástrojovú prípravu. Detom treba dopriať všetko, čo im patrí — hry, pohyb na vzduchu, priateľov, knihy, dbať o ich prirodzený a harmonický rozvoj. V opačnom

prípade nastane polarita: ctižiadostivý rodič (učiteľ) — neurotické dieťa. A to vlastne nechceme. Tu treba zároveň zahraňičné výsledky práce s talentovanými deťmi, najmä z BĽR a ZSSR. Mám možnosť sledovať na súťaži Virtuosi per musica di pianoforte v Ústí nad Labem.

Situáciu by nesmierne prospelo pružnejšie zriaďovanie základných škôl s rozšírenou hudobnou výchovou (v Čechách ich je už 15), prípadne hudobných gymnázií, ktoré by združovali hudobne nadanú časť detskej populácie. To však nestačí. Súčasne je treba skvalitniť prípravu hudobných pedagógov (aj pre ZŠ) a permanentne sa starať o ich ďalší rast. Aké majú možnosti napríklad klavíri učiteľia u nás?

— V práci s talentovanými žiakmi je popri zodpovednosti za ich umelecký rast aj veľa odborných problémov. Je preto prirodzené, že vznikajú združenia učiteľov klavíra, ktoré pomáhajú riešiť problémy vo vzájomných kontaktoch a výmenou skúseností. Podľa vzoru EPTA — Európskeho združenia klaviristov-pedagógov so sídlom v Londýne — vzniklo už aj v ČSSR „Združenie učiteľov klavíra“ pri ČHS. Združenie usmerňuje, usporadúva školenia, pozýva na semináre a prednášky. Systematicky posielajú svojim členom rôzne metodické materiály, pôvodné i preložené, a to s jedným cieľom: pomôcť pedagógom klavírnej hry v praxi. Snahy a aktivity tohto združenia ma naplňujú veľkým optimizmom pri pohľade do budúcnosti nášho pianizmu. Len činnosť tejto organizácie by bola námetom na dlhý rozhovor.

A tak sa ďalší rozhovor celkom prirodzene zvrtol na skúsenosti docentky Fischerovej z nespočetných súťaží amatérskych i profesionálnych, hovorilo sa o neporovnateľne vyššom záujme o domáce muzicírovanie v Čechách než u nás, a o mnohom inom. Priznám sa, že som očakávala skôr rozprávanie o jej umeleckej dráhe, pedagogickej práci na VŠMU, o problémoch vysokoškolského hudobného školstva... Veda v tejto oblasti pôsobí doposiaľ od r. 1954. Doc. Fischerová nespomenula ani svoje zásluhy pri uvádzaní nových slovenských klavírnych diel, hoci túto aktivitu si udržiava až po tieto dni. Naposledy sme mohli jej klavírne umenie sledovať na komornom koncerte BHS '87, kde uviedla 3. sonátu da camera od R. Bergera na pamäť svojho pedagóga Frica Kafendu. Hrala spamäti, v obdivuhodnej forme doslova o polnoc, lebo to bol neskorý nočný koncert. Až pri opätovnom stretnutí som pochopila, že to nie je náhoda, keď problematika nášho základného hudobného školstva je často predmetom jej rozmyšľania. Je to vlastne hodné obdivu, že naprieč svojej jubilejnej šesťdesiatpäťke prejavuje toľko invenčného záujmu o najmladší hudobný dorast a o podmienky jeho umeleckého rozvoja. Patrí k tým ľuďom, ktorí vedú, že bez dobrých základov pevný dom nepostavíme, že tu budujeme základy toho, čo sa neskôr nazýva koncertné publikum.

Slovenské interpretačné umenie si len ťažko vieme predstaviť bez niektorých osobností, ktoré sa výraznou mierou zapísali do jeho dejín a ktoré v ňom zanechali trvalú stopu svojím umeleckým majstrovstvom. K takýmto osobnostiam patrí nepochybne aj zaslužilá umelkyňa doc. Eva Fischerová-Martvoňová, ktorá pri príležitosti jej nedávneho jubilea za všetkých čitateľov Hudobného života oslovila a pozdravila

MELÁNIA PUŠKÁŠOVÁ

Recenzujeme

(Dokončenie z 3. str.)

Uvedené poznámky nechcú však rozhodne zmenšovať význam publikácie, ale skôr inšpirovať k zamysleniu pri perspektívnej príprave ďalších prác tohto druhu. Za úvahy tiež stojí, či pre lepšiu orientáciu a prehľadnosť nemala knižka obsahovať okrem všeobecného menného registra aj samostatný register, ktorý by zvýraznil dirigentov a zbormajstrov uvedených v heslách, resp. samostatnej štúdií.

Ale to sú už len kozmetické úpravy, ktoré sa dajú pri podobných budúcich publikáciách ľahko odstrániť. Podstatné je, že práca vyšla knižne, pripravená a spracovaná s veľkou zodpovednosťou a obohatená

o obsahlu fundovanú štúdiu, ktorá zohľadňuje prejavy verejného koncertného života na Slovensku už od 19. storočia.

Verme, že Čížikovi „Slovenskí dirigenti a zbormajstri“ sú pre OPUS prvou lastovičkou, ktorá „zvestuje jar“ aj v oblasti sústavnej pozornosti prejavom dnes už nielen rozvinutého, ale aj medzinárodne akceptovaného slovenského hudobného umenia. Nielen v oblasti interpretácie, ale aj tvorby. Je na redakcii, aby sa sama rozhodla, či ďalšiu pozornosť napríklad v oblasti interpretácie bude venovať vždy určitému odboru alebo bude venovať pozornosť všetkým generáciám, resp. obdobiu nášho hudobného života v zmiešanom nástrojovom, vokálnom alebo dirigentskom prejave. Pre verejnosť sú v súčasnosti potrebné všetky druhy pohľadov a publikácií.

VIERA REŽUCHOVÁ

Po uvedení troch hudobno-zábavných diel
hostujúcimi súbormi v Bratislave

SMIECH
A
SLZY
DVE
STRANY
JEDNEJ
MINCE



Jana Paulová (Sugar Kane) a Ladislav Županič (Jerry — Dafné).

ti hráčov, pre ktorých pôvodne písal), ale aj technickú „vybavenosť“ jeho kádového zázemia. Z titulných predstaviteľov spomeňme aspoň pôvabnú Janu Paulovú (Sugar Kane), ktorej doménou je viac herecká než spevácka stránka prejavu; Libor Zidek (Joe-Jozefína) a Ladislav Županič (Jerry-Dafné) vytvorili skvelú dvojicu, demonštrujúcu všestranné kvality muzikálového spevoherca — komediálne herectvo, spev, pohyb i tanec.

Zhodou okolností ten istý autor libreta Peter Stone, inšpirovaný opäť filmom, vytvoril v spolupráci so skladateľom Johnom Kanderom a textárom Fredom Ebbom divácky úspešný i niekoľkonásobne ocenený muzikál ŽENA ROKU, ktorého európsku premiéru uviedlo začiatkom tohto roku brnianske DIVADLO BRATŘÍ MRŠTÍKŮ. Aj keď výpravná a výtvarná zložka inscenácie — z hľadiska výstižného a vierohodného zobrazenia atraktívneho prostredia — nebola na dostatočnej „americkej“ úrovni (bola priveľmi „naša“ a už aj priveľmi opotrebovaná), vyvážili ju svojím vkladom ostatní realizátori, podieľajúci sa na dobrom, poctivo remeselné zvládnutím výslednom tvare. Zaslúžili sa oň predovšetkým režisér Richard Mihula, deväťčlenný Orchester Jožky Karena a hlavní predstavitelia: Libuše Kašková ako ambiciózna, citľivá, úspešná televízna redaktorka-moderátorka Tess Hardingová, zápasíca medzi svojou kariérou a súkromím; Karel Janský ako jej druhý manžel Sam Craig, bojujúci i rezignujúci v obhajobe svojho postavenia partnera aj profesionálneho karikatúristu a humoristu. V súvislosti s aktuálnou adresnosťou muzikálu ŽENA ROKU citujem obecne platné, výstižné slová Iva Osolobého: „Ústredným dejovým motívom väčšiny muzikálov — nie je totiž ani tak vonkajšia zmena ľudského osudu, ako skôr vnútorný prerod človeka. Tento prerod predváža muzikál obvykle v humornej forme ako ústredný motív komédie... — tým väčšia a pôsobivejšia je však obyčajne jeho emocionálna sila...“

O tom, že na Slovensku máme aj mimo Bratislavy výborných činohercov, ktorí navyše dobre spievajú, sú muzikálni i pohybovo pripravení, nás opäť utvrdili členovia Divadla Andreja Bagara z Nitra. Začiatkom roka súbor premiéroval dvojčasťový hudobný komédiu Neila Simona BYT (upravenú verziu muzikálu Sľuby — chyby), napísanú podľa rovnomenného filmového scenára B. Wildera a I. A. Diamonda. Hudbu zložil Burt Bacharach, texty piesní H. Davida prebásnil Tomáš Janovic. V porovnaní s predchádzajúcimi inscenáciami bola režijná koncepcia Karola Spišáka statickejšia, viac sa spoliehajúca na vlastný tvorivý vklad hlavných protagonistov. Ten bol zjavný najmä u Mariána Slováka (Chuck Baxter), ktorý sa presvedčivo, šarmantne a príťažlivo zhostil tragikomickej postavy malého bankového úradníka, túžiaceho po postupe a priznávaného si svoje slabosti. Eva Pavlíková-Kubošiová (ako Fran Kubelíková) preukázala okrem hereckých aj výborné spevácke kvality a Jana Bittnerová s profesionálnou istotou rozíhrala vládce „vyzývavých“ herecko-speváckych kreácií. Hudobná zložka inscenácie bola realizovaná — half-playbackom; jediným rušivým momentom bolo používanie mikrofónov. Za zmienku stojí ešte zaujímavé scénické riešenie Milana Ferenčíka, ktoré pružne vytváralo rôzne prostredia na tom istom základe — odťažito chladnom, výstižne vyjadrujúcom svet „dobra a zla, predajnosti a čistoty“, podčiarkovalo komédiu, „pri ktorej sa môžeme váľať od smiechu a pritom si tajne utierať slzy...“ (citát z bulletinu).

EVA HOLUBÁNSKA-BARTOVIČOVÁ

GRAMORECENZIE

EDMUND PASCHA: Vianočná omša F dur z Harmonie Pastoralls, Vianočné koledy z Prosae Pastorales. Realizácia — Dr. Jana Mária Terrayová. Úprava a inštrumentácia — Jaroslav Krček. Juventus paedagogica, ženský zbor Pedagogickej fakulty Karlovej univerzity, Komorný zbor Pražského mužského zboru FOK a komorný súbor Musica Bohemica diriguje Jaroslav Krček. Digital recording © OPUS Stereo 9312 1685

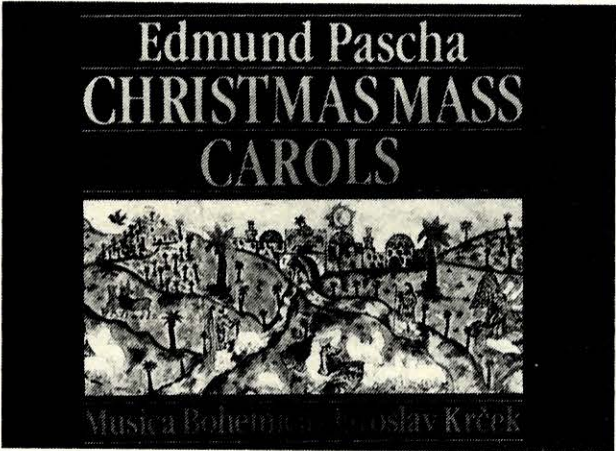
Nová nahrávka Vianočnej omše F dur Edmunda Paschu sa na gramofónový trh dostala začiatkom tohto, resp. koncom minulého roka už po tretíkrát, tentoraz prostredníctvom vydavateľstva OPUS.

Paschovo dielo (2. polovica 18. storočia) patrí k tým kompozíciám neskorého baroka, ktoré majú svojrázne miesto vo vývoji slovenskej národnej hudby. V šiestich častiach omšového ordinária (Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Benedictus, Agnus Dei) sa skrývajú majstrovským spôsobom pospájané rôzne štýlové i výrazové hudobné vrstvy: duchovné piesne sa miešajú s ľudovými tanečnými melódiami, do latinského textu sú povplietané ľudové koledy, jaskňovské scény a ďalšie detaily vianočných pastierskych hier. Originálne slovenské textové detaily vianočných pastierskych hier. Originálne slovenské textové vsuvky a dôvtipné hudobné spracovanie latinského textu (napr. opakovanie prvej slabiky slova Benedictus) podčiarkujú v omši radostnú atmosféru vianočných sviatkov, ktorá mala — aj keď v sociálne chudobnom slovenskom prostredí — svoje nezastupiteľné čaro.

Takúto atmosféru dokázal „vdýchnuť“ Paschovej omši na gramoplatni aj Jaroslav Krček. Po objavnej nahrávke Supraphonu z roku 1969 (druhé vydanie 1973), ktorú realizovali J. M. Terrayová, M. Venhoda, J. Krček a Pražskí madrigalisti, siahli editori OPUS-u opäť k osvedčenej spolupráci s pražskými kolegami. Tentokrát potvrdili svoje interpretačné kvality Ženský zbor PdF Karlovej univerzity Juventus paedagogica, Komorný zbor Pražského mužského zboru FOK a súbor Musica Bohemica s umeleckým vedúcim Jaroslavom Krčkom.

Gramoplatňu doplnia päť vianočných koled Edmunda Paschu: Hore, hore, pastuškové, Vstávajte, pastuškové, Nový rok beží, Vec divná sa stala a Do lesa, do hory vaľši.

Úprava a inštrumentácia omše sa v podstate neodlišujú od prvej nahrávky. Nájdeme tu len niekoľko menších, kompozične pozitívnych zásahov (napr. časť Gloria je v úvode „odľahčená“ od demonštratívneho fu-



Detail platne.

jarového vstupu). Nová nahrávka je výrazovo i tempovo vyváženejšia, k čomu prispievajú aj vyrovnannejšie sólistické a zborové výkony. Celkovo je cítiť v inštrumentácii a interpretácii silný osobnostný vklad Jaroslava Krčka. Pripomenieme, že autograf je napísaný vo forme organového partitela, s vyznačenými nástupmi klarín, flaut a pastierskych trúb. Krček sa nepridržiava historicky adekvátnej rekonštrukcie tohto strohého zápisu, ale využíva okrem klasických (fagot, hobo, sláčiky, triangel...) aj celú škálu ľudových hudobných nástrojov (pastierske píšťalky, roh, zvonky, roľníčky, drumbľa, malý cimbal, ninera, v koledách aj gajdy) a k nim adekvátne kompozičné techniky. Jeho aktualizovaná inštrumentácia a dirigentská koncepcia nemusia síce vyvolávať u každého súhlas, no bezpochyby je jej výsledkom pôsobivá hudba, z ktorej „dýcha“ úprimnosť a veselost jednej z našich najkrajších ľudových tradícií.

Na záver ešte prezradíme, že vydavateľstvo OPUS plánuje obohatiť vianočný trh aj faksimilovým vydaním tejto Paschovej omše. Bude určite veľmi zaujímavé, ak si ju po nej aj iní skladatelia a interpreti, aby sme mohli v budúcnosti spoznať viacero kompozičných prístupov k rekonštrukcii tejto omše františkánskeho hudobníka žijúceho a tvoriaceho na Slovensku.

JANA PETÚCZOVÁ

JOSEPH HAYDN: Sláčikové kvarteto D dur, op. 20 č. 4 (Hob. III: 34)
LUDWIG VAN BEETHOVEN: Sláčikové kvarteto c mol, op. 18 č. 4
SLOVENSKÉ KVARTETO (Boris Monoszon, 1. husle, Alojz Nemec, 2. husle, Milan Telecký, viola, Jozef Podhoranský, violončelo)
Digitálna nahrávka
OPUS Stereo 9311 1748

V tomto roku vydaná gramoplatňa — s nahrávkami z roku 1985 — zachytáva jednu z ďalších tvorivých etáp nášho popredného — a v minulosti i medzinárodne uznávaného — interpretačného kolektívu. Etapa spolupráce s Borisom Monoszonom, u nás žijúcim sovietskym huslistom, patrí dnes už minulosti, v súčasnosti je už výše roka primárom kvarteta Ewald Danel. Ak „sláva a uznanie“ prináležia kolektívu rovnakého mena takisto pri výmene jeho členov, je vecou tých dnešných kvartetistov obhajovať dosiahnuté pozície. Možno to znie nadnesene, ale v praxi sa neraz stretávame s komornými zoskupeniami, ktoré si ponechávajú tradičný názov aj pri prudkej, resp. častej zmene členov. To býva spravidla vysvetlením odlišných výkonov takéhoto súboru. V Slovenskom kvartete dochádza v posledných rokoch k prirodzenej generač-

nej výmene členov. Ak však bolo včlenenie Jozefa Podhoranského do tohto kolektívu plynulé, ťažšie si súbor po úmrtí A. Móžiho rieši otázku primára. Práve jednou z etáp takéhoto „hľadania“ bola spolupráca s B. Monoszonom. Ambíciou telesa bolo naďalej udržať si punc jednoliateho zohratého a interpretačne zreleho kolektívu, ktorý na technickej precizite budoval interpretačný výraz. Oba klasicistické opusy boli pripravené dôkladne a technicky čisto; no ak aj v Haydnovi oproti interpretáciám iných kolektívov z predošlých rokov „pridali“ niečo na tempách a vsadili na plnšiu zvukovosť (sýtosť), ešte stále konštatujeme značnú klasicistickú umiernenosť, ale aj istý interpretačný odstup. Až 4. časť prináša väčší ťah a vnútornú zaangažovanosť. V Beethovenovi — isteže interpretačne výrazovo pútavejšom — ju cítime od začiatku.

VIERA REŽUCHOVÁ

Jozef Zsapka — HOMAGE TO BEATLES
OPUS Stereo 9313 1706

Patríme ku generácii, ktorej pred zrakom a sluchom sa tvorila, tvarovala, rástla a tvorivo rozkvitala formácia, ktorá je vo svete hudby (a nielen populárnej) legendou, mýtom, pojmom... Reč je o Beatles. O skupine, ktorá nás svojimi piesňami, skvelými a prevratnými hudobnými nápadmi nasycovala temer dve desaťročia. A tak si možno — ako svedkovia, chránime ideálny, čoraz viac idealizovaný sound ich skladieb, často ako fetiš; osvojujeme si právo na vyslovenie posudkov o ďalších osudoch ich piesní a skladieb, ktoré získali prívlastok „klasické“.

K melódiám a harmóniám piesní skupiny Beatles bez ostychu ako k inšpiračnej látke — predobrazu k tvorbe sa obrátil ne jeden autor i z oblasti hudby artificialnej; zneli už v podaní svetoznámych a účtu vzbudzujúcich umelcov, orchestrov. Každý z týchto záujmov niečo priniesol (i odniesol), niečím sa snažil prispieť, tvorivo komentovať.

Nuž teda z tohto pohľadu neprekvapí ani ďalší vstup na pôdu beatlesovskú. Zosobňuje ho celý realizačný tím, pod ktorý sa najväčším dielom podpisujú zostavovateľ, upravovateľ a aranžér skladieb, gita-

rista a skladateľ v jednej osobe Štěpán Rak a nesporne i sólista nahrávky, náš popredný gitarista Jozef Zsapka.

Platňa prezentuje dvanásť skladieb z rozličných tvorivých a vývojových etáp skupiny. Pod dotykom a zaangažovaným pohľadom upravovateľa získavajú iný dych, sú vlastnou tvorivou reflexiou pretvarované — z pôvodiny ostáva len os a tá je obdarená celkom novou výstužou, dejom, atmosférou, farbami... Beatles tu v živo a pestro inštrumentovaných skladbách zaznieva ako echo, ako vzdafujúca sa sentimentálna spomienka. Treba však podotknúť, že hold, ktorý svojou virtuóznou gitarou vzdáva Jozef Zsapka, je viac hodný letného konštatovania kvality.

Rakov vklad je síce zasvätený, je profesionálne fundovaný, nie však objavný alebo nadmieru nápaditý, čo platňa s nahrávkami priradí do dlhej reťaze oddychových „nádloviek“. A toto poznanie sa nuka ako polemizujúci protitón k textu na platni (autor dr. Bachleda), ktorý ju hodnotí ako „nový fenomén, akýsi mílnik vo vývine populárnej hudby a ďalší z prostriedkov sprí-
buznenia s vážnou hudbou“.

LÝDIA DOHNALOVÁ

NÁŠ ZAHRANIČNÝ HOST



Güher a Süher Pekinelové

Snímka: D. Jakubcová

Klavírne duo

GÜHER A SÜHER PEKINELOVÉ

Atraktívnym koncertom v rámci tohtoročných Bratislavských hudobných slávností bolo vystúpenie klavírneho dua Güher a Süher Pekinelových z NSR s Mozartovým Koncertom pre klavír a orchester Es dur, KV 365. V Československu duo hosťovalo po prvýkrát pred 10 rokmi, keď na MTMI UNESCO v rámci BHS získalo laureátsky titul — aj sympaticke bratislavského obecnstva. Sestry Pekinelové počas svojho dlhoročného spoločného pôsobenia (prvý koncert s orchestrom mali ako 9-ročné) koncertovali s poprednými svetovými orchestrami, za všetky spomeniem Mníchovských filharmonikov, Kráľovskú filharmóniu a Anglický komorný orchester, Rozhlasový symfonický orchester Tokio, Filharmonický orchester Los Angeles.

Nazdávam sa, že je výhodou klavírneho dua, ak ho tvoria súrodenci, pretože fyziologické podobnosti, vzájomné poznanie naturelu, temperamentu, ako aj dlhodobé spoločné pôsobenie napomáhajú dosiahnuť ideálnu rovnováhu v citení a chápaní hudby.

— Možno je to trochu zvláštne, ale sme si síce veľmi podobné, a zároveň veľmi odlišné. Každá z nás je osobnosťou so silným individuálnym myslením, čo niekedy vyžaduje veľa energie na dosiahnutie určitého „centra harmónie“ a na vytvorenie zhody názorov na interpretáciu diela. Vlastne je to tak dobre, lebo len určitým vyrovnaním medzi plusom a mínusom možno dôjsť k syntéze.

Pamätáme sa na vašu perfektnú interpretáciu Mozartovho Klavírneho

koncertu Es dur na MTMI v roku 1977. Je to náhoda alebo zámer, že po 10 rokoch prichádzate do Bratislavy s tým istým dielom?

— Je to zhoda okolností, ktorá vyplynula z požiadaviek umeleckej agentúry.

Špecializujete sa na určité štýlové obdobia alebo máte vo svojom repertoári aj diela súčasných autorov?

— Špecializované sme už tým, že sme duo. Aj sám život je dosť špecializovaný. Samotné pôsobenie hráčov v súbore vyžaduje určitý čas na vytvorenie názorovej zhody, čo často vyúsťuje do obmedzeného repertoára. Preto sa snažíme, aby náš repertoár nebol prísnou vyhranený, chceme objavovať aj novú, ešte neobjavenú hudbu. Určitou selekciou sa usilujeme

nájsť pre nás zaujímavé dielo a preniknúť k jeho podstate. Hudba pre klavír nie je len Beethoven a Brahms. Veď napríklad iba z Lisztových „mini-skadiab“ by sa dal urobiť celovečerný koncert. Existuje mnoho doteď pomerne neznámych diel písaných pôvodne pre dva klavíry. Napríklad Stravinskij zahrál klavírnú verziu Svätého jara v roku 1912 spolu so synom Sulímanom, keď ešte nebola napísaná orchestrálna partitúra kompozície. Aj Debussy skomponoval sultu Na bielych a čiernych pre dva klavíry ako sólové nástroje. Dostali sme výnimočné práva od pána Bernsteinova uvádzať po dva roky West Side Story upravené ako symfonické tance pre dva klavíry.

Klavír má veľkú výhodu v tom, že je vo svojej podstate „nástrojom totálnym“. Môže stáť sám osebe, nepotrebuje žiaden sprievod. A dva klavíry môžu vlastne symbolicky prezentovať „symfonický prístup“. Naše duo je výnimočné aj tým, že každá z nás študuje obidva party. O tom, ktorá bude hrať prvý alebo druhý part sa rozhodneme až pred vlastným koncertným turné.

Koncertujete v mnohých krajinách sveta, máte možnosť porovnávať úroveň koncertného publika. Ako reagujú poslucháči, najmä mladí, na vaše vystúpenia či na hudbu, ktorú hráte?

— Je veľmi zaujímavé sledovať reakcie ľudí. Vyplyvajú totiž zo samotnej národnej mentalít. V rozličných krajinách reagujú poslucháči na rovnaký druh hudby rozdielne. Napríklad talianske publikum je veľmi hudbymilovné, muzikálne a spontánne, germánske zase intelektuálne a kritické. Holanďania sú najlepšimi poslucháčmi, akých poznáme, Angličania majú možnosť veľa počúvať, môžu porovnávať, americkí poslucháči sú zameraní viac na virtuozitu. Neopoznáme ruské publikum a veľmi radi by sme tam niekedy hrali. V Bratislave sme sa stretli s veľmi srdečným prijatím. Napriek spomínaným rozdielom jedno je isté: zaujímavá hudba a dobrý interpretačný výkon rezonujú u publika každého typu. Každý z nás má akési „hudobné hodinky“. Ideálne je, keď sa stretnú „hodinky“ interpreta a poslucháča, lebo vtedy vzniká vzájomný pocit harmónie.

Pripravila: OLGA SMETANOVÁ

ZO ZAHRANIČIA

Gluck na gramofónových platniach — s takýmto centrálnym názvom priniesol recenziu troch nových nahrávok Gluckových opier časopis Österreichische Musikzeitschrift v dvojčísle 10—11, 1987. Ide o nahrávku opernej serenády Le Cinesi (Číňanky, ktorá v československej premiére uviedla začiatkom októbra t. r. aj Komorná opera SF v Bratislave); sólistov Isabelu Poulenardovú, Gloriu Banditelliiovú a Guya de Mey, orchester Schola Cantorum Basiliensis (na historických nástrojoch) vedie René Jacob (firma EMI). Ďalšiu nahrávku tvorí najslávnejšia majstrov opera Orfeo ed Euridice s Marjanou Lipovšekovou, Luciou Poppovou a Juliou Kaufmannovou; Zbor Bavorského rozhlasu a Mníchovský rozhlasový orchester diriguje Leopold Hager (firma Ariola-Eurodisc). Poslednou z trojice recenzovaných nahrávok je Iphigénie en Tauride; spievajú Diana Montagueová, Thomas Allen, John Aler, René Massis a i., Monteverdi Choir a Orchestre de l'Opéra de Lyon diriguje John Eliot Gardiner (firma Philips). Recenzentovi H. Kronesovi najviac konvenuje prvá nahrávka, hoci lakónicky konštatuje, že snáď chýbajúca profesionalita nie je na škodu, ale skôr v prospech veci. Ako interpretácie cennú hodnotí kritik nahrávku Ifigénie v Tauride, kým u Orfea považuje za prijateľné iba spevácke výkony M. Lipovšekovej a L. Poppovej.

Tohtoročná dvestoročná úmrtia Ch. W. Glucka bola podnetom na znovuoživenie diela tohto významného viedenského majstra. Okrem nových uvedených javiskových prác skladateľa, nahrávok či konferencií vydavateľstvo Bärenreiter pripravilo súborné vydanie jeho javiskových prác, čo je v každom prípade významným edičným počínom.

Krzysztof Penderecki sa stal od novej koncertnej sezóny umeleckým šéfom Krakovskej filharmónie.

Holandská firma Command Performance B. V. začala s produkciou video kaziet s filmami o najväčších umelcoch 20. storočia. Zatiaľ pripravila filmy venované Arturovi Rubinsteinovi, Davidovi Oistrachovi, Jaschovi Heifetzovi a Leonidovi Koganovi.

Sovietske vydavateľstvo Muzyka vydalo v uplynulom roku v Leningrade Vokálny slovník [Vokálny slovar] autoriek I. Kočnevovej a A. Jakovlevovej. Ide o prvú sovietskú prácu tohto druhu, ktorá obsahuje približne 350 vecných hesiel z oblasti sólového, zborového i komorného spevu.

Operu rakúskeho skladateľa Gottfrieda von Einem Dantonova smrť uviedli začiatkom septembra t. r. v Darmstade. Hudobné dielo naštudoval H. Drewanz, réžiu mal P. Brenner. Dielo pripravili pri príležitosti 150. výročia úmrtia Georga Büchnera, ktorého predloha poslúžila skladateľovi a B. Blacherovi na napísanie libreta k opere.

Düsseldorfské vydavateľstvo Droste Verlag prinieslo na knižný trh monografiu Alberta Lortzinga od Hansa Hoffmanna. Na približne 400 stránkach autor načrtáva „libreto skladateľovho života“ — ako uvádza podtitul práce —, obohatené početnými vyobrazeniami v texte.

V závere tohto roka uplynú 50 rokov od úmrtia popredného skladateľa 20. storočia — Mauricea Ravela. Kongenitálny súčasník vekovo staršieho C. Debussyho rafinované obohatil impresionistické fluidum hudby o nový rozmer orientáciou na francúzskych clavecinistov v klavírnej literatúre a španielsky kolorit, ktorý prepožičal zasa predovšetkým orchestrálnym opusom. Skvelý úspech zoznal javiskovými dielami Dieta a čary, Dafnis a Chloé, Moja matka hus, Ia Valse, Bolero, ktoré v súčasnosti poznáme najmä z ich koncertnej realizácie.

Leningradské Divadlo opery a baletu S. M. Kirova hosťovalo v júli a auguste t. r. vo Veľkej Británii, najprv dva týždne v Kráľovskej opere Covent Garden, potom týždeň v Birminghame a v Manchestri. Originálne volený program pozostával výlučne z opier napísaných na predlohu A. S. Puškina; ide o Čajkovského Pikovú dámu a Eugena Onegina a Musorgského Borisa Godunova. Umeleckým vedúcim leningradského súboru bol vynikajúci dirigent Jurij Termikanov, pričom obe Čajkovského diela pripravil aj po režijnej stránke (len malá poznámka — Onegina pohostinsky uviedli Leningradčania s dirigentom Termikanovom pred pár rokmi aj v Bratislave), réžiu v Borisovi prevzal známy umelec B. Pokrovskij. Zo sólistov spomeňme L. Sevcenkova, J. Goročovskú, S. Leiferkusa, M. Nikaronova ad.

V edícii Tex + Kritik vyšla t. r. v Mníchove práca Hermanna Sabbeho o Györgyovi Ligetim. Autor sa usiluje na 110 stranách podať netradičným metodologickým postupom „štúdiu ku kompozičnej fenomenológii skladateľa“.

37. valné zhromaždenie Európskej asociácie hudobných festivalov, ktorá sídli v Ženeve a medzi jej členov patria aj naše festivaly Pražská jar a Bratislavské hudobné slávnosti, konalo sa pod vedením jej prezidenta dr. Tassila Nekolu z Rakúska začiatkom leta v nórskom Bergene, a to na pozvanie tamjšieho festivalu. Rokovania, rozdelené do rôznych pracovných skupín, venovali pozornosť otázkam medzinárodnej spolupráce, marketingu, honorárov umelcov a vzťahu ku koncertným agentúram, patronátov, propagácie, autorských práv a sociálnych príspevkov. Konštatovalo sa, že práve v spomínaných javoch spočívajú problémy festivalov a možno im čeliť len na báze vzájomnej solidarity. Novoprijatými členmi asociácie sa stali tieto tri festivaly: Ludwigsburské zámočké hry (NSR), Festival pianistico Brescia (Bergamo [Taliansko]) a Letný festival Varna (BER). Asociácia má tak dnes 48 členov z 25 krajín.

Album šiestich dlhohrajúcich platní (resp. 5 CD), obsahujúci kompletnú nahrávku Lisztových symfonických básní, ktorý pri príležitosti minuloročného dvojtého lisztovského jubilea vydala maďarská firma Hungaroton v koprodukcii s firmou Sefel, bol odmenený Grand Prix du Disque Akadémie Charlesa Crosa. Nahrávku pripravil Budapeštiansky symfonický orchester pod vedením dirigenta Árpáda Joó.

Portrét hudobného skladateľa

BORIS TIŠČENKO

Ako ten čas uteká... Zdá sa, akoby to bolo iba včera: v Leningrade sa konala prehliadka novej sovietskej hudobnej tvorby a jeden koncert bol venovaný najmladším skladateľom — študentom konzervatória. Deň predtým na generálke ma jeden z mladých autorov, vtedy 22-ročný Boris Tiščenko (hral svoju Druhú sonátu) nachol mimoriadnou muzikálnosťou a silou umeleckého prejavu. V úvodnom prejave, ktorý som mal pred koncertom, som ho spomedzi ostatných „nováčikov“ vyzdvihol a predpovedal mu úspešnú kariéru (kolegovia ma za to obvinili z nepedagogickosti).

Koncertu sa zúčastnil aj Dmitrij Šostakovič, žijúci vtedy v Moskve; jeho rozhodnutie vrátiť sa do svojej alma mater — Leningradského konzervatória — a venovať sa vyučovaniu mladých skladateľov ovplyvnilo v mnohom — zdá sa — práve spomínané stretnutie s tvorbu mladých Leningradčanov. Tiščenko sa stal Šostakovičovým aspirom a čoskoro sa medzi nimi, predstaviteľmi dvoch rôznych generácií, vyvinuli blízke priateľské vzťahy.

Prešlo približne štvrtstoročie. S radosťou môžem konštatovať, že moja predpoveď sa splnila. Boris Tiščenko sa dnes radí k pozoruhodným postavám sovietskej hudby a význam jeho tvorby prerastá národný rámec.

Tiščenko nemá ešte ani päťdesiat, ale počet jeho diel už prekročil stovku. Zahŕňa sedem symfónií (vrátane dvoch programových Sinfonia Robusta a Kronika blokády), sedem inštrumentálnych koncertov, balety Dvanásť (podľa Alexandra Bloka), Jaroslava (podľa eposu Slovo o pluku Igorovom), scénický triptych na motívy rozprávok Korneja Čukovského, Rekviem na motívy básní Anny Achmatovovej, päť kvartet, sonáty pre klavír a iné nástroje, vokálne cykly, hudbu pre divadelné a filmové predstavenia...

Individualita skladateľa sa prejavila zavčas: dostatočnú predstavu o nej si možno vytvoriť podľa Prvej symfónie a Koncertu pre klavír, ktoré napísal ešte počas študentských rokov. Uplynulé desaťročia boli pre mnohých Tiščenkových kolegov obdobím častých zmien štýlovej orientácie. Autori, ktorí písali superzložito, začali písať superjednoduchou; tí, čo sa opierali o vlastné témy, prešli zrazu ku kolážnej montáži cudzích tém. Tiščenko si však aj za týchto okolností zachováva vzácnu dôslednosť, vernosť prvotným princípom; pritom, a to treba zdôrazniť, každé jeho nové dielo má v sebe čosi neočakávané.

Napríklad — Druhý husľový koncert, ktorého premié-

ra sa uskutočnila pred rokom (sólového partu sa brilantne zhostil Sergej Stadler, dirigoval Vasilij Sinajskij). Po husľových koncertoch Brahmsa, Čajkovského, Šostakoviča nie je interpretácia koncertu ako symfónie so sólovým nástrojom novinkou. Tiščenkovo dielo je čo do koncepcie nanajvýš dramatické a koncízne — interpretačne neobyčajne náročné. Uchvacuje poslucháča svojou prirodzenosťou, ale aj filozofickou hlbavosťou.

Pri príležitosti 40. výročia víťazstva nad fašizmom objednal vydavateľstvo „Peters“ (NDR) u Tiščenka dielo pre komorný súbor, ktoré by netrvalo dlhšie ako pätnásť minút. Prvou jeho reakciou bolo odmietnuť: autor ešte nikdy nekomponoval také krátke komorné alebo orchestrálné dielo. Jeho kompozičný princíp sa zakladal na plnom rozvinutí všetkých možností, nachádzajúcich sa v tematickom „jadre“, na zásadách evolučnosti hudby a rozvíjania hudobného procesu. Avšak dobrý zvyk bojovať proti akejkolvek konvenčnosti, „uhladenosti“ vo svojej tvorbe ho prinútil, aby napokon súhlasil... V Klavírnom kvintete (trvá štrnásť minút) dokázal prostredníctvom dokladného rozvrhnutia a nasýtenia zvukového priestoru maximálne vyjadriť v „polyfonickej simultánnosti“ potenciálnu energiu základnej témy — myšlienky. Nové črty má aj Plate kvarteto. Nikdy predtým nevyžarovalo z Tiščenkovej hudby také lahodné teplo. Tento opus by som nazval — analogicky s vynikajúcou Straussovou symfóniou — Quartetto domesticco. Do všetkých častí autor vnáša obrazy z detstva, s ktorými sa prepleťajú myšlienky o „detstve“ umenia (odtiaľ pramení pre Tiščenka pomerne netypická inkrustácia štýlových atribútov ranoklasickej hudby). Tieto obrazy však vyvolávajú aj iné myšlienky: dokáže malý človek vyrásť na človeka šťastného, uskutočniť sa to dobro, ktoré mu je predurčené? Ako antitéza k detskej čistote a dôverčivosti vystupujú v partitúre miesta s prenikavou dramatickou silou, vyjadrujúce symbolicky strašné víchrice súčasnosti. Avšak v závere (ku ktorému skladateľ, mimochodom, inšpirovali tóny, ktoré zahrál na klavíri jeho maloletý syn) víťazí Nádej.

Týmto kvartetom Tiščenko akoby pokračoval v téme svojich Piesní na básne Ovsjeja Driza a vo vzdialenejšej retrospektíve — v línii geniálneho cyklu Detská izbička od M. P. Musorgského.

MICHAEL BIALIK
(VAAP-INFORM)

(Pozn. red. — Sovietsky hudobný kritik a muzikológ Michail Bialik je autorom monografií i článkov, venovaných jednotlivým hudobným skladateľom i interpretom ZSSR, ako aj problémom operného divadla, symfonickej hudby i piesňovej tvorby.)

Z komorných koncertov MDKO v Bratislave

V rámci cyklu komorných podujatí MDKO v Bratislave privítali sme 10. novembra t. r. v Moyzesovej sieni SF na koncerte venovanom 70. výročiu VOSR sovietského klaviristu **Alexandra Slobodanika**. Dramaturgia jeho recitálu sa orientovala na tvorbu jediného autora — Fryderika Chopina.

Odchovanec Konzervatória P. I. Čajkovského v Moskve, laureát viacerých súťaží, držiteľ pody Anglickej organizácie medzinárodných hudobných cien, otvoril svoje vystúpenie Nokturnom č. 14 fis mol, op. 48. Jeho interpretácia i pochopenie slubovali na celý večer krásny zážitok. Nokturno zaujalo vysokou kultúrou nanajvýš citlivo tvoreného a nuansovaného tónu, intenzívnym citovým nábojom a ideálnym stotožnením sa interpreta s notovou predlohou. Tento prvý a silný citový dojem sa však počas ďalších čísel programu postupne revidoval a menil na presvedčenie o interpretových silných sklonoch k efektnej virtuozite. Svedčil o tom aj výber dvoch Scherz — č. 1 h mol, op. 20 a č. 3 cis mol, op. 39 a ďalej už iba polonéz, ktoré prerušila na začiatku druhej časti programu ešte Fantázia-Improptu cis mol, op. 66. V týchto technicky vypätých skladbách akoby Slobodanik zabúdala na to, čo získal u prof. V. Gornostajevovej. Dominovala zvuková drsnosť, silný dramatizmus pred kultivovanosťou, krehkou nehou, meditáciou. Zmysel pre rytmus je síce pre polonézy (As dur, op. 53, es mol, op. 26, č. 2 a Polonéza-fantázia, op. 61) dôležitý, no uprednostňoval ho pred meniacim sa výrazom, striedajúcimi sa farbami, kontrastmi na pozadí dominujúceho poetizovania nezodpovedá predstave správnej chopinovskej interpretácie.

Počúvajúci Slobodanika nedokázali sme odolať myšlienke, že klavirista podcenil obecnosť a odviekol iba štandardný výkon bez intenzívnejšieho vnútorného prežitia. Svojimi nemalými manuálnymi schopnosťami zaiste dokázal vzbudiť obdiv, menej náročného diváka azda aj nadchnúť, ale struny sfíc jeho hra rozochvela v podstate len pri úvodnom Nokturne. Smerovanie naturelu sovietského umelca prezrádzali aj samotné prídavky, na ktoré boli veľmi štedrý a preukázal v nich — napr. v Stravinského suite z baletu Petruška, jednej z najnáročnejších virtuózných skladieb — veľkú výdrž a intenzívny sklon k dravej, nie však vždy bezchybnej virtuozite.

VLADIMÍR ČÍŽIK

Sovietska sopranistka **Jelena Ustinovová** z leningradského Malého divadla opery a baletu sa predstavila bratislavskému publiku 17. novembra 1987 v Moyzesovej sieni SF vokálnym recitálom a o dva dni neskôr vystúpila v opere SND v úlohe Mimi. Jej vystúpeniu predchádzala — na Bratislavu nezvykle široká — publicita a fámá výbornej speváčky s medzinárodnou skúsenosťou. Tou však zostáva iba laureátstvo na aténskej súťaži Marie Callasovej v roku 1983. Inak meno speváčky nie je frekventované na žiadnej významnej opernej scéne sveta. Hlavným prínosom recitálu Ustinovovej bola u nás zriedkavo uvádzaná tvorba francúzskych skladateľov Saint-Saënsa, Debussyho, Ravela a Poulenca. Inak možno označiť dramaturgiu koncertu za značne nesúrodú: striedali sa árie i piesne bez akéhokoľvek motivačného kľúča. (Kuriozitou boli i nepresnosti v programovom bulletine, ktorý uvádzal 5 piesní Rachmaninova, hoci boli iba 4 a názov Saint-Saënsovej piesne nevedel z ruského prekladu nikto preložiť!) Hlavnou doménou speváčky je najmä nosnosť a znelosť hornej tercie hlasového rozsahu, inklinujúceho najmä k mladodramatickému odboru a prešperkovanému možnosťou koloratúry. (Preto i jej Mimi v opere bola omylom, je totiž ideálnou Musettou!) Jej hlas v strednej a nižšej polohe znie menej prierazne a menej atraktívne, jeho timbre nevzbudzuje pozornosť. Takisto jej robí problémy dlhá pucciniovská fráza. Je typom pre úlohy Violetty, Gildy či Lucie. Badateľné boli i pamätové chyby, a to tak po stránke textovej, ako i muzikálnej. (Dokonca v takej známej árii, akou je ária Rosiny z Barbiera, nastal „útlm“ nielen u sólistky, ale aj u klaviristky **Jeleny Matusovskej**, inak spoľahlivej sprevádzачky umelkyne.) Handicapom koncertu bola tiež slabá návštevnosť. Napriek maximálnej vyvinutej snahe MDKO prišlo iba 32 divákov, z toho 18 profesionálov. Je zarážajúce, že podobnú propagáciu ako Ustinovová nemajú vystúpenia takých hviezd, akými sú Obraczová, Siňavská, Nesferenko, atď. Tí sa musia uspokojiť maximálne so 4-riadkovou správou a príležitostne priloženou fotografiou umelca.

ALEXANDER HANUŠKA

UMENIE A REVOLÚCIA

(Dokončenie z 3. str.)
tradičné hudobné kultúry ako statické, uzavreté, konzervujúce prejavy minulosti.

V poslednom tematickom okruhu prevažovali filozoficko-teoretické analýzy súčasných trendov v umenovednom myslení. Jediný príspevok, týkajúci sa hudobnej problematiky, na tému Revolúcia v hudobnom myslení predniesol **Roman Berger**. Snažil sa hlbšou analýzou neurofyziologických procesov a „archaických“ mozgových funkcií o komplexnejšie hľadanie podstaty estetického zážitku, a tým aj zmyslu umenia, vývojových princípov hudby — najmä v súvislosti s akceptovaním tzv. novej hudby ako výsledku zákonitostí dejinného vývoja.

V našom príspevku sme podrobnejšie reflektovali iba referáty z hudobnou problematikou — aj ďalšie referáty však riešili zaujímavé a aktuálne otázky ako napr. sovietske literárno-estetické koncepcie 20. rokov, sociálno-revolučná motivácia v architektonickom kontexte, umelecké paralely a anticipácie sociálnych revolúcií, revolučné idey a vývin estetiky. Treba celkove konštatovať erudovanosť a vysokú úroveň vypracovania referátov. Diskusie zase ukázali výhody a dnes už vlastne nevyhnutnosť interdisciplinárnej spolupráce, ktorá odhaľuje pluralitu prístupov a rôznosť ciest k vedeckým pravdám.

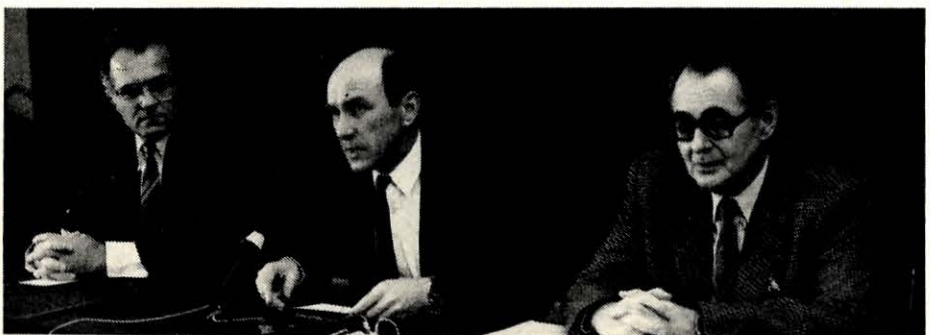
Vzhľadom na závažnosť problematiky, ktorou sa konferencia zaoberala, žiada sa uvažovať o možnosti poskytnúť takýmto podujatiam verejný fórum. Vedť poznávanie podstaty spoločenských revolučných procesov pomáha pochopiť aj revolučný charakter súčasnej prestavy spoločnosti, ktorú tak výstižne charakterizoval M. S. Gorbačov vo svojom prejave na slávnostnom zasadnutí k 70. výročiu VOSR v Moskve: „Október a prestava: revolúcia pokračuje“.

JANA PETÚCZOVÁ

Druhá — tentoraz výlučne muzikologická — konferencia, ktorá sa konala z podnetu 70. výročia VOSR 26. novembra t. r. v Martine a jej usporiadateľmi boli ZSSKU, ÚVU SAV a Matice slovenská, si dala do záhlavia názov **Hudba a revolúcia**. Na pôde Matice slovenskej účasťníkov a prítomných privítal jej správca **Viliam Mruškovič**; poukázal o. i. na fakt, že budúci rok si Matice slovenská pripomenie 125. výročie založenia a že konferenciu v širšom zmysle možno chápať ako istý predvoj chystaných osláv. Pracovnú časť konferencie otvoril predseda ZSSKU **Ladislav Burias**. Okrem ôsmich muzikologických referátov, o ktorých sme sa bližšie zmienili v predchádzajúcej časti článku, s referátmi predstúpili ďalší štyria muzikológovia. Český hosť, vedúci Katedry hudobnej vedy ÚJEP v Brne **Jiří Vysloužil** v príspevku **Hudba a revolúcia osvetlí** pojem revolúcie v rôznych vzťahových rovinách od filozoficko-historického poňatia po špecifické poňatie, týkajúce sa hudobného umenia, pričom nezanedbal ani vzťah evolúcie a revolúcie v umení. **Ján Albrecht**, vychádzajúc zo základných téz dialektiky, označil revolúčnosť, revolúciu v umení za zvrät k vyššej kvalite. Podnetnosť myšlienkového univerza významného českého literárneho kritika a jeho estetických východísk predostrel vo svojom príspevku **Revolúčnosť ideí F. X. Šaldy** a hudba **Miloslav Blahynka**. O kategórii sociálneho pokroku v kritikách I. Ballu referovala autorka článku.

Martinskí hostitelia vytvorili priaznivé prostredie na konanie konferencie, za čo im bezpochyby patrí vďaka. Pre budúcnosť by sa však malo pri takýchto podujatiach uvažovať tiež o rozšírení audiótorá z radov odborníkov, aj keď tu — pravda — zohrávajú úlohu ekonomické stimuly a kapacitné možnosti ubytovania.

JANA LENGOVÁ



Snímka približuje účastníkov konferencie v Martine, zľava správca MS dr. V. Mruškovič, dr. B. Banáry a dr. R. Rybáři, CSC. Snímka: F. Lašut



Hudobné oddelenie Historického ústavu Slovenského národného múzea si uctilo 70. výročie VOSR cyklom troch koncertov z komornej tvorby sovietskych skladateľov. Konali sa v dvojtyždňovom odstupu v koncertnej sieni Bratislavského hradu. Dramaturgicky aj organizačne ich pripravila a úvodnými slovami sprevádzala **PhDr. Viola Švannerová**, ktorá pred viacerými rokmi istý čas študovala v Moskve, kde si osvojila dôverný vzťah k sovietskej hudobnej kultúre. Dokázala to premysleným výberom skladieb, ktorým sledovala jediný cieľ — poskytnúť obecnstvu skratkový pohľad na vývoj komornej tvorby v ZSSR. Navyše sa jej podarilo pre ich interpretáciu získať našich špičkových umelcov, ktorých výkony znesú aj tie najvyššie kritériá. Po tešiteľné boli aj záujem a odozva obe-

vaný **D. Šostakovičovi**, priblížil vrcholnú postavu sovietskej hudby nie ako oficiálneho tvorca monumentálnych symfónií, ale ako majstra, suverénne ovládajúceho finesy svojho umenia a hlavne — ako hľadajúceho, pochybujúceho a trpiaceho človeka. Program sa začal **Prélúdiom a fúgou** zo známeho cyklu op. 87 (1951), ktoré predniesla I. Černecká. Hoci je dielo inšpirované J. S. Bachom, nezaprie ruský pôvod svojho autora — nielen charakterom tém, ale hlavne hlbokým ponorením sa do ťažkomyseľných nálad, čo je tak príznačné pre ruskú dušu. Bolo paslou sledovať stvárnenie jednotlivých zložiek v podaní interpretky, ktorá dielo dokonale pochopila. — Vo filozofických sférach sa pohybuje aj hudba **Sonáty pre violončelo a klavír**, op. 40 (1934), ktorá už anticipuje skladateľovo zrelé tvorivé obdobie. Štylovo zriedkavo ucelené dielo mladého autora udivuje vážnosťou a naliehavosťou pertraktovaných nálad. Iba jeho posledná, kapriciózna časť prináša náznaky typickej šostakovičovskej grotesky. Ideálne zohratá dvojica interpretov (J. Slávik a D. Rusó) priviedla svojím majstrovským podaním kvality diela k plnej platnosti. — Zo šostakovičovej piesňovej tvorby, ktorá zahrnuje vyše desať cyklov, sme počuli šesť neobyčajne pôsobivých špa-

Sovietska komorná tvorba na Bratislavskom hrade

censtva: pri prvých dvoch koncertoch zaplnilo celú sálu (iba pri treťom ostala polovica miest neobsadených).

Pre prvý koncert, venovaný komornej tvorbe **S. Prokofieva** (1. novembra 1987) vybrala gestorka skladateľove kľúčové diela tohto žánru a v úvode vyzdvihla jeho vzťah ku klavíru, spätosť s formami klasicizmu, nespornú originalitu a kompozičné majstrovstvo. Z dvadsiatich klavírných miniatúr **Miznúce vidiny** op. 22 (1915-16) predniesla **Ida Černecká** desať navzájom kontrastujúcich čísel ako ukážku skladateľovej bohatej fantázie a suverénneho ovládania nástrojovej špecifiky. V jej priliehavej, priam brilantnej interpretácii sme počuli klavír spievať, snívať, smiať sa i zúriť... Úplne iný svet odhaľuje Prokofievovo violončelové **Concertino g mol**, op. 132 z 50. rokov, v ktorom sa skladateľ javí menej „moderný“, ale zato oveľa zrelší a hlbší — ozačstný lyrik. Je to v podstate vrúcne dueto violončela s klavírom, pri ktorom prvý nástroj napokon predsa len dominuje (napr. v majstrovskej kadencii na konci 1. časti). Virtuózný, no pritom hlboko prežitý výkon mladého čelistu **Jána Slávika**, doplnený citlivou, inšpirovanou hrou **Daniely Rusó**, zanechal v poslucháčoch hlboký dojem. Zážitkom bola aj interpretácia štyroch z **Piatich piesní na slová Anny Achmatovovej**, op. 27 (1916), ktoré predniesli mezzosopranistka **Hana Štolfová-Bandová** a klavirista **Ivan Gajan**. Treba konštatovať, že speváčka v poslednom čase svoj prednes výrazne skultivovala a obohatila odienkami, aké sme u nej predtým nepočuli. Ocenili sme aj jej úsilie uľahčiť pochopenie piesní rozmanitým prekladom ruských textov. — Klavírnu sonátu **C dur**, op. 38/135 (1923, preprac. 1952) predniesla I. Černecká s jej vlastnou precíznosťou a zmysuplným pochopením všetkých jej zložiek. — Program koncertu vyvrcholil kurióznou **Sonátou D dur**, op. 94, č. 2, pôvodne napísanou pre flautu a klavír (1943). O rok neskôr však skladateľ nahradil flautu husľami a postavil tak interpreta tohto diela (vtedy to bol D. Olstrach) pred náročnú úlohu — zvládnuť part, ktorý nevychádza z povahy nástroja. Husle, ktorých doménou sú lyrické kantilény, sa tu musia vyrovnáť s lomenou prokofievovskou melodikou, non-legatovými úsekmi a flautovými „hvizdmi“ — skratka s prvkami, ktoré sú pre tento nástroj neprírodné. Vo výrazovej škále diela prevláda energia a odhodlanosť, čo napokon dobre „sedí“ husľistke **Jele Špitkovej**, ktorá svojou mužnou hrou podala obdivuhodný, ozať imponujúci výkon. Kongeniálnou partnerkou jej bola klaviristka **Silvia Čapová**.

Druhý koncert (15. novembra), veno-

nielskych piesní, obdivuhodne sprítmňujúcich atmosféru vzdialenej stredomorskej krajiny so svojráznym koloritom, ktorý ruských skladateľov — počnúc Glínom — opätovne inšpiroval k vytvoreniu diel, plných vášne a temperamentu. Mezzosopranistka **Ida Kirilová** presvedčila, že má výborné danosti nielen pre operný, ale aj pre koncertný spev. Jej živý, pôvabný, no pritom disciplinovaný prednes výdatne podporil klavirista **Milan Ivan**, inšpirovaný umne a nápadito prepracovaným klavírnym partom. — Na záver zaznelo polyfonicky koncipované **Klavírne kvinteto g mol**, op. 57 (1939) v dokonalom podaní **Moyzesovho kvarteta** (**S. Mucha**, **F. Török**, **A. Lakatoš**, **J. Slávik**) s **Mariánom Lapšanským** pri klavíri. Je nemožné predstaviť si hlbšie preniknutie do obsahu diela, rozprávajúceho o duševnej trýzni a pochybnostiach, ale aj o radosť z tvorby.

Posledný koncert (29. novembra) sa obmedzil na povojnovú tvorbu (diela dnešnej strednej skladateľskej generácie, u nás doteraz neznáme). V. Švannerová načrtla prehľad rôznych vývinových prúdov, ktoré — vychádzajúc z rozmanitých zdrojov — poväčšine až začiatkom 60. rokov získali kontakt s progresívnymi kompozičnými technikami západnej Európy a konfrontovali ich s národným kultúrnym dedičstvom. Na koncerte zazneli diela štyroch súčasných sovietskych skladateľov — **R. Ščedrina**, **S. Gubajdulinovej**, **E. Denisova** a **S. Slonimského** v obdivuhodnej interpretácii čelistu **J. Slávika** a **J. Podhoranského**, huslistu **J. Čizmaroviča** klaviristky **D. Rusó**, organistu **V. Rusó** a klarinetistu **J. Uhlára**. Posluchácky vďačné boli najmä vtipne spracované skladby **R. Ščedrina** — **Štvorylka z opery Nien láska** (Slávik — D. Rusó), španielskym koloritom obohatená **Humoreska** a jej podobná skladba **V štýle Albéniza** (Čizmarovič — D. Rusó), ako aj výber dvanástich prelúdí z **Polyfonického zošitu** ako príklad možnosti atonálnej polyfónie. Zdroj inšpirácie tu prezrádzajú zakomponované prvky z Bachových invencií. — Tvorbu posledného desaťročia reprezentovali tri skladby: **In croce** od **S. Gubajdulinovej** (Podhoranský — V. Rusó), **Sonáta in B** pre klarinet sólo od **E. Denisova** (Uhlár) a **Chromatická poéma** od **S. Slonimského** (V. Rusó). S podobnými skladbami „západného“ sveta majú tieto diela spoločné najmä to, že na prvé počutie pôsobia absolútne kozmopoliticky, čo značí, že mohli vzniknúť kdekoľvek na svete. Dokumentujú dôvernú znalosť možností nástroja, pre ktorý sú určené, ako aj záľubu autorov v sonoristickom experimentovaní.

LJUBA MAKOVICKÁ

HUDOBNÝ ŽIVOT — dvojtyždenník. 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. Alojs Luknár, Jaroslav Meier, zasl. umelec Zdenko Mikula, PhDr. Tatjana Okapcová, PhDr. Michal Palovčík, CSC., Hana Urbancová, PhDr. Terézia Ursínyová. Adresa red.: Gorkého 13/VI, 815 85 Bratislava, tel.: 330-245. Administrácia: Vydavateľstvo OBZOR, n. p., ul. Čs. armády 35, 815 85 Bratislava. Inzerčné oddelenie: Gorkého 13/VI, 815 85 Bratislava. Tlačia: Nitrianske tlačiarne, n. p., 949 01 Nitra. Rozširuje Poštová novinová služba, objednávky prijíma každá pošta a doručovateľ. Obdobné vydanie z zahraničia vybaľuje 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 8/18

V roku 1987 si naša kultúrna verejnosť pripomenula výročie, ktoré bolo zaradené i v kalendári UNESCO — 200 rokov od úmrtia významného literáta, františkána Hugolína Gavloviča (1712—1787). Tento fakt môže byť okrem iného príležitosťou na zamyslenie sa nad vzťahom Gavlovičovho literárneho odkazu a tvorby jeho súčasníkov — hudobníkov, najmä Paulína Bajana (1721—1792) a Edmunda Paschu (1714—1772). Pôsobili v tom istom prostredí ako Gavlovič a hoci na rozdiel od ďalšieho, trochu mladšieho Adalberta Gazdu (1741—1817), zakladajúceho člena Bernolákovho Slovenského učeného tovarišstva, nemáme zatiaľ doklady o priamych kontaktoch, vzťahoch s Gavlovičom a s výnimkou Bajanova jednorozročného noviciátu v Pruskom ich ani nemôžeme predpokladať, takéto porovnanie by mohlo viesť k viacerým zaujímavým, no široko postaveným otázkam, napr. či majú vôbec tieto autori niečo spoločné, ak áno, tak čo, čím sa približuje ich tvorbe, alebo — či malo napríklad na nich vplyv rovnaké prostredie, v ktorom sa väčšinu života pohybovali: na jednej strane pomerne uzavretá kláštorná komunita, na druhej strane veľmi úzky kontakt s pospolitým, jednoduchým ľudom. Neترافame si dať na ne odpoveď na tomto mieste s výnimkou jednej a pokúsime sa aspoň načrtnúť možné príčiny v prístupe k „materiálu“, v tvorivom procese, v probléme rôznych „prameňov“ tvorby literáta a hudobníka, žijúcich v tom istom čase a tvoriacich v tom istom prostredí.

Nejde, samozrejme, o násilné porovnávanie Gavlovičovho diela, predovšetkým najznámejšieho — Valaskej školy mravov stodoły (1755) s tvorbou spomenutých skladateľov, nejde ani o hudobné „motívy“ u Gavloviča, koniec-koncov, nie sú už také frekventované, ako by sa dalo predpokladať. Nejde ani o hľadanie črt v Gavlovičovej poézii, podporujúcich jej prípadný „hudobný prednes“. Dve uverejnené melódie vo vydání M. Rešetku (1830-31) k 1. a 12. note Valaskej školy by mohli byť dostatočným protiargumentom, hoci tento pokus treba hodnotiť v dobovom kontexte. Predsa však na základe doteraz povedaného zo strany literárnej historiografie možno uvažovať o podobnosti určitých postupov, čerpania z rôznych „prameňov“ minulosti dávnej i nedávnej tak u hudobníkov ako u Gavloviča. Na žriedla Gavlovičovho diela sa poukázalo už veľa krát — je tu vlastne zhrnutá celá predchádzajúca skúsenosť bibliou počínajúc, cez antických autorov, stredovekú náboženskú spisbu, E. Rotterdamského až po Monita politico-moralia Poliaka A. M. Fredra, ba hľadajú sa aj súvislosti s poéziou P. Benického, Páfsto naučeniami Stobaeusa, atď.

Aj v hudbe Gavlovičovských súčasníkov P. Bajana a E. Paschu, spojenej najmä s tematikou vianočného obdobia, sa už viackrát (J. M. Teraryová a R. Rybář) zdôraznili rôzne zdroje, pramene. V tejto súvislosti sa nastolila aj otázka pôvodnosti použitých prvkov, zložiek, resp. spôsobu ich spracovania, teda celku, jeho originality, resp. nepôvodnosti, otázka tzv. compositum mixtum, koláže a pod. Všimneme si predovšetkým prvú časť, t. j. pramene.

Žriedlami Paschovej a Bajanovej hudby určite boli: 1. stredoveký chorál, 2. duchovná pieseň, 3. baroková hudba ako najpodstatnejšia zložka (veď ich tvorba spadá do samého záveru barokovej epochy a nástupu nového

K žriedlam tvorby P. Bajana a E. Paschu

Ľvestoročníci Hugolína Gavloviča

práve naopak, je to rovnako typická dobová črta, ako veľké množstvo unisonových tém, melódii, práve v skladbách s pastorálnou tematikou. Podobne, známy „hoquetus“ v Benedicteuse z 1. vianočnej omše E. Paschu nevyplýval zo znalosti tejto techniky, tá bola dávno zabudnutá, autor iba použil v snahe o maximálnu ilustrativnosť (napodobenie bŕňania oviec) podobný základný princíp, t. j. rozdelenie „melódie“ medzi jednotlivé hlasy. Z dnešného pohľadu by bolo možné práve v tomto Benedicteuse nájsť v strednom úseku dokonca „polymetriu“, čo je rovnako násilné ako hľadanie starých techník.

Stredoveký chorál, hoci vo veľmi vzdialenej, deformovanej podobe, bol živou súčasťou obradov, najmä v reholiach. Aj u františkánov v 18. storočí patrili k celodennému „chlebiču“ predovšetkým klerikov a novicov. Preto samozrejme nemohol nezanechať stopy i v dobovej „umelej“, komponovanej hudbe, ktorá patrí v princípe do oblasti figurálnej hudby. Toto ostré dobové delenie hudby na musica choralis a musica figuralis sa ostatne u františkánov stiera. Najčastejší spôsob predvádzania hudby vôbec tu bol spoločný spev chóru z jedného veľkého rukopisu, sprevádzaný len organom.



Tuba pastoritia — ilustrácia z Valaskej školy (1755) Hugolína Gavloviča.

Podobne i duchovná pieseň, t. j. spoločný spev s ľudom v jeho jazyku (nielen v slovenčine, ale podľa miestnych podmienok aj v maďarčine a nemčine), predstavovala trvalú zložku ich hudobnej kultúry, najmä v salvatoriánskej provincii, kde žil aj Bajan a Pascha. (Táto tradícia, rozmáhajúca sa veľmi v 17. storočí, neobišla ani mariánsku provinciu — spomeňme len známy zborník, ktorý V. Gajdoš nazval „rukopisná podoba Cantusu catholici“.) U Bajana nachádzame zapísané množstvo duchovných piesní s pridaným generálnobasovým sprievodom, ktoré sa vyskytovali bežne v dobových spevníkoch, napríklad v Cantuse catholici (Vesele spívajme, Po zlém pádu člověka hršného, Ave Maria gratia plena, Zdrava, jenž si pozdravená a i.).

Z barokovej hudby prevzal Pascha a Bajan samozrejme najviac. Veď napríklad ostatné Bajanove omše okrem pastorálnych patria bez výnimky k typu, ktorý v tom čase prevládala v stredoeurópskom teritóriu a vôbec sa nelíšila od omší rakúskej proveniencie, ktoré Bajan anonymne zaznamenal vo svojich zborníkoch. Menej rozvinutou koloratúrou sa líšia viac napr. od podobných skladieb hudobníkov mariánskej provincie, napr. M. Repkoviča a P. Rožkovského. Bajan a Pascha prevzali typ barokovej missa concertata so všetkými znakmi, od celkového členenia a stereotypizovaného charakteru jednotlivých častí až po detaily, motivické prvky, témy a pod. Bajan vo všetkých svojich troch vianočných omšiach použil napríklad aj typickú techniku „ut supra“, v tomto prípade ide o najbežnejšie opakovanie Kyrie na text Dona nobis pacem. V pastorálnej omši najvýraznejšie zastupujú prvky barokovej koncertantnej omše časti ako Et incarnatus, Crucifixus a pod., vymykajúce sa jednoznačne z celkového kontextu, veľmi poznačeného ľudovými vplyvmi. Napriek zjednodušenému partičelovému zápisu na dvoch linijkách (v hornej vedúca melódia, dolu generálnobasový sprievod) si zachovali všetky znaky pôvodnej „predlohy“ — ide o zborové akordické štvorhlasné úseky, teda zďaleka nie o jednohlasné zbor, aké sa vyskytujú častejšie v týchto skladbách, s vážnym inštrumentálnym sprievodom plynúcim v rovnomerných opakovaných osminách, a to nielen v parte generálneho basu, ale aj v sládkových nástrojoch (najčastejšie dvoch huslí).

Barokový recitativ Bajana a Paschu charakterizuje určitá naivnosť, „neohrabanosť“, hrubosť tak v melódii, ako väčšinou aj v harmonickej opore. Vyplýva to možno čiastočne i zo školenia, hoci zďaleka nejde o diletantov nielen v dnešnom pejoratívnom význame, ale ani v dobovom zmysle — títo hudobníci absolvovali väčšinou kompletne tradičné dobové školenie od figurálneho speváka počnajúc, ako napr. Bajan. V celkovom hudobno-slovnom kontexte však „nedostatky“ zanikajú, spomeňme len recitativ „Vystúpte z chléva pastírové“ v Bajanovom trojkračkovom ofertóriu alebo najznámejší a z harmonickej stránky najrozvinutejší recitativ „Juž sem vykonaj“ z Glorie Paschovej 1. vianočnej omše, kde mnohé nešikovnosti vyplývajú len z obyčajných písárskych omylov a po ich odstránení ide o celkom bežný recitativ s jednoznačným harmonicným výkladom. Typickým príkladom je i recitativ „Hoj, hoj, čo tam, bačo“ z Paschových Prosae patorales.

V galantnom štýle má pôvod predovšetkým ária a obľúbené arioso, o ktorých podrobnejšie písala dr. Teraryová. U Bajana a Paschu na rozdiel od Rožkovského, G. Dettelbacha nenachádzame prakticky virtuóznou áriu da capo, viac sa vyskytuje ária s obligátnymi sóliami, ktoré nemusia byť jednoznačne určené organu, hoci v partičelovom zápise je údaj „organo solo“. V zmysle dobových praktík to mohli byť aj iné nástroje, predovšetkým husle. Z galantného štýlu ďalej Bajan a Pascha prevzali prvky tanečnej hudby. Mnohé árie, duety majú

charakter menuetu (v jednej pastorálnej omši v Rožkovského zborníku Liturgia franciscana je účasť Quoniam tu solus označená priamo „Menuet“). A jednou z najdôležitejších črt je využívanie sprievodných figúr charakteristických pre „zjednodušený spôsob komponovania“ v 1. polovici 18. stor. — Albertiho basy a muky-basy (lomené oktávy). Iné črty, typické pre klasicistickú hudbu, predovšetkým pravidelné periodické členenie, majú v tejto hudbe väčšmi ľudový pôvod, nie sú priamo prevzaté z dobovej umelej hudby.

K otázke ľudových prvkov, ktorou sa veľmi dôkladne zaoberala dr. J. Terrayová, charakterizujú širokú paletu od citácií ľudových piesní a tanečných melódii cez polo ľudové melódie, až po ponásky, komplikovanou navyš aj tu stieraním hraníc medzi ľudovým, poloľudovým a umelejším prejavom, treba vyzdvihnúť jednu črtu, na ktorú sa často zabúda. Hoci nejde zďaleka o typický jav len v prípade Paschu či Bajana, ba naopak, charakterizuje minimálne celý stredoeurópsky kontext, práve tvorba týchto autorov má mimoriadne dôležité miesto ide o melódiku typickú pre inštrumentálne sóla, no nájdeme ju aj vo vokálnej zložke. Vychádza z jednoduchých nástrojových možností pastierskeho rohu — tuba pastoritia, nástroja viažúceho sa jasne na pastiersku kultúru. Základom je melódia na báze kvartsextakordu skoky od základného tónu na spodnú kvartu a vrchnú terciiu, resp. kvintu — a opačne. Na tomto princípe sa rozvíja veľké množstvo sprievodných figúr typických pre vianočné omše, pastorely, no i litánie, antifóny, atď. Je potrebné zdôrazniť to najmä u Bajana, lebo dosť často sú „zaklitate“ len vo všeobecných pokynoch k mezdihram či dohrám „fiat cifra“, „fiat modica cifra per organistam“ a pod., teda tieto formulky nie sú vypísané.

Tuba pastoritia je okrem toho jedným zo základných ľudových hudobných nástrojov, ktoré sa používali popri píšťalkách, gajdách (gajdového pôvodu sú zasa dlhé stereotypné kvintové zádržky). Inak obsadené skladiel Paschu a Bajana bolo dosť skromné — k vokálnym hlasom (mužské a chlapčenské) s organom pristupovali najčastejšie len dvojica huslí, iba v slávnostnejších skladbách i klariny, ktoré sa podľa potreby nahrádzali rohmi (najmä kvôli tónine). No dôležitosť ani rozsah inštrumentálnej zložky nevieme dnes presne odhadnúť. Jednotlivé údaje ako „inštrumentálne pokyny“ sú jednak veľmi skromné, no i k nim treba pristupovať s rezervou. A všeobecné pokyny, napr. v Paschovej pastorele „Co je to dnes za znamení“ — Incipit tuba, Clarinet Marche — nám pomôžu naozaj len veľmi málo, keďže akýkoľvek zápis „pochodu“, ktorý sa hral na začiatku chýba.

Bolo by možné hľadať i ďalšie paralely, najmä medzi oboma skladateľmi, nájdneme napr. štýlistické pribuznosti medzi 1. vianočnou omšou Paschu a Bajanovou 1. omšou (podobné postupy, ba takmer „citáty“ v Christe eleison, na začiatku Glorie, atď.). Množstvo a rozsah „citácií“ sú naozaj veľké (bežne napr. nachádzame nie



Laudamus te z 1. vianočnej omše Edmunda Paschu (ukážka árie v galantnom štýle).

ktoré Bajanove pastorely v „zárodočnej“ podobe v omšiach). Treba si však uvedomiť, že tieto autori sa naozaj nesnažili o originalitu. To nebola jednak charakteristická črta doby, a dvojnásobne to platilo na podmienky františkánskej rehole, kde „opus franciscanum“ bolo — ak to tak možno povedať — spoločným majetkom, preto i autor nebol podstatný, zaujímavý. Autorské údaje sú skôr výnimkou. P. Bajan na titulnom liste svojho prvého zborníka omší Harmonie Seraphica (1755) len všeobecne uvádza, ako postupoval: „partim compositum, partim communes ad bassum generalem reduxit“ (t. j. okrem vlastných skladieb sú tu i také, ktoré len upravil do najjednoduchšej podoby — pre spev s organom). Bolo by však chybné myslieť si, že tieto skladby sa hrali len v tomto skromnom rámci. Rozhodne, napr. v Skalici, Žiline či Pruskom boli podmienky na to, aby znali i s klarinami, rohmi, husľami, vo vianočnom období i s ľudovými nástrojmi. Spoluúčinkovať mohli mestskí trubači, hudobníci farského kostola a pod. Možno predpokladať, že z interpretačného hľadiska nešlo o mozaiku veľmi rôznorodých ľudových a umelých prvkov, skôr boli tieto skladby v intenciiach doby zjednotené z hľadiska štýlu, t. j. doznievajúceho baroka a nastupujúceho raného klasicizmu, najmä v tom čase prevládajúceho galantného štýlu.

LADISLAV KAČIC

Nota prvá.

Bol ake Abel Pastor Dwec. 1. Rkij. Mogijš.

Prvnu Notu spíva Abel, prvni Pastor Dwec, Semu bola Katka Ewa, a Adam bol Dtec.

Adagio.



Ukážka z Rešetkovho vydania Valaskej školy.

štýlu raného klasicizmu), 4. rovnako dôležitý je galantný štýl (ako jedna z raných fáz klasicizmu) a 5. relatívne samostatnou zložkou je ľudová hudba, ktorá sa doteraz aj najpodrobnejšie hodnotila (spomeňme len vynikajúcu štúdiu Realistické ľudové tradície v slovenských barokových pastorelách J. M. Terrayovej, Hudobný život, 1974, 24, alebo úvodnú štúdiu k edícii Paschovej Vianočnej omše F dur, Opus, Bratislava 1987, taktiež z jej pera). Niekedy sa však trochu násilne v ich hudbe hľadajú i ďalšie prvky — archaizmy, predovšetkým hoquetus a fauxbourdon. Pravdu povediac, nezdá sa pravdepodobné, že by mohlo ísť skutočne o využitie týchto techník, a to napriek tomu, že napr. „falsobordone“ sa tradovalo v renesančných traktátoch cez Praetoria, atď. až do 18. storočia, ale viac-menej len ako teoretický „problém“. V prípade celých refaizúbozvučných sextakordov u Paschu a v mnohých dielach Bajana ide o celkom bežné harmonicke postupy od čias Corelliho — ako na to poukázal M. Bukofzer —, ktoré boli také obľúbené, že miestami sa nimi plytvalo, používali sa, ak to tak možno povedať, nad únosnú hranicu. Ato je aj prípad Bajana či Paschu. V sledoch paralelných sextakordov nemožno hľadať nijaké archaizmy,